

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**PASSOS EM VOLTA: DANÇA *VERSUS*
PERFORMANCE**

Um cenário concetual e artístico para o contexto português

Mariana Viterbo Brandão

Orientadora: Prof.a Doutora Maria João Gamito

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Arte
Multimédia

Júri:

Presidente: Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Vogais: Doutor Jacinto Marcelino Teias Lageira, *Professeur des Universités* da UFR04, *Arts Plastiques et Sciences de l'Art* da Université Paris I Panthéon-Sorbonne, França;

Doutor Fernando Matos Oliveira, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutor Nuno Alexandre Coimbra Crespo, Investigador Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutora Sílvia Lami Tavares Chicó, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito, Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientadora.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

2016

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria João Gamito, exímia orientadora, pela sua sensibilidade, disponibilidade, acuidade, intuição e rigor. Agradeço as perguntas certeiras, as minuciosas revisões, os interessantes comentários e, sobretudo, por ser quem é.

Ao Bruno Marchand, cuja generosidade tenho o prazer de conhecer há vários anos, e que no dia 7 de maio de 2014, num momento de particular impasse, teve (mais uma vez) disponibilidade para pensar e conversar sobre o meu trabalho, oferecendo opiniões (e um café) fundamentais para o seu desenvolvimento.

Agradeço ainda a valiosa colaboração de: Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Ana Bigotte Vieira, António Barros, Carlos Antunes, Carlos Barreira, Carlos Nogueira, Catarina Rosendo, Cátia Mateus (O Rumo do Fumo), Daniel Isidoro, Dina Lopes, Emília Alípio, Fórum Dança, Francisco Tropa, Hélia Marçal, Isabel Alves, Isabel Carlos, João Fiadeiro, Julião Sarmento, Luís Serpa, Manoel Barbosa, Manuel Costa Cabral, Mário Cabrita Gil, Mónica Guerreiro, Ricardo Seiça Salgado, Rita Marnoto, Rui Orfão, Silvestre Pestana, Sofia Barreira, Vânia Rovisco, Vera Mantero e Verónica Metello.

À Fundação Gulbenkian e seus funcionários, por disponibilizarem uma notável Biblioteca de Arte; espero que nunca termine.

A todos os artistas que continuam a trabalhar e a fazer o que têm de fazer, independentemente das aleivosias públicas e privadas.

À família e amigos, essenciais e sempre presentes. Ao Delfim, por toda a ajuda que sabe ter dado, mais aquela que não imagina. E ao Manuel, a minha maior alegria.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Tese de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia

(Bolsa de Investigação SFRH/BD/81485/2011).

À minha Mãe



RESUMO

Esta tese pretende estabilizar os conceitos “Dança” e “Performance”, verificando a porosidade e contaminação dos domínios que eles circunscrevem; identificar momentos históricos, autores e obras-chave relevantes para a sua destrição; e discutir as práticas artísticas em Portugal a eles associadas desde os anos setenta do século XX.

A tese nasce do pressuposto de que o confronto continuado com conteúdos implicados na convergência e na divergência destes domínios gera saberes específicos que se traduzem em ferramentas, atitudes, modos de perceção e resultados particulares.

Problematiza as noções de *ao vivo*, *corpo em movimento*, *hibridez* e *efemeridade*, *fisicalidade* e *acontecimento*, assim como *notação* e *registo*, de maneira a construir uma perspetiva que distingue Dança e Performance, em função da distinção entre *gerar contexto* e *pôr em contexto*, entre *afirmar* e *relacionar*.

Identifica duma forma estruturada e metodologicamente validada que competências, interesses e objetivos específicos estão presentes na prática dos artistas cuja obra apresenta uma evidente tónica no corpo do performer, enquadrado por elementos, práticas e estratégias tradicionalmente conotados com os domínios das Artes Visuais e Performativas.

Procede ao levantamento do trabalho dos primeiros performers portugueses ligados às Artes Visuais, a partir de uma estruturação em dois eixos – Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa – à falta de denominadores comuns mais coesos ou resultantes das características dos próprios trabalhos. Este levantamento, incluindo o maior número possível de descrições objetivas, foi feito a par de uma recolha de dados oriundos da bibliografia consultada, compilados numa extensa cronologia, organizada em dois campos: nacional e internacional. A concretização deste último objeto de estudo foi ainda apoiada numa série de entrevistas a artistas e outros protagonistas da História da Arte portuguesa.

A tese termina com a análise de dois casos de artistas associados ao campo da Dança mas que progressivamente foram fazendo a transição para o território da Performance – Vera Mantero e João Fiadeiro – mediante a seleção de uma obra de cada autor, de maneira a sinteticamente sistematizar os aspectos anteriormente abordados.

Palavras-Chave:

Dança; Performance; Contexto português; Presença; Ação

ABSTRACT

This thesis aims to stabilize the concepts “Dance” and “Performance” by checking the porosity and contamination of the areas they circumscribe; to identify historical moments, authors and relevant key works for their distinction; and discuss artistic practices in Portugal associated with them since the seventies of the twentieth century.

The thesis comes from the assumption that the continued confrontation with the content involved in the convergence and divergence of these areas generates specific knowledge that translate into tools, attitudes, modes of perception and particular outcomes.

It discusses the notions of *live*, *moving body*, *hybridity* and *ephemerality*, *physicality* and *event*, as well as *notation* and *recording*, in order to build a perspective that distinguishes Dance and Performance, on the basis of the distinction between *generating context* and *putting into context*, between *affirming* and *relating to*.

It identifies in a structured and methodologically validated way, what skills, interests and specific objectives are present in the practice of artists whose work has a clear focus on the performer's body, framed by elements, practices and strategies traditionally connoted with the areas of Visual and Performing Arts.

It proceeds to survey the work of the first Portuguese performers linked to Visual Arts, from a structure on two axes – Egídio Álvaro and Ernesto de Sousa – deriving from the lack of more cohesive common denominators or characteristics resulting from the referred works. This survey, including the largest possible number of objective descriptions, was made simultaneously with a collection of data arising from the bibliography, compiled in an extensive chronology, organized into two fields: national and international. Achieving this latest study object was further supported in a series of interviews with artists and other protagonists of the history of Portuguese Art.

The thesis ends with the analysis of two cases of artists associated with the field of Dance that gradually made the transition to the territory of Performance – Vera Mantero and João Fiadeiro – by selecting a work of each author in order to synthetically systematize previously addressed aspects.

Key Words:

Dance; Performance; Portuguese context; Presence; Action

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I	13
DANÇA VERSUS PERFORMANCE.....	13
Capítulo 1. Dança.....	14
1.1. Imersão Aqui e Agora: circunstância <i>ao vivo</i>	20
1.2. Notação e registo: emancipação ou traição? (Uma nova dimensão de espaço e tempo: <i>gerar contexto</i>).....	29
1.3. Corpo em movimento: da relevância do <i>como</i>	37
Capítulo 2. Performance	44
2.1. Em direto ou em diferido: o corpo despersonalizado	47
2.2. Híbridez e transiência (Relação com um determinado tempo e espaço: <i>pôr em contexto</i>).....	50
2.3. Fisicalidade e acontecimento: da relevância do <i>o quê</i>	57
PARTE II.....	71
AS OBRAS.....	71
Capítulo 3. Vanguarda: o que antes de ser já o é.....	72
3.1. Oficina de Palco do <i>Mestre da Forma</i>	72
3.2. Futurismo: espaço, tempo e energia.....	90
Máquinas.....	90
Figurinos e Marionetas	98
O cenário como protagonista	110
3.3. Ballets Suédois.....	124
Capítulo 4. Instabilidades.....	131
4.1. Bruce Nauman	131
4.2. Judson Dance Theater: Dança (?) Pós-Moderna (?)	152
Banalidade e catalogação.....	161
Estrutura, Jogo, Tarefa e Equipamento.....	164
Performance, também sobre Dança	169
PARTE III	175
EM PORTUGAL	175
Capítulo 5. Os primórdios: liberdade em ação	176
5.1 Egidio Álvaro	179
Casa da Carruagem, Galeria Alvarez e Encontros Internacionais de Arte – Bienal de Cerveira.....	179
Grupo PUZZLE	201
Performance nas Escolas de Arte: Ciclo de Arte Moderna Portuguesa do IADE, AR.CO, ESBAL e ESBAP.....	210
Grupo ACRE.....	219
Internacionalização	222
5.2 Ernesto de Sousa	236
CAPC.....	248
Grupo 8 de Évoramonte.....	256
Outras performances em Lisboa	260
Capítulo 6. Do bailarino ao performer	267
6.1 Do contexto português e de como uma Nova Dança não constrói uma Antiga.....	267

6.2 Vera Mantero.....	277
<i>Até que Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza</i>	285
6.3 João Fiadeiro	289
<i>Este corpo que me ocupa</i>	299
CONCLUSÃO	302
BIBLIOGRAFIA	313
ÍNDICE ONOMÁSTICO	353

MATERIAIS ANEXOS

- A. Cronologia
- B. Entrevistas e Depoimentos
- C. Documentos digitalizados
- D. Relação de espetáculos apresentados na Culturgest e em Serralves

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende definir Dança e Performance¹ enquanto conceitos, verificando a porosidade e contaminação entre estes territórios, e discutir as práticas artísticas em Portugal a eles associadas desde os anos setenta do século XX.

Nasceu do pressuposto de que o confronto continuado com conteúdos implicados na convergência e na divergência destes domínios gera saberes específicos que se traduzem em ferramentas, atitudes, modos de perceção e resultados particulares.

Numa altura em que há uma intensa produção teórica acerca da dissolução de fronteiras entre géneros artísticos, territórios de miscigenação, convergência e hibridez, interessou-me perceber numa forma estruturada e metodologicamente validada que competências, interesses e objetivos específicos estão presentes na prática dos artistas cuja obra apresenta uma evidente tónica no corpo do performer, enquadrado por elementos, práticas e estratégias tradicionalmente conotados com os domínios das Artes Visuais e Performativas².

Importa esclarecer que o ponto de partida desta investigação foi o conjunto de obras com que fui contactando a propósito da minha prática profissional, não só como bailarina, mas também como “mediadora”³ e docente de História da Dança e da Performance. A relevância deste aspeto não é despicienda, na medida em que, ao não partir da Teoria de Arte ou de um ponto de vista estritamente académico, mas antes das questões levantadas pelas próprias obras, permiti-me construir uma Tese que a todo o momento implica uma relação entre a minha experiência e os objetos analisados sem rejeitar a intuição e o instinto presentes na receção e análise dos mesmos.

¹ No presente trabalho, utilizarei a palavra Performance (com maiúscula e sem itálico, já que a sua utilização se generalizou internacionalmente) para designar o território artístico que tentarei circunscrever, por oposição à sua utilização com minúscula, como sinónimo de *atuação* ou *desempenho*.

² Dança, Música e Teatro. Estes géneros continuam a ser conservadoramente designados por “Artes de Palco” embora se trate de uma terminologia desatualizada, já que as apresentações acontecem em muitos outros espaços para além do tradicional palco. Por outro lado, a institucionalização da Performance resultou também na sua utilização dos espaços cénicos tradicionais.

³ Utilizo este termo à falta de outro que mais claramente defina a minha experiência ao longo de dez anos no Serviço Educativo da Fundação de Serralves, durante a qual contactei com um largo espectro de produção artística contemporânea, sempre com a tarefa de mediar a experiência com o público.

De uma forma mais prosaica, digamos que o motor do presente trabalho foi a discrepância entre a convicção acerca daquilo que distingue Dança de Performance, e a falta de sustentação teórica e concetual dessa intuição. Palavras e conceitos como corpo, efemeridade ou hibridez, constantemente convocados a propósito da Arte *ao vivo*, estão presentes em todas as esferas da vida contemporânea, pelo que me pareceu pertinente aprofundar as questões que a eles estão associadas no que diz respeito à Performance e à Dança, de maneira a alimentar uma perspetiva crítica e contribuir para a clarificação dos elementos que as caracterizam, sabendo que a maleabilidade do conceito é um dos seus elementos constitutivos centrais.

Num primeiro momento, tornou-se evidente a necessidade de circunscrever estes dois campos, sob pena de comprometer a eficácia da restante investigação. Esta necessidade revelou-se mais densa do que o inicialmente previsto, e acabou por originar as duas primeiras partes deste trabalho.

A primeira, “Dança versus Performance”, resulta duma combinação entre a minha experiência e perspetiva pessoal no campo da Dança e uma extensa pesquisa bibliográfica que me permitiu articular com mais propriedade determinados aspetos desse conhecimento, e alargar significativamente o domínio do campo da Performance, mais deficitário em termos de formação e experiência profissional.

Assim, secundarizei os aspetos ligados às subcategorias da Performance (Happening, Ação, Intervenção, etc.) para me dedicar sobretudo à estabilização do conceito, a partir do estabelecimento de características definidoras, ainda que por vezes tendenciais.

A pesquisa efetuada permitiu-me perceber que um dos principais problemas do corpo teórico construído acerca desta área, atualmente institucionalizada, musealizada e talvez até banalizada, resulta da abrangência e volatilidade do termo *performance*, muitas vezes referido sem ter em consideração a distinção entre a aceção generalista (e vaga) e a técnica. Esta descontextualização é agravada se equacionarmos a utilização generalizada desta palavra na língua inglesa, o que por vezes conduz a grandes equívocos na tradução e interpretação de textos⁴.

É importante assumir desde já que o que adiante se lerá não vai, não pode, nem se destina a anular as zonas de ambiguidade, incerteza, dúvida, pluralidade ou indefinição.

⁴ Nomeadamente no que diz respeito à utilização do termo *performance* para referir qualquer tipo de desempenho, o que remete para a equivalência entre *performance* e *comportamento*, associação fora do âmbito deste trabalho.

Corresponde à proposta de uma perspectiva que reconhece a mutabilidade dos termos das equações formuladas, e de certa maneira assume o risco de comparar o incomparável⁵. Se toda a Arte pergunta, desestabiliza e problematiza, a circunstância *ao vivo* corresponde a uma agudização da instabilidade, ela existe sempre *entre* e convoca uma série de elementos que por isso mesmo se articulam com uma complexidade específica. A isto acresce a inexistência de um léxico próprio, o que conduz à necessidade de constantemente esclarecer e definir conceitos e termos obscuros e intrincados, muitas vezes importados de outras áreas do saber e modelos de pensamento, obrigando a um grau de abstração e formalidade que na melhor das hipóteses contraria e muitas vezes violenta a natureza e propósito das obras de Arte enunciadas. É fundamental ressaltar que são elas o motor deste trabalho, foram elas que ao longo dos anos despoletaram o pensamento que aqui se compila. Foi por isso inevitável reconhecer que a “traição” de as dissecar de maneira a viabilizar uma Tese apenas faz sentido se aceitarmos à partida que são irreduzíveis a qualquer discurso e que o potencial de instabilidade e questionamento que transportam é uma das suas mais importantes características, e não desaparecerá.

A segunda parte, “As Obras”, implicou uma seleção de artistas e trabalhos também ancorada na clareza com que permitem refletir sobre Dança e Performance, até por terem já sido amplamente estudadas e divulgadas. Essa escolha não releva de uma valoração qualitativa *per se*, mas antes do conhecimento prévio que delas tinha, essencial para a exequibilidade do plano de investigação a que inicialmente me propus. A proximidade entre os campos das *Artes Performativas* (mais especificamente no domínio da Dança) e da Performance, proveniente de aspetos estruturantes da sua caracterização, tal como o corpo e a efemeridade, contribuiu para o forte entrelaçamento presente no contexto artístico contemporâneo.

A complexidade das variáveis que se cruzam na análise destes dois territórios sugere serem práticas irreduzíveis a um cerco totalmente definido, criando uma zona intermédia instável e flutuante, que favorece a articulação e sistematização dos dados associados às diversas práticas artísticas que convocam noções relativas à Dança e à Performance.

A hibridez, abrangência e indefinição associada a estas palavras encontra a sua génese muito antes da utilização do termo *Performance* enquanto domínio artístico particular, e

⁵ “La confrontation de recherches artistiques est entravée par les écrits esthétiques qui les séparent, ainsi que par les modifications que subissent leurs modes de production. Les termes de l’équation muent inéluctablement. Cependant, sous le prétexte de ne pas vouloir comparer des incomparables, on perd tout ela perspective” (Norman 1993: 53).

tem levado a definições demasiado genéricas: por um lado alcançada por exclusão (segundo a qual uma Performance é uma obra de Arte que não se insere em qualquer outro género artístico) ou por generalização (segundo a qual qualquer tipo de desempenho pode ser considerado Performance).

O termo *performance art*⁶, proveniente e instalado na cultura anglo-saxónica em geral, e norte-americana em particular, desde os anos 1960-1970, nunca estabilizou (sendo essa instabilidade uma das suas principais características), e a identificação com uma linhagem originalmente mais próxima das Artes Visuais tem sido feita de forma fragmentária e pouco integrada por parte de artistas e teóricos, sobretudo no que diz respeito à realidade portuguesa.

De qualquer maneira, se considerarmos que a Performance nasce do encontro de todos os códigos artísticos e da sua decomposição, sendo o lugar onde pode existir a teatralidade sem teatro e a pictorialidade sem pintura (Lista 1997: 338), somos levados a estabelecer uma série de confrontos entre o universo das Artes Visuais e o das Artes Cénicas, território fértil para questionar a precedência da ação sobre o objeto, assim como vários outros valores tradicionalmente dominantes no meio artístico⁷. Esses valores começam a ser interrogados mais assertivamente a partir dos anos 1960, altura em que também a Performance serviu para contestar a ideia de obra de Arte como única e rara; como objeto perene e intemporal; como propriedade privada; como sustentação para as instituições dominantes (Sieglaub 2004: *passim*), etc.

Enquanto (in)disciplina, a Performance tem evidentes raízes nas práticas artísticas Modernas, desde então convocando e conjugando o binómio tradição/ inovação que contribuiu para a posterior indefinição e diluição de conceitos e nomenclaturas.

Tendo sempre em mente que a categorização só faz sentido se for operativa e que corresponde sempre a uma perspetiva específica, propus-me testar o anacronismo implícito na radicação no modernismo da Performance enquanto prática artística.

⁶ Não me refiro ao termo enquanto conceito, na medida em que é recorrentemente utilizado em aceções tão diversas como as de apresentação ao vivo ou valorização da ação e efemeridade, muitas vezes não se clarificando o significado, o que naturalmente conduz a interpretações equívocas ou impossíveis.

⁷ Esta relação não é sempre pacífica: Claire Bishop, na crítica que escreveu para a *Artforum* de dezembro de 2013 acerca do Festival Internacional de Manchester, refere o facto de o festival funcionar como uma espécie de laboratório usado pelo curador Hans Ulrich Obrist para repensar a relação entre Artes Visuais e Performance, referindo a colaboração com Philippe Parreno em *Il Tempo del Postino* (2007), numa tentativa de reinventar o formato “exposição coletiva”, transformando-o num espetáculo teatral. Segundo Bishop, esta tentativa não foi totalmente bem-sucedida, na medida em que os artistas visuais tendencialmente dominam a organização espacial mas nem sempre são hábeis na gestão do tempo/duração. Obrist concordará, já que na edição de 2013 separa a programação de Artes Visuais da de Dança e Performance, dedicando-lhes diferentes lugares.

Considerarei produtivo aceitar que mesmo antes da generalização do termo *Performance* no campo da Arte ela já existia, se a equacionarmos como um conceito mais do que como categoria⁸. Importa porém esclarecer que me refiro à aceção de conceito enquanto algo que indica um dado objeto pela determinação de algumas das suas características, estabelecendo linhas de demarcação, enquanto a categoria possibilita a distinção de fenómenos que apresentam uma mesma característica geral⁹.

A atualmente tão notada e debatida transversalidade ou contaminação entre os diversos géneros artísticos tem como consequência uma enorme dificuldade – e eventual inutilidade – de categorização, e conduz à conversão desses domínios em campos concetuais, mais do que definições unívocas. Este esforço continua no entanto a fazer sentido enquanto ferramenta de análise e reflexão sobre Arte, sobretudo se levar a modelos menos redutores do que a relação causal entre diferentes tempos históricos e suas manifestações artísticas, assim como a uma flexibilização do pensamento crítico sobre arte.

Reconheci desde o princípio que a dissolução de fronteiras entre géneros artísticos é inerente à própria designação *Performance*, talvez o campo que congrega as obras onde mais radicalmente se verifica esta diluição. Assim, esta dificuldade de categorização, a par da atual atenção e investimento neste campo artístico, poderiam ser eventualmente reveladores duma orientação para a perceção da Arte enquanto experiência total, numa perspectiva de vivência holística por parte do espetador.

Por outro lado, considerarei hipoteticamente a *Performance* como um território para onde convergem artistas insatisfeitos com as limitações da sua formação e prática, uma espécie de plataforma de expansão, suficientemente maleável para albergar a resistência destes autores à tradição, assim como o seu investimento na contaminação e experimentação.

⁸ “Com efeito, há ou pode haver conceitos sem que existam as palavras correspondentes, bem como palavras ou frases sem sentido, que carecem das correspondentes significações. O conceito distingue-se também do objeto: se é verdade que todo o conceito se refere a um objeto num sentido mais geral deste vocábulo, o conceito não é o objeto, nem sequer o reproduz, mas é simplesmente o seu correlato intencional. Os objetos a que os conceitos se podem referir são todos os objetos, os reais, os ideais, os metafísicos e os axiológicos e, portanto, os próprios conceitos. Sendo todo o objeto, por conseguinte, um correlato intencional do conceito, deverá distinguir-se neste o objeto como é em si e o objeto como é determinado pelo conceito. Chama-se ao primeiro, objeto material, isto é, objeto material do conceito, e, ao segundo, objeto formal” (Mora 1978: 42).

⁹ “A categoria define os modos de ser, enquanto o conceito define a ideia ou conjunto de ideias a respeito de alguma coisa ou fenómeno. O conceito é uma representação do objeto pelo pensamento, por suas características gerais. Difere da definição, que é a determinação da compreensão do conceito” (Silva 1986: 28).

De uma forma intuitiva, considerei a hipótese de a Performance – na qual *corpo* e *plasticidade* são aspetos centrais – ser o campo de eleição para artistas plásticos (em termos de formação) em carência de fisicalidade¹⁰ na sua produção, assim como para bailarinos insatisfeitos com as possibilidades oferecidas pelas técnicas inerentes à sua formação, obviamente de uma fisicalidade intensa – na medida em que desenvolvem um treino e competências motoras especializadas – e que portanto se interessam por explorar o corpo enquanto matéria e veículo para uma expressividade autónoma e autoral, contrariando a tradicional hierarquização e distinção dos papéis de autor e intérprete, presente nas Artes Performativas.

A título de exemplo, posso referir a notória e recorrente referência que muitos artistas de Performance (oriundos do mundo da Dança) incluem nas suas peças ao ballet clássico ou outras sólidas técnicas de Dança, frequentemente num tom jocoso, satírico ou mesmo de ridicularização. Sabendo que, para um bailarino, a especialização técnica ocupa grande parte do seu tempo e energia, podemos antever a rejeição deste tipo de formação no quadro dos propósitos e interesses dos artistas que oscilam ou transitam para a Performance.

Por outro lado, constatei que há artistas oriundos das Artes Plásticas que convocam para as suas Performances competências físicas e um domínio corporal de tal maneira especializado que por vezes apenas podem ser executadas convenientemente por bailarinos¹¹.

A experiência e o contacto (proporcionados pela minha formação e experiência profissional) com obras onde está patente a tensão que decorre do confronto entre a

¹⁰ “A fisicalidade como fenómeno de comunicação, ora alternativo ora convivente com a narratividade, impôs-se sobre as fronteiras dos géneros. Onde antes se dizia que acabava o teatro e começava a dança, ou vice-versa – e havia ainda que contar com a fronteira intransponível da música –, veio o corpo num processo de alargamento horizontal confundir os géneros, ao que se respondeu com soluções como o Teatro-Dança ou o Teatro-Físico” (Ribeiro 1994: 13).

¹¹ A título de exemplo, refira-se o caso da remontagem dos *Early Works* de Trisha Brown, que muitas vezes implica um convite e posterior seleção de bailarinos pertencentes à comunidade local (existente na cidade onde se situa o museu, galeria, etc., onde as Performances serão apresentadas) para lhes darem corpo; ou a *Performance (Slightly Crouched)* (1968) de Bruce Nauman, para a qual o artista estabeleceu as seguintes instruções: “You must hire a dancer to perform the following exercise each day of the exhibition for 20 minutes or 42 minutes at about the same time each day; the dancer dressed in simple street or exercise clothes will enter a large room of the gallery. The guards will clear the room, only allowing people to observe through the doors. dancer, eyes front, avoiding audience contact, hands clasped behind his neck, elbows forward, walks about the room in a slight crouch – as though the ceiling were 6 inches or a foot lower than his normal height – placing one foot in front of the other heel touching toe, very slowly and deliberately. It is necessary to have a dancer or person of some professional anonymous presence. At the end of the time period, the dancer leaves and the guards again allow people into the room. If it is not possible to finance a dancer for the whole of the exhibition period a week will be satisfactory, but no less” (Morgan 2002: 317).

especificidade de cada um destes territórios (Dança e Performance) levaram a um longo caminho que, partindo da intuição, foi construindo uma organização sistemática que se pretende agora validar cientificamente.

Esta investigação teve ainda como objetivo geral esclarecer, agrupar, sistematizar e enformar as práticas artísticas em Portugal associadas à génese da Performance, limitando-me àquela associada às Artes Visuais. De facto, a linhagem associada à Poesia, Música ou Teatro foi por mim secundarizada, na medida em que seria incomportável tratar e dominar todas essas áreas.

Em termos cronológicos e gerais, para os primórdios da Performance portuguesa, debrucei-me sobretudo no panorama entre meados dos anos 1960 e os da década de 1980, altura em que surge um novo conjunto de performers, e a partir da qual a Performance conquista espaço institucional, nomeadamente através do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, que promoveu importantes mostras neste campo, como sejam a Exposição-Diálogo Sobre Arte Contemporânea (1985)¹², a Quinzena

¹² Exposição-Diálogo Sobre Arte Contemporânea – Teatro, Música, Performance, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian de 28 de março a 16 de junho, organizada pelo Conselho da Europa e CAM, e com René Berger como comissário-geral. Contou com a participação dos museus Museum Moderner Kunst (Viena, Áustria), Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (Gante, Bélgica), Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Berlim, Alemanha), Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma, Itália), Museum Boijmans-van Beuningen (Roterdão, Holanda), Sonja Henie-Niels Onstad Foundations (Hovikodden/Oslo, Noruega) e Moderna Museet (Estocolmo, Suécia). Obras de Carl Andre, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Mark Boyle, Bard Breivik, Marcel Broodthaers, Alberto Burri, Michael Buthe, Lourdes Castro, Sandro Chia, Heinz Cibulka, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Erik Dietman, Jean Dubuffet, Ger van Elk, Luciano Fabro, Oyvind Fahlstrom, Lucio Fontana, Franz Gertsch, Gilbert & George, Jan Groth, Keith Haring, Marianne Heske, Jasper Johns, Asger Jorn, Olle Kaks, Ellsworth Kelly, Anselm Kiefer, Edward Kienholz, Per Kirkeby, Yves Klein, Jannis Kounellis, Nikolaus Lang, Maria Lassnig, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Piero Manzoni, Walter de Maria, Jorge Martins, Fausto Melotti, Mario Merz, Malcom Morley, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Oswald Oberhuber, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Mimmo Paladino, Panamarenko, Giulio Paolini, Pino Pascali, A. R. Penk, Costa Pinheiro, Anne a. Patrick Poirier, Sigmar Polke, Júlio Pomar, Royden Rabinowitch, Arnulf Rainer, Robert Rauschenberg, Roger Raveel Carsten Regild, Paula Rego, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Ulrich Ruckriem, David Salle, Tom Sandberg, Hubert Schalix, Julian Schnabel, Rudolf Schwarzkogler, Richard Serra, Joel Shapiro, Pierre Soulages, Ângelo de Sousa, Frank Stella, Jean Tinguely, Cy Twombly, Emilio Vedova, Jan Vercruysse, Wolf Vostell, Franz Erhard Walther, Andy Warhol e Jakob Weidemann. O programa paralelo incluiu trabalhos de Lourdes Castro e Manuel Zimbro (*Linha de Horizonte*, 26, 27 e 28 de março); Maurício Kagel (*Acústica para fontes sonoras e experimentais alto-falantes e Orwell*, a 29 de março); Companhia Jan Fabre (*O Poder da Loucura Teatral*, a 30 março e 1 abril); Wolf Vostell (*Concerto Fluxus: Kleenex, New York Times, Fandango, Homenagem a F. Garcia Lorca, Joana a Louca (Homenagem), A Sibéria da Estremadura, Os Nus e os Mortos (Extrato) e Jardim das Delícias (Fluxus Opera)*, a 13 de abril); Companhia Jack Helen Brut (*Revelação e Light Copy*, a 19 e 20 de abril); Carlos Gordilho (*Desencanto do Dia Claro e Interior Maldito*, a 26 e 27 de abril, respetivamente); Stuart Brisley e Janet Anderson (com a Performance *Em Direção à Zona Intermédia Georgiana Collection n.º 19*, a 3 de maio); Fernando Aguiar (*Ensaio para uma Interação da Escrita, Performance*, a 11 de maio), *As Percussões de Estrasburgo (Rotativos*, de Giacinto Scelsi; *Sonata para 2 Pianos e Percussão*, de Bela Bartok; *Ionização*, de E. Varese; *Área*, de F. B. Mache e *Hierophonie*, de Y. Taira, a 18 de maio); Marina Abramović e Ulay (*Nightsea Crossing*, a 31 de maio e 1 de junho); Ulrich Rosenbach (*Die Eulenspiegelin*, a 7 e 8 de junho); e Teatro de la Claca

Multimédia (1985)¹³, o programa Performance Arte (1986)¹⁴, ou o Ciclo de Arte Experimental (1989)¹⁵, entre outros¹⁶.

A partir dos anos 1980 verifica-se ainda uma autonomização dos percursos dos performers que abordarei, no sentido em que, com o gradual desaparecimento do

(*Ações de Rua*, a 10 de junho; *Festa*, a 11 e 12 de junho; *Antologia*, a 13 e 14 de junho e *Labirinto*, a 15 e 16 de junho).

¹³ Organizada pelo ACARTE em novembro e dezembro deste ano, na sala polivalente do CAM, apresentando trabalhos de acentuado carácter tecnológico, incluindo do grupo Néon (com *Performática*, Espetáculo Multimédia concebido por Carlos Barroco, cuja “ação decorre num laboratório imaginário, onde as personagens serão caracterizadas visualmente como humanos-automáticos, reagindo a efeitos visuais e sonoros característicos dos anos 80”; realização visual de Carlos Barroco e José Fabião; som de Carlos Zíngaro; Rui Reininho e Natércia Rocha como performers; figurino e adereços de Nádia Baggioli; circuitos eletrónicos de José Casimiro; e Bert Hendrick como operador de computadores), do grupo canadiano Performance Multi Média (com *L'Écran Humain*: conceção, realização, direção artística e imagens (1300, projetadas por 15 projetores) de Paul St-Jean; música de Marcelle Deschênes e Philip Glass; e um elenco composto por Carlo Bengio, Alberto Bertelli, Mónica Lapa, Sylvie Marcoux, Sophie Michaud, Michel Roupaix e Paul St-Jean), e Nan Hoover (com *Intercept the Rays*, filme e vídeo). A programação compreendeu ainda o atelier *Molecul'art*, de “integração multidisciplinar das técnicas audiovisuais, coreográficas e cenográficas”, liderado por Carlo Bengio e Paul St-Jean e a Comunicação Visual e Sonora *18 L'atitudes da Performance*, por Manoel Barbosa, em que apresentou o trabalho dos seguintes performers: Anthony Howell, Dieter Appelt, Elizabeth Chitty, Gerardo Burmester, M. Abramović/Ulay, Min Tanaka, Nigel Rolfe, Rui Órfão, Urs Luthi, Christina Kubisch, Elisabete Mileu, Laurie Anderson, Jan Fabre, Marc Chaimowicz, Natalia L.L., Orlan, Stuart Brisley e VALIE EXPORT.

¹⁴ De 19 a 30 de novembro, no âmbito dos Encontros ACARTE (que incluiu Susanne Linke no programa), a Fundação Calouste Gulbenkian apresenta Performance Arte, uma programação composta por trabalhos de performers portugueses: *V.I.T.R.I.O.L.*, de Rui Órfão; *Performance I* e *Performance II*, de Gerardo Burmester (“Burmester faz ecoar numa sala o ruído intenso de um avião a jato, enquanto centenas de aviões de papel caem sobre o público. Faz-se silêncio. O artista aparece, colocando um espelho com cerca de 160x40 cm por cima de um globo terrestre iluminado que se encontrava no chão da sala. Pega num copo de champanhe e coloca-o em cima do espelho. Faz o mesmo com um segundo copo e assim prossegue até dispor em equilíbrio dez copos. Abre uma garrafa de champanhe e enche sucessivamente todos os copos. Pega numa espingarda e começa por atirar ao copo do centro, disparando de seguida até atingir o quinto copo. Quando tal acontece, tudo cai. Neste mesmo Ciclo, repete a *performance* das bolas de pingpong e apresenta uma outra, na qual o público surge delimitado por cordas pintadas com tinta fluorescente, situando-se nele uma cadeira pintada com as mesmas tintas. O artista amarra-se à cadeira com fita adesiva, dançando ao som de música *rock* até à exaustão” (Fernandes e Ramos 1998); *ERGANÓMETRO*, de Silvestre Pestana; *PONTO-AÇÃO*, de Fernando Aguiar e *UMUURLZ*, de Manoel Barbosa.

¹⁵ De 2 a 19 de fevereiro, o Ciclo de Arte Experimental – Música, Teatro, Performance-Arte incluiu *Vruutmd*, Performance de Manoel Barbosa (conceção, direção, luz, diapositivos e vídeo) com Bernardo Câmara Pereira, David Maranhã, Diogo Saldanha, Edgar Massull, José Drumond, Ruth Cadillac e Manoel Barbosa; banda sonora original de Telectu e execução de adereços de Sofia Perestrelo; e Performances de Electric Voice Theatre (Programa *Vocem*, incluindo *Cantigas*, de Henk Van Der Meulen; *Son Entero*, de Alejandro Vinao e *Halleluah*, de Mauricio Kagel; o coletivo disponibilizou ainda um *workshop* de um dia), Bouche-Cosou-Théâtre (Lidia Martinez, atriz, cenógrafa, coreógrafa, figurinista, luzes e banda sonora de *Osarcomgestos*, com a participação de três elementos da Escola do Circo de Lisboa, Mariana Franco e Guy Vivien, fotógrafo e vídeoartista), Miguel Yeco (*Os Limites da Sua Alma*, Performance final do Ciclo *Pessoa's (e ecos)*); Rui Órfão (*Mobilis in Mobile*, com música de Nigel Rolfe e fotografia de Pedro Ferreira); Ian Smith (*Cannibal!*); Carlos Gordilho (*Minha Montanha Holandesa*) e Elisabete Mileu (*S*, com música original de Vítor Rua; seguida de Instalação). A programação paralela incluiu uma Homenagem a Ernesto de Sousa (vídeos no átrio do Centro de Arte Moderna); *Ouro* (vídeo realizado por Leonel Moura em 1988, dedicado a Ernesto de Sousa, 17') e *Casnovas*, produzido e realizado por Rui Castelo Lopes em 1984 (60').

¹⁶ A atividade do CAM no âmbito do ACARTE foi recentemente objeto da tese de doutoramento de Ana Bigotte Vieira, que em breve será publicada.

“ambiente político” associado ao 25 de Abril, “cada artista seguiu o seu caminho”¹⁷, depois de alguns anos de investimento e crença no coletivo artístico, e que conduziu não só à formação de grupos (Puzzle, Acre, etc.), como de encontros e acontecimentos que implicaram colaborações e criação coletiva.

Também o Porto foi lugar deste tipo de divulgação, apresentando-se nesta cidade em 1987 o Festival Internacional de Performance¹⁸ e o ciclo Poesia Viva¹⁹, que inaugurou a Casa de Serralves/ Museu Nacional de Arte Moderna.

Eventos paralelos, como o I Encontro Nacional de Performance Perform’Arte (Torres Vedras, 1985)²⁰, entre outros, contribuíram para uma rotina de apresentação de trabalhos neste campo.

Comparei o contexto dos anos setenta com o mais recente, sendo inevitável a incursão pelo universo da Dança, e quis averiguar a legitimidade de considerar a existência de duas gerações de performers e a relação entre elas. A primeira, surgida nos anos setenta, e constituída por autodidatas e artistas oriundos de outras áreas de formação e prática artística, e uma segunda, composta por artistas ligados à Dança, que deslocam a partir dos anos oitenta a sua atividade para uma produção autoral gradualmente mais próxima da Performance.

Entrevistei artistas e outros profissionais envolvidos na Performance portuguesa nos seus primórdios, a partir de um guião previamente estabelecido, o que permitiu chegar a uma estrutura comum para a organização da informação recolhida, dividida nos seguintes parâmetros: génese, Performance; Performance portuguesa; apoio

¹⁷ Como comentou Fernando Aguiar em entrevista concedida em 2015 a Vânia Rovisco.

¹⁸ De 14 a 19 de novembro, o Festival Internacional de Performance Alternativa 5 – o ângulo reto *ferve a 90 graus*, Porto, incluiu a última Performance de Gerardo Burmester, na discoteca Indústria, Porto, em que o artista “Contrata uma orquestra e um pianista que tocam um concerto de Mozart. Uma apresentadora informa o público de que irá ouvir um concerto do compositor Gerardo Burmester, dirigido pelo maestro Gerardo Burmester e interpretado pelo pianista Gerardo Burmester”¹⁸. Participação de António Olaio e Albuquerque Mendes (com *Quem quer ser lobo, veste-lhe a pele*), entre outros.

¹⁹ Incluindo *Bed Painting*, de Fernando Aguiar e Alberto Pimenta e *Ato Concreto*, de Fernando Aguiar.

²⁰ Organizado pela Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, Fernando Aguiar e Manoel Barbosa. Incluiu três exposições: uma fotobiográfica, acerca de 30 anos de Happening e Performance em Portugal, consagrada à *arte corporal* e homenageando José Conduto, para além de uma secção de Vídeo-Arte, com um vídeo de Vítor Rua. Participação de Miguel Yeco (com *Paris em Pessoa – 1.º variação*), Rui Órfão, Albuquerque Mendes (que apresentou *AICA*, uma Performance que consistiu numa corrida de sacos, em que escreveu os nomes de Rui Mário Gonçalves, José Luís Porfírio, Egidio Álvaro, João Pinharanda, Alexandre Pomar, José-Augusto França e Fernando Azevedo, atribuindo depois ao vencedor, usando o saco com o nome de Álvaro, uma taça e uma medalha), Silvestre Pestana, António Olaio, Pedro Tudela, Artitude:01, António Barros, Carlos Gordilho, Ção Pestana, António Melo, Elisabete Mileu, Gerardo Burmester (com a Performance da caveira apresentada neste ano em Kassel e a *Rábula da Baliza*), Icaro, Manoel Barbosa (com *Amscrd*), Fernando Aguiar (*Segurança Interna II*), D.W Art e Telectu. Incluiu ainda *ARTITUDE: 01/ revista comportamental*.

institucional; internacionalização; público; mercado; documentação; política; informação; percurso pessoal; receção da obra.

O cruzamento da informação a partir desta estrutura permitiu encontrar denominadores comuns, assim como as discrepâncias entre os vários depoimentos, alguns deles não publicados por falta de autorização dos entrevistados. Todas as restantes transcrições podem ser encontradas nos Anexos que acompanham esta dissertação, partindo do princípio que o discurso dos protagonistas na primeira pessoa permite o acesso a um outro tipo de informação, muito rico no seu subtexto e idiossincrasias.

Em termos de documentação de época, pude constatar que a que se encontra publicamente disponível é escassa e muito dispersa, nomeadamente quanto a registos fotográficos, filmográficos ou de material preparatório das obras referidas. Embora alguns artistas disponham de um arquivo pessoal, ele é maioritariamente inacessível, seja por desorganização ou falta de interesse em divulgá-lo. Ainda que fosse um aspeto secundário relativamente a esta investigação, envidei esforços no sentido de interceder para que estes espólios não se percam e passem a estar disponíveis.

Esta circunstância gorou em parte um dos propósitos centrais da terceira parte deste trabalho (“Em Portugal”), nomeadamente quanto ao capítulo “Os primórdios: liberdade em ação”, que foi o de discorrer a partir das próprias obras e suas características, em lugar de definir linhas de força genéricas, baseadas em documentos escritos e depoimentos na primeira pessoa dos protagonistas envolvidos.

Desde cedo, as leituras que fui fazendo, nomeadamente as respeitantes aos Estudos de Performance em geral e ao contexto nacional das décadas de 60, 70 e 80 em particular, levaram-me a estar especialmente atenta à importância de conhecer o melhor possível as obras e eventos que constituem o ponto de partida desta investigação, sob pena de incorrer numa elaboração teórica sobre objetos artísticos desconhecidos. Este receio deriva da existência de um corpo teórico já significativo a partir de escassa documentação, sobretudo no que diz respeito às próprias Performances, circunstância perigosa se tivermos em vista a produção de um pensamento que se pretende informado, rigoroso e adequado ao(s) objeto(s) estudado(s).

O reconhecimento da importância de partir das obras resultou, portanto, da perceção do material existente no contexto académico português sobre este tema, que conta já com alguns trabalhos significativos para o seu tratamento, nomeadamente pela aturada investigação e inventariação que pressupõem.

Neste âmbito, há que destacar a dissertação de Mestrado realizada por Verónica Metello, intitulada *Focos de Intensidade/ Linhas de Abertura, a Ativação do Mecanismo Performance 1961-1979*, em que a autora inscreve a Performance no território das Artes Visuais, caracterizando a sua especificidade através da existência num suporte espaço-temporal efêmero, ou seja (revisitando Peggy Phelan), da ausência da fixidez de suporte e memória permanente. Convoca conceitos oriundos do campo da Filosofia, Sociologia, Antropologia e História da Arte para a definir enquanto mecanismo, na impossibilidade de encontrar uma fórmula estável para a conter.

Para além do meu diferente ponto de partida e perspectiva, desde logo me pareceu ser possível ir para além da premissa que Metello encontra na obra fundadora de Roselee Goldberg (Goldberg 1988) de que “cada performer faz a sua própria definição de performance no processo de execução”, a partir não só de uma estratégia de delimitação, como também de definição de denominadores comuns. Convém lembrar que *Performance Art: From Futurism to the Present* é uma obra de 1979, altura em que a Performance não estava ainda oficialmente estabelecida como um domínio recorrente no espectro artístico, tanto em termos de produção como de formação. Por outro lado, o facto de a palavra *performance* ser na língua inglesa utilizada em vários outros sentidos e contextos – nomeadamente no de *desempenho* ou *atuação* – faz com que seja necessário destrinçar as aceções em que é utilizada, o que representa uma dificuldade acrescida na definição do conceito que lhe corresponde em termos de Teoria de Arte.

A partir desta premissa e perante a realidade que encontrei, surgiu então o 5º Capítulo, que com uma forte componente historicista e descritiva, mapeia obras e protagonistas da primeira vaga de performers portugueses, organizados em torno das figuras de Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa, que com os seus diferentes posicionamentos acabaram por funcionar como aglutinadores, e na medida em que outro tipo de estrutura, com base na geografia ou tipologia de obras, seria artificial e infundada.

Finalmente, o 6º e último capítulo é dedicado a dois autores que partem e se posicionam no campo da Dança, tendo construído um percurso que os levou à produção de Performance. Decidi abordar o trabalho destes artistas na medida em que é muito relevante no contexto artístico português e pertence desde o início ao conjunto de obras que do meu ponto de vista se deslocaram da Dança para a Performance. Trabalhos a que assisti ao vivo e que se impuseram como temas de reflexão dentro do quadro aqui apresentado.

Para além de um panorama mais geral do seu percurso, acabei por escolher então uma peça de cada um dos autores, por serem performances que claramente conjugam e tratam toda a problemática que adiante desenvolverei. As suas características conduziram a um estilo de texto diferente dos anteriores, o que foi encarado como uma mais-valia, por permitir uma aproximação a peças em particular, deixando que sejam elas a “revelar” os argumentos anteriormente articulados.

A componente historicista deste trabalho resulta também de um levantamento exaustivo das fontes existentes (bibliografia, imprensa generalista e especializada, registos fotográficos e filmográficos, etc.), assim como entrevistas aos protagonistas deste momento da História da Arte portuguesa. Esta pesquisa possibilitou o estabelecimento de uma cronologia – maioritariamente enquadrada no texto – e que após o término da presente investigação se pretende que continue a ser revisitada, revista e aprofundada.

O reconhecimento do valor desta informação levou a que desde o início do meu trabalho, me tenha dedicado a compilar sistematicamente os dados que me pareceram relevantes nos campos abordados, organizando-os cronológica e comparativamente, a partir da sua divisão em acontecimentos nacionais e estrangeiros. Esta cronologia resulta de informação publicada e, embora fosse incomportável citar todas as referências, as fontes estão obviamente descritas na bibliografia que acompanha este trabalho. Sempre que possível, incluí a descrição das Performances referidas, precisamente para que investigadores futuros tenham acesso a informação dificilmente acessível.

A extensão desta cronologia faz com que seja obsoleta a sua existência em papel, e espero ter oportunidade de a viabilizar *online*, otimizando-a através de um motor de busca adequado, para que toda a Academia (e restantes interessados) possa beneficiar do esforço que representou.

Um outro aspeto que importa esclarecer relaciona-se com as citações de texto em língua estrangeira referidas no corpo do texto, objeto de uma tradução minha. Esta opção prendeu-se com a quantidade de notas de rodapé, que levou à decisão de omitir as citações de textos estrangeiros originais. Apenas refiro o texto original nos casos em que se verifica uma ambiguidade dos termos utilizados, para que o leitor os possa enquadrar sem estar condicionado pela minha interpretação.

Resta dizer que a ortografia utilizada decorre da obrigatoriedade de cumprimento do Novo Acordo Ortográfico.

PARTE I

DANÇA VERSUS PERFORMANCE

Capítulo 1. Dança

Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, dança é uma “Sequência de passos, de movimentos corporais, executados geralmente ao som de música por uma ou várias pessoas, segundo uma arte, técnica ou código cultural específico; ação de dançar”²¹. Por Dança entendo qualquer obra criada por artistas, apresentada perante um público e com uma dimensão relacional motivada sobretudo pela centralidade e excecionalidade do movimento corporal.

No presente trabalho, proponho portanto uma definição de Dança que implica a centralidade do movimento (e não apenas do corpo) humano em presença numa determinada proposição artística.

Bronislava Nijinska, bailarina e coreógrafa dos Ballets Russes de Diaghilev, explicou bem esta centralidade do movimento, para si inseparável da sua qualidade excepcional:

O movimento é o elemento principal da dança, o seu enredo. Uma escola moderna de coreografia deve introduzir o movimento na técnica de dança, ele deve fornecer uma base para a teoria e mecânica da dança.

Cor – é o material de pintura.

Som – o material de música.

Movimento – o material de dança.

O movimento confere à dança uma vida própria. Só o movimento pode estimular a audiência.

O ritmo apenas vive no movimento. O movimento torna o corpo ativo.

Na trama, o movimento deve ser ininterrupto. No momento em que o movimento é tirado do corpo, afastado da intenção do artista, uma interrupção infinita começa, de modo algum o mesmo que uma pausa, porque a pausa é também um movimento na trama, semelhante à respiração.

Na transição de uma posição para outra, com a mudança de uma posição para a outra, o corpo não deve apenas alterar o seu lugar. Em coreografia, a mudança de lugar deve ser movimento. No teatro, o corpo do artista não deve apenas andar para cima e para baixo, mas deve simultaneamente agir (ou seja, fazer a trama avançar) (Nijinska 1930: 55-56).

Como em todos os campos artísticos, a forma (aqui encarada como aquilo que estabelece as relações entre o espaço, o tempo, e os elementos físicos que neles existem), é uma inerência: em Dança, a tónica está no movimento, que só é eficaz quando é proficiente, ou seja, quando há um grau de consciência²² e domínio corporal

²¹ Sempre que utilizar esta definição genérica utilizarei a palavra escrita com minúscula. A utilização com maiúscula dirá respeito à Dança enquanto género artístico e cénico, no sentido de *apresentada, posta em cena*.

²² No sentido de propriocepção, ou seja, a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, força exercida pelos músculos e posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Já em 1921 Appia se referiu a este sentido: “Nous *sentons* notre corps sous nos vêtements” (Appia 1921: 89).

que torna excepcional a qualidade da movimentação e da presença. Os protagonistas presentes nas obras de Arte ao vivo estão lá, mas os corpos dos bailarinos estão “ainda mais lá”²³. Esta qualidade não depende exclusivamente do virtuosismo técnico, embora a técnica, e o treino que lhe é inerente, sejam uma componente constantemente valorizada e considerada essencial pelos profissionais da Dança.

Nijinska também teceu considerações sobre este aspeto:

Tudo nos parece despropositado se o corpo do artista só se move a fim de assumir uma ou outra posição ou pose, independentemente de quão novas e interessantes possam ser. Independentemente da expressividade com que esta forma coreográfica possa ter sido pensada, ela não é capaz de mexer connosco se não for apresentada através do movimento, se o movimento não é inerente à forma.

Independentemente da habilidade, e tal como nos *filmes*, com que o corpo do bailarino muda de posições, não é, no entanto, este o movimento coreográfico que temos discutido aqui, mas apenas uma alteração da forma despropositada e sem sentido, uma superação de dificuldades mecânicas.

O artista performático deve apresentar dança através do movimento; deve incluir o movimento da mesma forma que inclui a vida, na forma plástica da dança. Ele deve derramar a melodia da dança através de seu corpo, porque o público só pode compreender o movimento.

Nem cada nota (som) é música, nem todo o movimento é coreografia.

A técnica do movimento deve ser poderosa, a fim de criar obras coreográficas.

A proficiência em movimento deve ser dominada, a fim de ser capaz de expressar a arte (Nijinska 1930: 59-60).

Não se trata apenas de ser eficaz na ultrapassagem de dificuldades de execução, muito embora o domínio técnico favoreça a emergência de uma qualidade excepcional de vivência do tempo e do espaço, na medida em que disponibiliza a energia que seria gasta com o esforço de execução para uma fluência que simultaneamente cria e resulta da movimentação.

Esta fluência tem recebido diferentes designações. Martha Graham, por exemplo, chamou-lhe *graça*:

A coisa mais importante para um bailarino é a sua postura. A graça, para os bailarinos, não é apenas uma coisa decorativa. Graça é a sua relação com o mundo, a sua atitude para com as pessoas com quem e para quem dançam. Graça é a sua relação com o palco e com o espaço à sua volta... a beleza que a sua liberdade, a sua disciplina, a sua concentração e completa consciência lhe trouxeram. Se confiarmos num dado estado de espírito²⁴, em breve chegaremos a um ponto em que esse estado desapareceu, ou não pode ser convocado no exato momento em que precisamos. Se não temos forma, após

²³ Segundo Laurence Louppe, “A presença como um ato de envolvimento na identidade do momento presente e na matéria do “eu” em relação ao mundo é uma prática específica e muito invejada na dança contemporânea. A presença é igualmente forte na *performance* mas, como em todas as componentes qualitativas ou ativas da *performance*, não é objeto de uma aprendizagem ou investigação à semelhança do que acontece com a dança” (Louppe 2012: 296-297).

²⁴ *Mood*, no original.

um determinado período de tempo tornamo-nos inarticulados. O treino só nos dá liberdade (Graham *apud* Armitage 1966: 101-102).

Sem querer imprimir qualquer conotação esotérica à utilização do termo *energia* (até porque a minha experiência pessoal, assim como a de outras pessoas com experiência como bailarinos profissionais, no que toca à “qualidade excecional da presença”, é de intensa consciência da materialidade corporal), é fundamental referir esta componente do movimento, já que a sua gestão está intimamente ligada à qualidade excecional de presença a que me refiro, numa espécie de “amplificação energética” que é, portanto, a essência da Dança²⁵. A este propósito, Mary Wigman afirmou que “Não passaria de mais uma teoria esgotada, se determinássemos os ritmos da dança unicamente segundo os critérios do tempo. Do mesmo modo que o tempo, senão mais poderosamente ainda, a energia intervém na dança: é a força dinâmica, o ato de mover e de ser deslocado, que é o pulso da vida da dança” (Wigman *apud* Louppe, 2012: 150).

Aliás, Rudolf von Laban, que desenvolveu uma exaustiva teorização sobre o movimento humano em geral e a Dança em particular, identificou *espaço, tempo, peso e fluência* como os vetores essenciais para definir qualquer movimento (Laban, 1960). Defendeu que a fluência motora é controlada pelos centros nervosos, reagindo aos estímulos externos e internos e considerou a energia, gerada por um processo de combustão dentro dos órgãos do corpo, como força motriz do movimento. Estas duas últimas noções são reconhecidamente difíceis de descrever, conforme atesta Hutchinson num livro caucionado por Laban, quando diz acerca do conceito de

Fluência (Controlo): No estudo e compreensão do esforço, este é o elemento menos familiar. Ninguém pode descrever totalmente o seu significado e apenas podemos aqui apresentar uma pequena introdução.

O movimento pode ser comparado a um rio cujo curso pode fluir rapidamente ou serpentear lentamente. Apesar das mudanças no seu curso e dos obstáculos que pode encontrar, ele continua a fluir. Ele só pára quando encontra um obstáculo intransponível ou simplesmente se esgota e deixa de existir.

O fluxo é a essência do movimento. Um movimento livre é aquele em que nada ocorre para dificultar o fluxo. Um movimento limitado é aquele em que, ou quem se movimenta restringe o fluxo por razões fisiológicas ou emocionais, ou uma influência externa exerce o controlo e faz com que o movimento seja limitado. Mesmo quando

²⁵ “L’étude du mouvement en est encore à ses prémices. On dit que le mouvement est une décharge d’énergie, on parle de force gravitationnelle, de chute. On dit que chaque transfert de poids est la conséquence d’une action de levier, qui demande un support fixe. On sait que les éléments de la matière, suivant leur poids spécifique, se déposent autour du centre de la terre, on connaît les altérations d’un agrégat sous l’effet de la chaleur ou du froid, et donc les changements du poids spécifique de la matière. Pourtant, personne n’a jamais observé le mouvement en tant que tel, on a presque entièrement ignoré l’élément générateur, telle une danse au sein de l’énergie mouvante, et on est passé à côté de l’indice essentiel sur la nature même du jeu énergétique” (Laban 1938-50: 113).

uma posição é mantida, pode sê-lo livre ou limitadamente; isto é compreensível quando percebemos que uma posição tanto pode ser um movimento que descansa, como um que foi preso. Embora exista uma certa afinidade entre fluxo limitado, força e lentidão e entre fluxo livre, leveza e rapidez, estas qualidades não são necessariamente inseparáveis: todas as diferentes qualidades de movimento podem ser realizadas com o fluxo preso ou livre; não há limitações (Hutchinson 1954: 259-260).

Laurence Louppe propôs a noção de *fraseado* como um fundamental elemento da poética da Dança, capaz de proporcionar um tempo específico, naquilo que defendendo ser matéria central da Dança:

Um dos elementos mais relevantes na organização do tempo é certamente a noção de *fraseado* [que] implica quer a distribuição do peso e a energia das forças dinâmicas, quer o próprio tempo. (...) o seu carácter é universal. Nasce, talvez, da respiração e dos movimentos do diafragma que dão cor ou são a fonte de todo o movimento (...) O fraseado, mais do que um elemento isomórfico entre dança e música, consiste na organização sensorial e motora das durações, no fôlego interior que insufla uma temporalidade singular (...) O fraseado em dança resulta (...) da confluência no tempo de três outros fatores: o peso, o espaço e o tónus. O fraseado distribuirá as mudanças de matéria: tensões, relaxamentos e suspensões, que delimitarão os acentos, as pausas, as ruturas, as acelerações e os abrandamentos. O recurso à manutenção contínua da tensão muscular, progressiva ou não, abranda o tempo (ao mesmo tempo que torna o espaço denso). O tempo torna-se maleável, elástico e flexível. No seu estado poético, deixa de se submeter às leis da física (Louppe 2012: 156-158).

O excessivo tecnicismo de um bailarino pode ser problemático no que toca ao controlo e eficácia do fraseado, não só por limitar o domínio de diferentes vocabulários de movimento, como também por consumir (para a execução de movimentos específicos) energia indispensável para o controlo da fluência²⁶ implícita na qualificação da presença²⁷. Por isso Laban defendeu que “Em nenhuma outra arte o perigo de não transcender a técnica é tão pronunciado como na Dança. A concentração na função e condição física pode conduzir a uma identificação narcisista com o corpo. A adoração da habilidade [técnica] pode ter um efeito paralisante” (Laban 1930: 95).

A qualificação da presença a que aludi pressupõe o reconhecimento da individualidade de cada bailarino, do qual a Dança depende, e essa mesma idiossincracia pode ser matéria essencial de um trabalho, mesmo num contexto de movimento acentuadamente tecnicista ou estilizado.

²⁶ Refiro-me a fluência no sentido de *continuidade*, sem que isso implique a manutenção de um determinado *registro energético*. Utilizando a dramaturgia como metáfora, é como se se tratasse de uma determinada linha dramática contínua, mas constituída por picos, variações e cambiantes.

²⁷ Fazenda (2012: 25) equaciona de maneira semelhante esta excepcionalidade: “... o movimento coreográfico de grande parte destas peças não possuía a virtuosidade passível de ampliar a presença e de intensificar a comunicação do corpo em palco. Ou seja, o movimento não tinha as características que tradicionalmente se designa por movimento da dança: um movimento extraordinário através do qual os usos do corpo, do espaço e do tempo são expandidos relativamente ao que é comum acontecer no quotidiano”.

Num texto desenvolvido em torno dos bailarinos da sua companhia e suas características, Paul Taylor, que inicialmente estudou para ser pintor, referiu a especificidade de trabalhar com “material humano”:

A maioria das vezes, o tipo de dança em que trabalhamos depende destes diferentes bailarinos enquanto indivíduos. As suas limitações são por vezes tão interessantes como os seus pontos fortes. A melhor coreografia do mundo não significa nada se os bailarinos não se adaptarem a ela (...) aquilo que vemos é mais do que um pé ou umas costas curvadas. Vemos um indivíduo, e vemos o que esse indivíduo é. Todo este treino exato e estilização não podem abstracionar um corpo numa não-entidade (...) Estes oito bailarinos não são exatamente como tubos de tinta com que cobrir a tela do espaço. Não exatamente. Eles têm caráter e personalidade, que AFIRMAM. Eles têm características individuais, e mesmo quando achamos que sabemos como lidar com eles, eles MUDAM. Não é como a tela que fica esticada de uma vez por todas. Eles às vezes engordam, ou desanimam, ou ambas as coisas. Eles adquirem sentimentos de inadequação. Eles têm aniversários. Por outro lado, desenvolvem recursos surpreendentes e inesperados na sua gama (Taylor 1977: 91-92).

Embora este potencial de adaptação do movimento que permite a apropriação, por vezes designado como “organicidade”²⁸, seja fundamental na atividade de um bailarino, Cunningham, para quem não poderia nunca existir “Dança abstrata”, como tantas vezes chamaram às suas peças, assumia a individualidade dos bailarinos de uma forma diferente: “Embora os bailarinos sejam vistos como indivíduos, no palco eles são distantes e reservados. A distância que mantêm do público de alguma forma parece intensificar o eco emocional da dança” (Hodgson 1976: 88).

A técnica, mais ou menos densa, mais ou menos elaborada, adquirida previamente ou perante o público, é importante, na medida em que permite que o bailarino se aproprie do movimento. Segundo Fazenda,

Na dança, qualquer movimento do corpo eficaz e significativo pressupõe uma aprendizagem que resulta de um processo de treino e incorporação. A incorporação é uma memorização, uma interiorização não-verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados. São as técnicas de dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar de modos que são culturalmente relevantes. As técnicas são um conjunto de procedimentos que visam desenvolver no corpo competências para se mover de determinadas formas e com determinados fins. As

²⁸ “This ‘organic’ has nothing to do with health food. She [Bettie de Jong] is referring to body logic or the way movements are put together so that they are joined functionally. Theoretically, almost any sequence of movements is possible to dance, but there are those that will feel better (though not necessarily easier) to a dancer because of their peculiar kind of muscle logic. An ‘un-organic’ dance phrase would be one containing an extraneous movement, a foreign insertion, which prevents the body from following its natural muscular path. This insertion may seem an appropriate idea for what the choreographer is trying to say, but it remains only an idea if it does not fit into the physical logic of the phrase. It will stop the dancing. It will look false and it will usually feel false to the dancer. It is like those real plants at florists that have convincing plastic blossoms wired on. You sense there is something wrong, somewhere” (Taylor 1977: 95).

técnicas medeiam a relação do homem com o mundo, situam-no no campo físico e social e permitem a agência do corpo (2012: 61).

Partilho deste ponto de vista, desde que consideremos uma aceção generalista de técnica, sem necessariamente referir um corpo de procedimentos estabilizados a ponto de gerar um vocabulário de movimento específico²⁹. Quero com isto dizer que, quando o movimento corporal é o aspeto central de uma determinada obra, a sua relevância obriga a um treino (por mais curto que seja) que garanta a sua eficácia expressiva³⁰.

Este treino não é relevante apenas para os bailarinos³¹: também a fruição da Dança implica uma maturidade percetiva associada ao apuramento da relação entre visão e resposta corporal, uma espécie de estreitamento entre sensação³² e perceção³³.

Assim, a circunstância *ao vivo* e a experiência que a caracteriza é imprescindível em Dança, implicando que artistas e público partilhem um dado tempo e espaço, sendo que, como desenvolverei adiante, partilho da opinião de Laurence Louppe quando disse que

A questão do tempo na arte não diz estritamente respeito às expressões tradicionalmente classificadas como “artes do tempo”. Sabemos que as chamadas artes visuais integraram o tempo como agentes agente de obras “evolutivas”, desde *Élevages de Poussières*, de Man Ray, nas quais se acumularam as poeiras secas de *Le grand verre* de Duchamp, e desde as cores em mutação de Jean-Pierre Bertrand e da utilização da matéria orgânica, como o mel ou a gordura, por Beuys. Trata-se, contudo, de um tempo físico ou biológico que age de acordo com as suas próprias leis – não um tempo criado, comprimido, dilatado, um tempo “produzido” pelas escolhas deliberadas de um sujeito que inventa o seu tempo, porque, para inventar o seu tempo, é necessário segregar a matéria que o forma (Louppe, 2012: 155).

Em síntese, e aproveitando de novo as palavras de Laban: “O que realmente acontece no teatro não ocorre apenas no palco ou na plateia, mas na corrente magnética entre esses dois pólos. Os atores no palco, formando o pólo ativo deste circuito magnético, são responsáveis pela integridade de propósitos com que a peça é apresentada. Disto depende a qualidade da excitante corrente entre palco e audiência” (Laban 1960: 6).

²⁹ Como nas técnicas de Dança clássica (Vaganova, Cecchetti, etc.) ou moderna (Graham, Limón, etc.), apenas para referir alguns exemplos perfeitamente estabilizados.

³⁰ Neste trabalho, utilizo o termo *expressivo* para indicar a capacidade de estabelecer uma relação, ou seja, determinado material ou objeto artístico é expressivo sempre que ecoa, sempre que há ressonância, sempre que provoca no seu fruidor uma reação comprometida.

³¹ “Appreciation of the work of art. How do we experience dance as a work of art? Through the eye and through physical response. Therefore we need to develop these two senses” (Güldenstein 1930: 62).

³² Trata-se da captação sensorial de um dado objeto, resultante do primeiro contacto com essa realidade.

³³ Enquanto processo psicofisiológico através do qual o sujeito organiza e interpreta os estímulos do meio que foram captados através dos órgãos dos sentidos (sensação), permitindo identificar objetos e acontecimentos significativos.

1.1. Imersão Aqui e Agora: circunstância *ao vivo*

Uma das questões centrais da Dança prende-se então com uma vivência do tempo e do espaço diversa daquela que experienciamos habitualmente³⁴, sendo isto válido tanto para artistas como para espetadores, embora de forma diversa.

Paul Valéry, no seu texto *La philosophie de la danse* (1936), aborda proficientemente este tema:

Mas a dança, pensou ele [Santo Agostinho] é, afinal, uma forma de Tempo, é apenas a criação de uma espécie de tempo, ou um tempo de uma espécie distinta e singular. (...) É por isto mesmo que a bailarina está num outro mundo, que já não é aquele que pintamos com o nosso olhar, mas aquele que ela tece com os seus passos e constrói com os seus gestos. Mas, neste mundo, não há um propósito exterior aos atos; não há nenhum objeto a entender, juntar, empurrar ou de que fugir, um objeto que termina exatamente uma ação e dá aos movimentos, em primeiro lugar, uma direção e uma coordenação exteriores, e depois uma conclusão clara e determinada. (...) A dança é uma arte deduzida da própria vida, uma vez que não é mais do que a ação de todo o corpo humano; mas ação transposta para um mundo, numa espécie de “espaço-tempo” que já não é exatamente o mesmo que o da vida prática (...) [o homem] descobriu que certos... movimentos o procuram pela sua frequência, sua sucessão ou amplitude, um prazer que foi até uma espécie de intoxicação, e às vezes tão intensa, que só um esgotamento total das suas forças, uma espécie de êxtase, exaustão, poderia interromper o seu delírio (...) Esta pessoa que dança fica presa de alguma forma a uma duração que engendra, uma duração feita de energia atual, feita de nada que possa durar. Ela é instável, ela esbanja instabilidade, passa pelo impossível, abusa do improvável (...) [a dança] é simplesmente uma poesia geral da ação dos seres vivos: ela isola e desenvolve as características essenciais desta ação... (Valéry 1936: 87-88).

Os efeitos cinestésicos do corpo no espaço e tempo da dança provocam uma rutura espacial e temporal que quebra o sentido normalmente ordenado de um tempo passado, presente e futuro, assim como de espaços geométricos perfeitamente demarcados (Mackendrick 2004).

Alguns autores (Burt 2004) sublinham a existência de uma perceção reflexiva entre performers e audiência, sendo este aspeto por vezes apontado como definição última de atuação ao vivo. Podemos no entanto distinguir diferentes graus nesta reflexividade, a ponto de pôr em causa a centralidade desta questão na maioria das obras ao vivo. Esta assunção liga-se a uma conceção de artes performativas que implica uma relação de

³⁴ “De même qu’un long rêve a pu tenir dans cinq minutes, et, par conséquent, contenir une durée disproportionnée à celle du temps normal, de même les arts du temps n’utilisent le temps normal que comme un contenant, pour y placer leur durée spéciale. (...) Les arts du temps disposent librement du temps et le dominant. Il n’en est pas ainsi de l’espace, pour les autres arts; c’est notre corps, par ses dimensions et possibilités, ce sont nos yeux aux facultés limitées, qui le déterminent” (Appia 1921: 26-27).

grande proximidade com a audiência, uma obra aberta e um desejo de interatividade que nem sempre se verificam.

O território da Dança é por vezes apontado como o lugar onde a relação entre ação e reflexividade³⁵ é mais premente:

A performance³⁶ torna-se viva através do encontro de duas presenças imediatas que dependem uma da outra. (...) A dança é sem dúvida a versão mais particularizada deste encontro de ação e reflexão. A dança enquanto tal é atualizada por meio desse encontro de uma forma que torna a codependência e coexistência de ambos os termos mais evidente. (...) A dança é uma prática artística em que tempo e espaço são expressamente gerados no seu decurso, e não apenas uma atividade que atravessa um médium espaço-temporal preexistente. Os corpos dançantes referenciam uma cinestesia social, uma apreensão sensível do movimento e um sentido de possibilidade sobre aonde o movimento nos pode levar, que equivale a uma amálgama material do pensamento e da ação como atividades construtoras do mundo. Se parte daquilo que se considera crise implica uma ambiguidade quanto à atitude da representação face à referência, na dança, esta instabilidade de significado e objeto, do significado do movimento e seu movimento de animação, é um aspeto fundamental da sua especificidade (Martin 2004: 48).

Há que reter esta aceção da Dança enquanto geradora de tempo e espaço, já que não só acontece num determinado espaço e tempo partilhado por artistas e público, como propicia uma vivência distinta destas dimensões. Na Dança, a especialidade do movimento corporal contribui para a sedução que lhe é inerente, na medida em que convoca uma partilha sensorial específica que liga bailarinos e público, provocando sempre uma ressonância³⁷, e que decorre da intensidade do movimento, difícil de definir³⁸ mas fácil de constatar³⁹. Conforme afirma Mackendrick:

³⁵ A aceção de reflexividade proposta por Maria José Fazenda diz respeito à “forma como, através da atividade performativa, os agentes artísticos olham para o mundo e para as suas próprias experiências e os reorganizam criativa e significativamente” (Fazenda 2012: 209).

³⁶ No sentido de *atuação*, como se depreende do texto original.

³⁷ “Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d’énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances. Cette résonance, comme toute autre, se comunique: une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes!” (Valéry 1936: 91).

³⁸ Gordon Craig escreveu a propósito de Isadora Duncan: “Isadora interpreted no one at all – she positively created. No one ever denied this – her detractors were won over to her when she began to dance creatively - & in lesser or greater degree she Always danced so. But we who saw her cannot today say what is she did – what happened was a transformation – a metamorphosis – something more remarkable than anything we had ever seen – & MORE LOVELY” (Steegmuller 1974: 161-162).

³⁹ Em fevereiro de 2014, numa conversa com Francisco Tropa a propósito de uma Performance de Maria Alexandra Pirici e Manuel Pelmus, apresentada no Pavilhão da Roménia na Bienal de Veneza (2013), o artista referia a formação em Dança dos performers, não porque tivesse quaisquer certezas sobre isso, mas porque, conforme disse: “vê-se logo, pela maneira como se mexem”. Ao investigar a formação dos artistas em questão, pude posteriormente confirmar a veracidade desta intuição. Ainda a este propósito, Edward Gordon Craig disse sobre Isadora Duncan e a sua Arte: “we see her head, her hands, gently active, as are her feet, her whole person. And if she is speaking, what is she saying? No one would ever be able to report truly [or exactly – extraordinary, isn’t it], yet no one present had a moment’s doubt” (Steegmuller 1974: 360-361).

A dança intensifica o movimento banal assim como a literatura intensifica a linguagem banal (...) Sendo difícil de definir, a intensidade do movimento não é nada difícil de ver (pela audiência) ou sentir (pelos bailarinos, e por vezes também pela audiência). É a diferença entre dançar e marcar passos⁴⁰, entre trazer para a dança movimentos banais e apresentá-los numa atuação. A dança fragmenta movimentos banais em passos precisos; liga-os e confunde-os em *enchainements*; exagera-os para dança.

O sentido do espaço e do tempo da dança invade o bailarino até que, e apenas nesses momentos, ela se confunde com ele; invade o público de modo que, apenas nesses momentos, ele esquece sua distância objetiva; é profundamente sedutor. Sabemos quão prontamente a sedução atravessa fronteiras – como mina as ordens de significado a partir de dentro – mas temos de ver como é que isto funciona espaço-temporalmente, em e através de corpos que dançam (Mackendrick 2004: 148).

Trata-se portanto do exercício de uma “completude” sensorial⁴¹, reforçada pela consciência de efemeridade e especificidade, que faz com que cada apresentação seja reconhecida como uma circunstância única e irrepetível, como se depreende das palavras de Valeska Gert: “A minha dança preferida é aquela que eu mais posso mudar. O que é permanente e nunca muda é a estrutura básica de passos e movimentos. A cada vez, os mesmos passos se seguem na mesma ordem: o que muda, no entanto, é a emoção de que a dança cresce. Eu experimento, a cada vez, uma dança nova” (Gert 1931: 14).

Todos os protagonistas, artistas e público sabem que (tal como acontece em todas as artes performativas) partilham o que acontece e que esse momento é irrepetível e intraduzível na sua abrangência, mas, na Dança, o apelo cinestésico é mais forte, mesmo em situações de estatismo⁴² – já que, como diz Laurence Louppe, “O fraseado trabalha o contínuo, ainda que haja contraste”, acrescentando que em Dança há uma

nova percepção do tempo [que] coincide com uma nova percepção do corpo, do peso em relação ao espaço e aos objetos do mundo: quando a cabeça perde a noção do centro do corpo, nas quedas ou nos deslizamentos, todas as dimensões do movimento são apreendidas fora do seu campo habitual de consciência. Todos estes intervalos de tempo nos quais se revela o impulso, ou, ainda, os momentos em que uma engrenagem está

⁴⁰ Na gíria de dança, “marcar” uma coreografia significa apenas indicar o percurso no espaço através de indicadores dos movimentos coreografados, ou seja, sem respeitar a exata configuração, amplitude, duração e energia com que serão executados no decurso da apresentação pública.

⁴¹ Martha Graham declarou “I could not say what passes through my mind when dancing on the stage. I only know that then, extremely conscious of the audience, hypersensitive to sound and whisper, I feel my highest point of integration, if I have done my practising... if not, I am nervous, struggling, tense” (Graham *apud* Armitage 1966: 108).

⁴² “... dance stillness remains so seductively vital: the dancer is not just waiting around but is utterly awake to the movement in the moment, the passage of stillness, too. She is fully ‘present’, fully attentive to this coming absence. And because she knows, and delights in, movement – because, in other words, she turns her full devotion to the loss of the moment that nonetheless absorbs her entirely – the dancer-dancing intensifies... [...] The dance doesn’t just take up some block of time but intricately structures the movement of time within that ‘block’, thereby altering its temporal boundaries” (Mackendrick 2004: 151).

ativada fazem tanto o bailarino como o espetador sentir a importância do “instante” que tais processos convocam e que, por vezes, provocam. O instante, enquanto único quadro possível de aparição do desconhecido, como fratura de experiência (...) O bailarino trabalha sobre o instante, mas também “dentro” do instante. A presença total no instante, sem prazo ou antecipação estipulada, é tudo o que constitui a qualidade de um ato de dança. É um elemento igualmente essencial de elaboração da “presença” do bailarino. A “presença” pode ser lida como a qualidade de “estar lá” (Loupe 2012: 162-163).

A consciência da efemeridade gera uma dinâmica particular⁴³ e reforça a qualidade da presença, sustentada também pela tensão implícita na tentativa de fixar o que é fugaz. Aliás, também Peggy Phelan escreveu sobre a especificidade da evanescência da Dança, para propor que a sua moldura representacional implica uma tensão entre presença, desaparecimento e reapresentação (Lepecki 2004). Conforme Bill T. Jones disse a Maria José Fazenda em entrevista: “um fantasma é um espectro, algo que é quase ilusório, que não é tangível, pode manter-se a crença na sua existência, pode por vezes ver-se, mas não se pode agarrar (...) aquilo que fazemos é tentar capturar o que é impossível capturar. É o que fazemos todas as noites [num espetáculo]” (Bill T. Jones *apud* Fazenda 2012: 140).

A concentração e dedicação que a Dança implica, a que normalmente chamamos “entrega” dos bailarinos, é sempre um investimento no aqui e agora, num espaço e tempo particular, irrepetíveis. A importância do momento confere à Dança uma saturação temporal que faz com que a consciência reflexiva ou o pensamento intencional sejam excedidos e a dedicação do bailarino potencie a atenção e reação do espetador.

É curioso referir a este propósito um artigo do filósofo, neurocientista e coreógrafo Ivar Hagendoorn (2003) sobre a relação entre observar Dança e a atividade cerebral, onde podemos ler que

Uma vez que um objeto (em geral) e suas características de movimento são detetadas, é provável que a atenção não se foque no movimento, mas que se dirija para outra coisa ou se concentre noutras características (...) Conclui-se que, se a atenção é concentrada no movimento e apenas nele [na Dança], as tendências naturais do cérebro para perceber o movimento serão reforçadas. Se o cérebro se inclina para outras características do objeto assim que as de movimento são identificadas, [na Dança] o movimento deve ser de tal forma que essa tendência é suspensa, enquanto, ao mesmo tempo, outras características (cor, padronização) são desvalorizadas. O cérebro, então, afastar-se-á destes aspetos e focar-se-á no movimento. Se já se perguntou o porquê de

⁴³ “The art of the theatre is dynamic, because each phase of the performance fades away almost immediately after it has appeared. Nothing remains static, and the leisurely inspection of details is impossible” (Laban 1960: 8).

em muitas apresentações de dança os figurinos serem simples e básicos, esta poderá ser a resposta.

Como pode o movimento em si ser suficientemente interessante para prender a nossa atenção? Os coreógrafos intuitivamente sabem a resposta. Uma maneira de enfatizar o movimento é construir e brincar com a tendência natural do cérebro para formar uma expectativa do que virá a seguir (...) Na dança, a qualquer momento, o movimento pode potencialmente parar, expandir, contrair, ou continuar noutra direção (...) O bailarino controla uma ampla gama de parâmetros que pode fazer variar: velocidade, direção, o número de membros envolvidos, ritmo, fluxo, e assim por diante (Hagendoorn 2003).

Parte da dificuldade em objetivar a especificidade da Dança prende-se com o desconhecimento dos processos implícitos na experiência de dançar ou ver dançar, parte deles inconscientes. Trata-se de uma intensidade que resulta mais da dedicação do que da atenção:

Num certo sentido, dança é dedicação do corpo a um momento que não pode ser mantido; a atenção a cada momento é essencial para que a dança nos seduza e encante. Consciência reflexiva ou pensamento intencional (aquilo a que costumamos chamar “prestar atenção”) são aqui muito ultrapassados. A consciência, esse relativamente tardio e fraco desenvolvimento, não pode ser adequado ao tempo saturado da dança (...) Esta completude da atenção do bailarino é a única maneira de manter a atenção do público e retirar os espetadores da sua fácil e passiva distância: atenção e desejo dedicado, chamam desejo, exigem atenção (Mackendrick 2004: 150).

Na saturação temporal a que aludi, resultante da importância do momento, o bailarino pode viver um desdobramento; por um lado atua e por outro observa, e esta dualidade conduz por vezes àquilo que pode ser descrito como um estado alterado de consciência⁴⁴, uma espécie de transe⁴⁵, ou uma dimensão existencial distinta⁴⁶.

Esta vivência é de tal maneira peculiar que é frequentemente conotada com algo indizível, misterioso, inominável ou até esotérico. Várias expressões têm sido utilizadas por diferentes artistas para descrever este estado: Simone Forti, por exemplo, chama-lhe *estado de dança* ou *estado de encantamento*. Conforme descreveu:

⁴⁴ “Tem sido a minha experiência o facto de a atuação ser um dos meios de entrar em outro estado de consciência (...) Eu adoro a sensação de estar ‘saindo’ para outra zona do tempo, uma outra zona de espaço. A gente vive tão raramente no presente que, quando consegue fazê-lo, isto é extraordinariamente diferente da vida do dia-a-dia – que é futuro e passado” (Cohen 2007: 110).

⁴⁵ José Gil em conversa com Vera Mantero, moderada por André Barata e João Fiadeiro, disse: “penso num texto do Cunningham, interessantíssimo, ele diz assim: *o bailarino esforça-se, esforça-se muscularmente, sua, transpira*, etc., etc., para chegar a um ponto que ele chama um ponto de fusão, ‘*em que os mais duros metais fundem*’, é assim mais ou menos a expressão e em que não há divisão entre (e estou a citar) corpo e espírito, há pura e simplesmente um movimento de êxtase ou de transe e a dança vale unicamente por esses momentos (Guéniot 2000: 59).

⁴⁶ [Podem existir] “... situações-limite [que] não são da esfera do humano ou, se o são, pertencem àqueles momentos de transcendência, visualizados por Artaud, e atingidos por seres privilegiados em momentos de oniconsciência, de perda do ego individual, denominados pelos orientais como samadhi. É interessante que nessa situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais ‘eu’ e ao mesmo tempo eu não ‘represento’” (Cohen 2007: 96).

Talvez eu possa compará-lo com certos estados de meditação, ou estados em que chegamos a uma certa concentração e então não é um esforço fazer aquilo que estamos concentrados em fazer, porque todo o nosso sistema flui nessa direção. Quase agimos – eu não diria que num estado de não-mente, mas o nosso sistema está mobilizado para a atuação⁴⁷. Pode ser adrenalina, podem ser ondas teta, pode ser aquilo sobre que Castanedas escreve: um estado em que o guerreiro pode estar e no qual os seus poderes são despertados. Encantamento vem da raiz cantar. Penso nele como um estado musical, um estado em que os centros musicais da mente estão em foco, em operação, e toda a nossa inteligência motora floresce (*apud* Banes 1980: 34-35).

Outro exemplo dado por Banes prende-se com a experiência de Deborah Hay, praticante de Tai Chi Chuan, e que no curso desta prática frequentemente experienciou uma sensação só ocasionalmente conhecida nas aulas e apresentações de Dança: a sensação de transcender o seu corpo e já não ser responsável pelo seu próprio movimento (Banes, 1980).

Michael Kirby, que nunca foi bailarino profissional, embora não se refira a um estado sensorial, também reconheceu uma qualidade particular nos movimentos associados à Dança (por oposição aos banais), a que chamou *danciness*, e que resulta de uma “atenção muscular completa” e de um “fluxo suave de energia” (Kirby 1969: 109).

Já em 1921, Adolphe Appia escrevia:

Desconcertantemente, notamos a presença de um elemento desconhecido que escapa ao pensamento, impondo-se totalmente ao sentimento, dominando totalmente a nossa receção enquanto espetadores. Nós ouvimos, vemos, escutamos e contemplamos, deixando para depois o exame do mistério. Talvez, mais tarde, a reconstituição integral da representação nos canse; renunciemos a procurar, nas memórias demasiado fragmentadas e exclusivamente votadas ao conteúdo inteligível da peça, aquilo que, durante a apresentação nos perturbou, constantemente nos escapando; e uma nova experiência encontra-nos aparentemente distraídos, até que definitivamente renunciemos à análise (Appia 1921: 17).

O comentário de Appia remete para uma noção central da circunstância *ao vivo*: a cinestesia⁴⁸, etimologicamente relativa à sensação de movimento (nosso ou daquilo que nos rodeia), e portanto ligada por excelência ao território da Dança, e provocando frequentemente uma identificação entre público e performers. Embora a propósito da velocidade e imediatez do encontro com a obra ao vivo, é curioso que Laban tenha rejeitado o termo *contemplar* no contexto das artes performativas, afirmando que os efeitos da fruição de uma obra de Arte estática são fundamentalmente diferentes daqueles de uma atuação ao vivo:

⁴⁷ *Performing*, no original.

⁴⁸ Fazenda refere a conceção de cinestesia proposta por Preston-Dunlop e Sanchez Colberg como incorporação, ou seja, “a articulação, durante o processo, do corpo, do pensamento e da consciência da experiência do movimento em si no tempo e no espaço” (2012: 75).

Perante uma imagem, a mente do espetador é convidada a seguir seu próprio caminho. Memórias e associação de ideias conduzem a um estado contemplativo e a uma atividade meditativa interna. O público de uma peça, mímica, ou ballet, não tem oportunidade para contemplar. A mente do espetador é forçosamente submersa pelo fluxo dos acontecimentos em constante mudança, que, dada a sua real participação interior, não deixa tempo para elaborada cogitação e meditação, possível e natural, ao ver, digamos, uma imagem, ou alguma cena de beleza natural (Laban 1960: 9-10).

Marshall defende, ainda que com base na separação mente-corpo, profundamente enraizada na cultura ocidental, e a propósito de Teatro:

... a interpretação de uma ação não é um processo puramente analítico, intelectual. A mente está certamente implicada na observação, mas o corpo também está envolvido. Isto é particularmente claro em situações performativas; (...) Só quando esta subtil conexão entre o corpo do performer e a fisicalidade da audiência existe, é que os espetadores podem experienciar o profundo sentido de identificação com o momento dramático. Se não, permanecem fora da ação, observando-a em lugar de se identificarem com ela (Marshall 2001: 186).

A fisicalidade exigente e especializada que os bailarinos experimentam – através de corpos a que António Pinto Ribeiro chamou “corpos *Hi-fi* (corpos de alta fidelidade na produção de movimento)” (Ribeiro 1994: 54)⁴⁹ – resulta, portanto, num estado de percepção excecional⁵⁰, distinto da vivência quotidiana banal, em que espaço e tempo se unificam de uma forma particular⁵¹. Difícil de verbalizar por se tratar de uma (marcante) experiência, é quase como estar intensamente *em si* e simultaneamente *fora de si*, sendo que não se trata de um estado de ambivalência mas sim de completude. Roland Barthes, no seu *Fragments de um Discurso Amoroso*, descreve algo similar, num certo sentido:

A situação está carregada; apesar de estar engajado nela e sofrer por isso, eu a vivo como uma cena, um quadro bem desenhado, bem composto (algo como um Greuze um pouco perverso); há uma porção de sentidos que eu leio, que eu sigo em toda a sua finura; observo, decifro, gozo de um texto que explode de lisibilidade “pelo próprio facto de não dizer”. Só faço “ver” o que se fala, como no cinema mudo. Produz-se em

⁴⁹ Noverre referiu-a como a capacidade dos bailarinos em “se inflarem e engrandecerem” (Noverre 2004: 96).

⁵⁰ Paul Taylor, por exemplo, referiu a sua experiência deste “aguçamento” da percepção da seguinte maneira: “I remember being very aware, especially in my ears. I could hear very acutely when I performed. I could hear whispers in the back of the house. I could hear offstage activity. The senses get very hyped up. (...) You just get tuned up to a degree you don’t do in real life, and it’s really surprising how we don’t use our senses. Performing necessitates a very high degree of awareness. Also, the instinctual part of dancing or choreographing plays a very great role. We all have those instincts; it’s a matter of opening doors” (Lyle 1977: 119).

⁵¹ “Le mouvement manifeste la différence entre l’espace et le temps, et la comble, simultanément. C’est pourquoi le mouvement est un moyen approprié pour pénétrer plus profondément la nature de l’espace, et pour offrir une expérience vivante de son unité avec le temps” (Laban 1938-50: 114).

mim (contradição nos termos) uma espécie de “fascinação alerta”: estou imobilizado e no entanto muito desperto: minha atenção faz parte do que é representado, a cena não tem exterior e entretanto eu a leio: não há poço, é um teatro extremo. Daí o mal-estar – ou para alguns, perversos, o gozo (Barthes 1981: 83).

Esta espécie de paradoxal *dualidade una*⁵², que implica a percepção e vivência de diferentes instâncias da experiência, de uma maneira que agudiza a sensação de *estar presente*, decorre da prática e treino do bailarino, que constitui a sua especialização⁵³. Manifesta-se também através da constatação de uma *memória corporal* por vezes surpreendente, como acontece quando um bailarino não consegue mentalmente recordar a coreografia que deve executar e no entanto a cumpre no momento previsto, experimentando uma espécie de dissociação entre pensamento e corpo, que é ao mesmo tempo angustiante, estranha e libertadora.

Em termos de receção, trata-se de uma transcendência que seduz o público, por diversas razões. A excecionalidade dos movimentos realizados pode provocar um forte impacto cinestésico, perturbando o estado fisiológico do espetador a partir do contacto visual com a Dança, auditivo com o som, e talvez até com a energia libertada. Uma apreciação mais técnica do que sensitiva pode ser também sedutora, caso se trate de um público conhecedor, de maneira a reconhecer o virtuosismo ou a dificuldade de um determinado movimento e até estatismo, se pensarmos por exemplo no “congelamento” numa posição corporal particularmente exigente.

De toda a maneira, em Dança, a *vivificação* do espaço⁵⁴ é conseguida através do movimento, cuja eficácia expressiva depende sempre da qualidade da presença⁵⁵, intrinsecamente ligada à forma do movimento.

⁵² Num dos seus textos, Laurence Louppe refere que “Zeami, mestre nô, fala de ‘modo’ do movimento, no sentido musical, mas também de ‘estilo’ (com todas as reservas que um termo traduzido e proveniente de um contexto remoto pressupõe), um ‘estilo absoluto’, sem movimento. ‘Para efeitos de comparação, corresponderia à parência de um pássaro a planar ao sabor do vento. Eis o que é o modo da dança.’ Este modo ou ‘estilo absoluto’ constituiria, por isso, a própria alma da dança, aérea, em latência suspensa, nos limites do móvel e do imóvel, aquém e além do movimento e, portanto, provavelmente no seu cerne” (Louppe 2012: 137-138).

⁵³ “... nos membres peuvent exécuter une suite de *figures* qui s’enchaînent les unes aux autres, et dont la fréquence produit une sorte d’ivresse qui va de la langueur au délire, d’une sorte d’abandon hypnotique à une sorte de fureur. L’état de *danse* est crée. Une analyse plus subtile y verrait sans doute un phénomène neuro-musculaire analogue à la *résonance*” (Valéry 1938: 96).

⁵⁴ “O espaço move-se através de nós, mas também em nós, seguindo “direções” internas, móveis e imóveis, com o auxílio das ‘viagens interiores’, talvez as mais importantes experiências humanas de espaço. Quem nunca sentiu que o espaço pode ser matéria propulsora a ‘esculpir’ e a vibrar musicalmente pela presença do corpo ignora uma experiência fundamental ou mesmo fundadora. (...) Na teoria da dança, com efeito, a relação com o espaço não existe em si: somos nós que a instauramos. (...) As qualidades deste espaço variam consoante a pessoa. E variam ainda mais segundo cada coreógrafo que constrói um espaço singular e explícito: um espaço que vive, que se move, que pensa e é pensado” (Louppe 2012: 189-190).

Por isso a presença é indispensável, conforme Noverre defendeu: “O mérito de um pintor é julgado por seus quadros; da mesma forma, um *maître de ballet* deve ser julgado pelo efeito de seus grupos, situações, efeitos teatrais, figuras engenhosas, formas surpreendentes e pela homogeneidade que permeia sua obra. Julgar os nossos esforços sem os ver é equivalente a criticar um objeto no escuro” (Noverre 2004: 154). Em tempos, numa conversa em viagem, um taxista disse a Martha Graham que gostava muito de Dança, não suportava era “coreografia” (Taylor 1977). A coreografia é, digamos, uma estrutura, um guião que só se transforma em Dança quando corporizado. Este processo é transformador, individualizado, único, irrepetível e pode até ser intransmissível⁵⁶. A junção da coreografia com a sua execução por uma determinada pessoa tem um resultado a cada vez diferente (por causa daquilo a que Laurence Louppe chamou o *grão* da movimentação de cada bailarino⁵⁷, e que em última análise é aquilo que confere à Dança um determinado *estilo*⁵⁸), por mais que se aproxime ou afaste daquilo que o autor pretendeu. Bem ou mal sucedida, é aí que reside a obra.

⁵⁵ Referindo-se precisamente a este atributo, Laban comentou, a propósito de uma bailarina sua contemporânea: “Not only in very special moments did she present us with her unique glow but she permeated space and time in every step, in every pose, even in the smallest and most insignificant of gestures. Her language was dance. Her art, like no other, demands the commitment of the whole person” (Laban 1930: 95).

⁵⁶ “While in Martha Graham’s company [Paul] Taylor performed *Episodes* in 1959, a work by Balanchine to music by Webern with the New York City Ballet. Balanchine told him to pretend he was a fly trapped in a glass of milk. No one was capable of replacing him afterward and the solo was dropped” (Hodgson 1976: 13).

⁵⁷ Segundo Laurence Louppe, “o mais importante na escrita coreográfica é o que Bartenieff denomina de ‘assinatura do corpo’ (*bodily signature*), e o que tentamos sugerir pelo ‘grão’ só pode ser transmitido, ou pelo menos partilhado, por meio da própria experiência. Trabalhar com um coreógrafo evoca o trabalho dos cinesiólogos-etnólogos e bailarinos que, a fim de penetrarem num sistema gestual, permanecem durante muito tempo numa sociedade, reproduzindo os movimentos dos habitantes e estando ao seu lado, até terem integrado os ritmos e compreendido as dinâmicas, assim como todas as *nuances* de *effort*” (Louppe 2012: 145).

⁵⁸ “‘estilo’, como conjunto das disposições relacionais do corpo dançante, (...) que transporta toda a mensagem da dança, num infratexto que qualquer leitura deve ter em conta” (Louppe 2012: 146).

1.2. Notação e registo: emancipação ou traição? (Uma nova dimensão de espaço e tempo: *gerar contexto*)

Como vimos, a transiência da Dança é um dos seus aspetos centrais, conferindo-lhe um potencial específico no contexto das Artes. Contudo, esta característica foi sendo associada a um estatuto de subalternização, sentido e referido por diversos artistas e teóricos, quer tenham intuído mais ou menos que “A passagem do visível para o invisível (na obra de arte, no movimento dançado), ou seja, o momento do desaparecimento, é essencial. Tal não significa que se trate de um momento de aniquilação (...) Não é a permanência do objeto que funda a memória, mas a própria inscrição, o valor da marca impressa na consciência coletiva e nos corpos das gerações. Tudo pode ser lembrado, até a fugaz passagem de um meteoro” (Louppe 2012: 344).

Jean-Georges Noverre, um dos fundadores dos Estudos de Dança, que no século XVIII se bateu por uma nova expressividade para a Dança teatral, na sua opinião necessária para combater a técnica e o virtuosismo excessivos, assim como a necessidade de utilização de texto, de modo a autonomizá-la, constatou e lamentou em 1760⁵⁹ a posição subordinada da Dança e seus artistas em relação às outras artes, precisamente por causa da efemeridade implícita⁶⁰. A produção teórica de Noverre incidiu sobre interpretação e coreografia, promovendo uma reforma fundada na experiência de palco do autor. Convém ressaltar que, à época, a palavra *coreografia* significava *notação* e não tinha o atual sentido alargado de *conjunto de movimentos*. Estamos portanto a falar de um momento da história em que se inicia o caminho de autonomização da Dança, não propriamente no sentido de não recorrer a aspetos característicos de outros géneros artísticos (como a utilização da palavra, no teatro, ou a mímica, na pantomima), mas sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento, valorização e exploração da sua especificidade, conforme a definição que proponho neste trabalho. Bailarino desde a adolescência, Noverre frequentou a Real Academia de Música e Dança, fundada por Luís XIV em 1672. O absolutismo incarnado por este monarca implicou a utilização instrumental da Dança na afirmação e confirmação do seu poder. Para além da rígida

⁵⁹ *Lettres sur la danse et les ballets*, obra editada em 1760 em Lyon e Estugarda, em Inglaterra em 1763, em 1804 em S. Petersburgo e em 1807 em Paris.

⁶⁰ “Why are the names of the *maitres de ballets* unknown to us? It is because works of this kind endure only for a moment and are forgotten as soon as the impressions they had produced” (Noverre 2004: 9).

formalidade e teatralidade que atravessava o quotidiano monárquico⁶¹, os espetáculos com Dança eram construídos de maneira a representar e confirmar o poder do Rei-Sol junto dos seus súbditos, simultaneamente projetando além-fronteiras o poder da França e do seu rei⁶². Foram criadas as premissas para uma técnica que continua a ser utilizada nos nossos dias, mas que Noverre propôs que fosse usada noutro contexto. O seu método, então revolucionário, consistia em partir de um tema para encontrar os movimentos adequados à sua expressão, depois encomendando a música que melhor servisse este propósito. Para além disto, o *maître de ballet* (expressão equivalente a *coreógrafo*) defendeu a exploração das qualidades individuais e específicas de cada bailarino, de maneira a evitar que a criação das coreografias estivesse subordinada à exibição de um único tipo de movimentação, virtuosa e “espetacularizada” (dos *primeiros bailarinos*), prejudicial para a unidade da obra e pernicioso por reduzir a movimentação dos (restantes) bailarinos a uma monótona decoratividade e artificialismo, um “macaquear” de passos e gestos irrelevantes que oblitera a sua “verdadeira” movimentação. Por isso Noverre afirmou: “a ópera é, se assim me posso expressar, uma performance de macacos. O homem real nunca é visto; ele receia mostrar-se como é; ele pede sempre emprestado algo que lhe é estranho e cora ao ser ele próprio” (Noverre 2004: 69). A convicção de que a diversidade e especificidade manifestada por cada bailarino enriquece a obra e promove a sua expressividade fez com que Noverre não só defendesse a adequação dos movimentos de cada bailarino às suas capacidades e papel na obra, como o levou a defender a abolição do uso de máscaras, assim como de qualquer figurino que prejudicasse a movimentação, ao atender à moda do momento em vez de clarificar a narrativa.

⁶¹ Repare-se por exemplo nas cerimónias do *lever* e *coucher* do rei, autênticas coreografias desempenhadas pelos protagonistas (rei, aristocratas e serventes) na presença de um público, também ele aristocrata. Conforme Mongrédien atesta (1948: 19): “La vie des courtisans s’en trouva profondément modifiée. A la fantaisie débridée succédera le règne d’une étiquette rigide, qui figura ces figurants de Versailles dans des gestes immuables, quotidiennement renouvelés (...) Versailles devient une vaste machine réglée comme un mouvement d’horlogerie; chaque jour, à la même heure, on assiste au lever du Roi, à la messe du Roi, au dîner du Roi, à la chaise du Roi, au souper du Roi, au coucher du Roi.” Cf. <http://chateauversailles.fr/l-histoire/versailles-au-cours-des-siecles/vivre-a-la-cour/une-journee-de-louis-xiv>.

⁶² Este intuito foi conseguido, basta reparar na presença do *ballet* clássico à escala mundial, na manutenção da terminologia francesa, ou nos grandes bastiões deste tipo de Dança, como por exemplo o caso russo, em que a dança desempenhou um importante papel no processo de afrancesamento da cultura russa nos séculos XVIII e XIX. Convém notar que as coreografias não chegaram integralmente até nós, ao contrário da notação musical, que continua a ser interpretada.

Considerando a pantomima⁶³ principalmente visual (“mais para os olhos que para os ouvidos”)⁶⁴, pretendeu associá-la a outras destas artes, pelo que se dedicou a estudar Pintura, Arquitetura, Perspetiva e Ótica⁶⁵. Embora pretendesse autonomizá-la, a Dança é constantemente comparada por Noverre às Belas-Artes, nomeadamente à Pintura, equiparando-se os seus valores e regras:

Um ballet é um quadro, ou antes uma série de quadros ligados uns aos outros pela trama, que fornece o tema para o ballet; o palco é, por assim dizer, a tela em que o compositor expressa as suas ideias; a escolha da música, cenário e figurinos são as suas cores; o compositor é o pintor (...) Se a produção do Sr. Servandoni falhou, isso não se deveu à falta de gesticulação, já que os braços dos seus atores não tinham descanso; no entanto, as suas exibições pantomímicas eram frias como o gelo, e uma hora e meia de movimentos e gestos não produziram nem uma imagem digna da atenção de um pintor (...) Telémaco, na ilha de Calipso (...) seria tema para um ótimo ballet, presumindo que o compositor teria a habilidade de omitir tudo o que não tem valor para um pintor (Noverre 2004: 9, 17).

Mas, para Noverre, a Dança, mesmo que não sucumbindo à falta de unidade, decorativismo, espectacularidade e entretenimento, mesmo que deixando de ser um momento para “dar tempo a que os atores recuperem o fôlego” (Noverre 2204: 97), está sempre em perda pela sua fugacidade, nunca se conseguindo inscrever para a posteridade sendo, portanto, incapaz de gerar memória e história, votando mesmo os seus mais geniais protagonistas ao esquecimento.

⁶³ Para Noverre, a *pantomima* seria a *Dança de enredo*: todo o movimento, expressões e gestos no contexto da expressão de um tema; por oposição à dança pura, composta por uma sucessão de movimentos e posições sem qualquer preocupação de narratividade. O *ballet d'action* que este autor propõe seria o fim do divórcio destas duas aceções. “Action, in relation to dancing, is the art of transferring our sentiments and passions to the souls of the spectators by means of the true expression. Of our movements, gestures and features. Action is simply pantomime. In the dancer everything must depict, everything must speak; each gesture, each attitude, each *port de bras* must possess a different expression (...) Students of dancing should not confuse the noble pantomime of which I speak with that low and trivial form of expression, which Italian players have introduced into France, and which bad taste would appear to have accepted” (Noverre 2004: 99).

⁶⁴ Embora adiante escreva “I felt that I had grossly deceived myself in imagining that dancing was intended for the eyes alone, and that sight was the barrier which limited its power and extent. For I am convinced that its power is more extensive and that it can affect the heart and the soul” (Noverre 2004: 148).

⁶⁵ Noverre defendeu, aliás, que o coreógrafo (designado *maître de ballet*) deveria conhecer não só as Belas-Artes como a Música, e outros domínios, reconhecendo-lhes simultaneamente diversidade e interdependência: “I ask for a general knowledge only, a speaking acquaintance with every science and art which by their inter-relation can contribute to the embellishment and glory of our own. The arts go hand in hand and may be compared to the members of a numerous family who seek to become illustrious: their usefulness to society excites their emulation, glory is their sole aim and they mutually aid each other to attain it. Each of them proceeds by different ways, for each has different principles; but in each, however, one finds certain striking features, a certain resemblance which proves their intimate union and the need they have of each other for their mutual elevation, embellishment and continuation” (Noverre 2004: 37).

O reconhecimento da “inferioridade” da Dança atravessou vários séculos, como se comprova pela afirmação da crítica de Dança americana Marcia Siegl, de que a Dança não é suficientemente perene para ser respeitável ou respeitada, sendo a sua efemeridade confundida com trivialidade (Lepecki 2004: 130).

A consciência da efemeridade da Dança, sua dificuldade de descrição e conseqüente apagamento histórico estão já patentes em teóricos anteriores, conforme comprova um texto de finais do século XVI, em que Thoinot Arbeau afirma que “No que diz respeito às danças antigas, tudo o que vos posso dizer é que a passagem do tempo, a indolência do homem ou a dificuldade em descrevê-las nos roubou o conhecimento que delas pudéssemos ter”⁶⁶.

Segundo Noverre, este esquecimento decorre da incapacidade dos sistemas de notação da sua época para registrar aquilo que caracteriza a Dança de qualidade, cada vez mais elaborada e que está além de uma seqüência de passos “matematizáveis”, como pretendiam os acadêmicos seus contemporâneos. Como exemplo desta incapacidade, destaca o artigo sobre *Coreografia* pertencente à enciclopédia de Diderot e D’Alembert, apontado como mais uma manifestação do desconhecimento dos acadêmicos sobre a prática e experiência de Dança, por isso incapazes de registrar aquilo que a caracteriza⁶⁷:

(...) a coreografia da nossa época, essa arte que é hoje tão complicada que os olhos e a inteligência se perdem nela, porque aquilo que eram apenas os rudimentos da dança imperceptivelmente se tornou a sua cabala. A perfeição que tem desejado dar aos sinais que correspondem a passos e movimentos serviu apenas para torná-los confusos e indecifráveis. Quanto mais elaborada se torna a dança, maior o número de sinais necessários, e mais ininteligível esta ciência será. Julgue-o, peço-lhe, pelo artigo sobre coreografia no Enciclopédia; certamente vai olhar para esta arte como a álgebra de um bailarino, e eu duvido muito que as placas explicativas lancem uma luz mais clara sobre os pontos obscuros dessa dissertação (...) Você não faz com que os bailarinos se movam escrevendo no seu estudo. O palco é o Parnaso dos compositores geniais; lá, sem as procurar, eles encontram uma infinidade de coisas novas; lá, tudo está ligado, tudo é elevado, tudo é desenhado com linhas de fogo (Noverre 2004: 139-140).

Assim, um dos aspetos que contribuem para a fugacidade que a transiência acarreta prende-se com a ineficácia dos métodos de notação, fator que desde a gênese da dança profissional foi identificado como um problema central: a de uma presença que ontologicamente resiste e escapa aos limites de codificação e inscrição que o registo impõe (Lepecki 2004).

⁶⁶ “As regards ancient dances all I can tell you is that the passage of time, the indolence of man or the difficulty of describing them has robbed us of any knowledge thereof” (Lepecki 2004: 125).

⁶⁷ Embora noutros momentos do seu texto contradiga esta opinião.

O complexo de inferioridade vivido pelos protagonistas da História da Dança está presente em diversos textos, implicando frequentemente o desejo de encontrar possibilidades de registo e documentação eficazes. Em 1700, Feuillet refere na sua obra *Choreographie*, que a notação coreográfica corresponde à queda do último obstáculo para ultrapassar a desvalorização da Dança face às outras artes. A mesma convicção perpassa num texto acerca do advento do método de notação criado por Rudolf von Laban:

Nunca antes houve tal impulso na arte da dança, permitindo-lhe finalmente encontrar o reconhecimento generalizado que merece enquanto forma de arte independente, a par da música e das outras artes. Até se tornou moda e está até, se seguirmos de perto a sua evolução, em risco de perder o momentum. Qual a razão para isto? Nem todos os bailarinos são criativos! E a improvisação baseada no sentimento, por parte de um bailarino que não seja dotado de criatividade, não é uma obra de arte. Nem todos os inventores de dança são performers. Há criadores e há intérpretes. Mas a realidade e o valor da dança desaparecem com a morte dos seus performers, se o trabalho não for fixado num guião. Todas as tentativas históricas para encontrar uma notação de dança ficaram incompletas, porque ninguém conseguiu confrontar-se com o movimento de todo o corpo. Somente agora, com o atual nível de investigação em física e biologia, pode ser providenciada uma notação de dança completa.

Essa notação está agora disponível. O movimento para a literacia em dança agrupa-se em torno de Rudolf von Laban. À sua volta desenvolveu-se a kinetografia (notação de movimento). Deu-se portanto um passo para o desenvolvimento da humanidade, comparável ao impacto do alfabeto na arte das palavras e nas leis da harmonia e um sistema de notação musical na arte do som (Schlee 1928: 29)

Conforme já referido, Noverre vem nas suas *Lettres sur la Danse* rejeitar esta assunção, apontando não só a impossibilidade de transcrever Dança como, acima de tudo, a inutilidade deste propósito, já que corresponde à sonegação da sua especificidade enquanto género artístico. Curiosamente, no texto *Basic Principles of Movement Notation*, que Laban escreveu para a revista *Schriftanz* (publicado em julho de 1929), surge a seguinte afirmação final: “O objetivo artístico final da kinetografia não é, contudo, um sistema de notação, mas a literacia em dança” (Laban 1928: 34), o que deixa adivinhar que o próprio Laban reconhecia esta impossibilidade.

De qualquer maneira, a consciência da incompletude dos sistemas de notação de movimento é uma constante⁶⁸, mesmo perante os sistemas mais detalhados, como a *Labanotation*, ainda hoje considerada uma referência⁶⁹.

⁶⁸ Numa entrevista publicada em 1977, Paul Taylor referiu, a propósito do método utilizado para registar os seus trabalhos: “I use sixteen-milimeter films. (...) It’s a lot less time-consuming, although a film doesn’t record everything. (...) A live performance, whether it’s a play, a dance concert, a musical, or whatever, really does have something quite wonderful to offer that these recorded forms don’t have. There is a participation that goes on in a live theater that will never happen in motion pictures or on

Alguns autores, como Oskar Schlemmer, referem inclusivamente que a notação do detalhe é inversamente proporcional à legibilidade: “O nosso ponto aqui é sugerir a dificuldade do problema de preparar um guião para a dança e outras ações de palco. Quanto mais completamente o tal guião tenta fixar a ação total, mais a multitude de detalhes essenciais complica o assunto e obscurece o propósito de tal guião, e nomeadamente a sua legibilidade” (Schlemmer 1979: 86).

O aparecimento do filme, e mais tarde do vídeo, veio facilitar o registo, documentação e difusão das artes performativas em geral, e da Dança em particular, mas é isso é sempre outra coisa, nunca a obra⁷⁰.

A Dança só existe na sua concretização: a obra é diferente a cada apresentação e a sua fixação em qualquer suporte é um documento, um registo. Para que uma peça de Dança seja rerepresentada, a sua estrutura tem de ser transmitida e a partir daí trabalhada, testada e ensaiada até que se alcance a qualidade de movimento que a caracteriza, e que só existe em presença⁷¹, precisamente porque existe um “diálogo variável, flutuante, profundamente circunstancial, ligado a uma experiência dificilmente generalizável, [que] passa por um tecido conjuntivo de relações sensoriais entre a dança e a sua testemunha” (Louppe 2012: 32). A tensão reside no que *está lá*. Este processo de reativação de um trabalho, que implica a (re)apropriação de determinada coreografia, frequentemente por um novo conjunto de bailarinos, com os seus corpos e qualidades de movimento diferenciadas, pode até provocar alterações à peça original, e está por isso mesmo sujeito à (re)validação por parte do autor.

television. (...) But I think of dance as an extraordinary thing, and dance via TV is just not a real meal” (Lyle 1977: 115-117).

⁶⁹ “Fritz Klingenberg, a Laban assistant and later a ballet-master and theatre director, was one of the first expert notators. He pinpoints the issue which began to emerge from notating practice; namely, the distinction between the structure of the work and the performance of that structure. A similar topic is well discussed in linguistics under “langue” and “parole”, or structure and utterance. All writers of dance at this time presumed that movement was the sole dance medium and that in writing the movement they had documented the dance. The fact that the dancer is part of the medium is touched upon in Klingenberg’s article, but only in terms of the dancer’s performance of the movement. The contribution to the dance work made because of the physical features of the dancer himself and the impact of his personality were not yet noted, nor was the correlation of sound and movement. Nor were the space, set and costumes mentioned as essential ingredients in the documenting process” (Preston-Dunlop & Lahusen 1990: 27).

⁷⁰ Diaghilev, por exemplo, invocou este argumento para justificar o desinteresse pelo registo fílmico, que nunca incentivou ou permitiu. A personalidade e estratégia do *impresario* permitem no entanto adivinhar que, mais importante do que esta razão, teria sido a preocupação comercial em dificultar as imitações da produção da sua companhia.

⁷¹ “Deve ter-se em mente que o elemento inesperado na *performance* é inesperado não só para o espetador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista de *performance*, cujo trabalho sempre tem um aspeto de inesperado. (...) Não há *performance* do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte; há somente mudanças controladas e estruturas invariantes, porém com as mais diversas formas e conotações. O *performer* é, consequentemente, ao mesmo tempo ator e agente de sua *performance*” (Glusberg 2009: 83).

Quando questionado sobre o que acontece a uma coreografia quando os bailarinos originais são substituídos e sobre a eventual alteração da coreografia, Paul Taylor respondeu: “Às vezes faço [alterações]. Eu gosto das diferenças que acontecem de um bailarino para outro ao desempenhar o mesmo papel – dependendo do bailarino, é claro. Alguns dos membros mais velhos da minha companhia estão muito mais aptos a guardar as minhas danças do que eu. Não me importo de mudanças aqui e ali, se essas alterações forem interessantes para mim. Cada novo bailarino trará certos pontos fortes, trar-se-á a si mesmo, e isso é ótimo” (Lyle 1977: 116).

Já no princípio do século XIX Noverre tinha escrito:

Não imagine que um maître de ballet, depois de ter composto os ballets de uma ópera para satisfação do público, é necessariamente obrigado a preservar um registo exato para quando os reviver cinco ou seis anos mais tarde. Se ele desprezar essa ajuda irá compor os ballets de novo e com mais [bom] gosto; vai até reparar os defeitos que possam neles ter existido (já que a memória de nossos erros é o que menos se desvanece); e se pegar num lápis não será para transferir para o papel as suas principais formas e figuras mais marcantes; ele vai certamente negligenciar o desenho de todos os diferentes caminhos que levaram a essas formas e que ligam essas figuras; e não vai perder tempo a escrever os passos, nem as variadas atitudes que adornam essas imagens. Sim, senhor, a coreografia mata a imaginação, enfraquece e sufoca os talentos do compositor que faz uso dela. Ele é entediante, apático, e incapaz de invenção. Em vez de ser o criador que era, ou poderia ser, torna-se nada mais que um plagiador (Noverre, 2004: 141).

Em suma: para termos Dança, não basta instalar um *contexto de Dança*, não basta um determinado enquadramento ou moldura, como por exemplo a escolha de um palco tradicional, ou a apresentação e divulgação enquanto Dança. Ela só existe quando acontece, e nenhum registo a pode captar. Conforme Balanchine afirmou: “Para mim o ballet só existe quando alguém está a dançar, de outro modo não tem existência. Quando me sirvo dos bailarinos desejo fazer coisas para os seus corpos; são estes corpos, não o meu, que vão estar em frente do público (“to entertain”). Antes de estes músculos serem vistos pelo espetador, as minhas ideias não existem” (Sasportes 1971: 32).

A obra não só existe num determinado espaço e tempo como gera uma nova dimensão de espaço e tempo⁷²: gera contexto, e só isto nos permite falar (e idealmente experimentar) do que a Dança é.

⁷² Segundo Laurence Louppe, “Um dos elementos mais relevantes na organização do tempo é certamente a noção de ‘fraseado’ [que] implica quer a distribuição do peso e a energia das forças dinâmicas, quer o próprio tempo. (...) o seu carácter é universal. Nasce, talvez, da respiração e dos movimentos do diafragma que dão cor ou são a fonte de todo o movimento (...) O fraseado, mais do que um elemento isomórfico entre dança e música, consiste na organização sensorial e motora das durações, no fôlego interior que insufla uma temporalidade singular (...) O fraseado em dança resulta (...) da confluência no tempo de três outros fatores: o peso, o espaço e o tónus. O fraseado distribuirá as mudanças de matéria:

Do ponto de vista que defendo, não é por acaso que Alain Badiou, no seu texto *A Dança como Metáfora do Pensamento* (Badiou 1998), associa (a partir de Nietzsche) a Dança à ideia de verticalidade e afirmação⁷³, e (a partir de Mallarmé) propõe o “corpo como eclosão”⁷⁴.

O bailarino, com o seu corpo, não *executa* a Dança. Ele *é* a Dança.

tensões, relaxamentos e suspensões, que delimitarão os acentos, as pausas, as rupturas, as acelerações e os abrandamentos. O recurso à manutenção contínua da tensão muscular, progressiva ou não, abrandando o tempo (ao mesmo tempo que torna o espaço denso). O tempo torna-se maleável, elástico e flexível. No seu estado poético, deixa de se submeter às leis da física” (Louppe 2012: 156-158).

⁷³ “Finalement, la danse indique pour Nietzsche la pensée verticale, la pensée tendue vers sa propre hauteur. Ce qui, évidemment, est lié au thème de l’affirmation, laquelle pour Nietzsche est prise dans l’image du ‘grand Midi’, quando le soleil est au zénith. La danse est le corps dédié à son zénith. [...] Le mouvement n’est pas un déplacement, ou une transformation, il est un trace que traverse et soutient l’unicité éternelle d’une affirmation” (Badiou 1993: 197).

⁷⁴ “...la ‘vraie’ danseuse ne doit jamais apparaître comme celle qui *sait* la danse qu’elle danse. Son savoir (qui est technique, immense, conquis douloureusement) est traversé, comme nul, par le surgir pur de son geste. ‘La danseuse ne danse pas’ veut dire que ce qu’on voit n’est à aucun moment la réalisation d’un savoir, bien que de part en part ce savoir en soit la matière, ou l’appui. La danseuse est oubli miraculeux de tout son savoir de danseuse, elle n’exécute aucune danse, elle est cette instensité retenue qui manifeste l’indécidé du geste. En vérité, la danseuse abolit toute danse sue parce qu’elle dispose son corps comme s’il était *inventé*. En sorte que le spectacle de la danse est le corps soustrait à tout savoir d’un corps, le corps comme éclosion” (Badiou 1993: 204).

1.3. Corpo em movimento: da relevância do *como*

Em Dança, a questão central é como *aquele* corpo em particular se movimenta.

Pensemos por exemplo no reinado de Luís XIV, momento histórico determinante para a profissionalização dos artistas mais tarde associados às artes performativas, assim como no estabelecimento da Dança na sua dimensão teatral e enquanto género autónomo. Tomemos como exemplo precisamente o *Ballet de la Nuit*⁷⁵ (1653⁷⁶), responsável pelo epíteto real, a propósito de um dos personagens interpretado por Luís XIV, então com catorze anos⁷⁷. Com uma duração de cerca de doze horas – do pôr ao nascer do sol –, a obra incluía quarenta e cinco danças, participando o rei em cinco delas, incluindo o desempenho do seu mais célebre papel: Apolo.

Nessa cena, o rei, representando o Sol Nascente, rodeia-se dos representantes da alta aristocracia a quem mais tarde imporá o poder absoluto, subjugando-os cenicamente⁷⁸. É claro que ocupa o centro do palco – já que a espacialidade também representa a hierarquia – lugar onde pode exhibir a sua perícia técnica⁷⁹. Também a espetacularidade dos recursos, dispositivos e efeitos cénicos concorria para “restaurar a perfeição desta Arte, e aumentá-la tanto quanto possível”⁸⁰. O rei (*em lugar de Apolo*), situa-se no centro do palco (*em lugar do Mundo*), mais alto (*em lugar de poderoso*) do que todos os outros personagens (*em lugar de súbditos*). A forma como se movimenta é investida de significado; o rei executa os movimentos mais visíveis, difíceis, aparatosos e impactantes. A forma como se movimenta é a *chave*: é o centro para onde convergem o

⁷⁵ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k724705>.

⁷⁶ Apresentado a 24 de fevereiro no Louvre, sala Petit-Bourbon, em presença da rainha, do Cardeal Mazarin e da restante Corte.

⁷⁷ Luís XIV teve uma aula de dança diária, durante cerca de vinte anos (De Mille s/d.: 84).

⁷⁸ “Le roi danse les rôles d’une Heure, un Jeu, un Ardens, un Curieux, un Furieux, puis, dans la scène finale, celui du Soleil levant, entouré de l’Honneur, la Victoire, la Valeur, la Renommée. Participèrent également le duc de Joyeuse, le duc de Genlis, le marquis de Vivonne, le marquis de Genlis, le marquis d’Humières, le marquis de Villeroy, le marquis de Roquelaure, ainsi que des danseurs professionnels: Delorge, Dolivet, Mollier, Robichon le duc d’York, représentant le Génie de l’Honneur; M. de Joyeuse, de la Grâce; M. le duc Damville, de l’Amour; M. de Saint-Aignan, de la Valeur; M. de Créquy, de la Victoire; M. de Vivonne, de la Faveur; M. de Roquelaure, de la Renommée; M. de Monglas, de la Magnificence; M. le GrandMaistre, de la Constance; M. de Villequier, de la Prudence; M. de Guiche, de la Fidélité; M. de Bouquineau, de la Paix; M. de Genlis, de la Justice; M. de Villeroy, de la Tempérance; M. du Plessis, de la Science; M. de Gramont, de la Clémence; M. le comte du Lude, de l’Éloquence; M. de Canaple, du Secret; M. de Humières, de la Courtoisie; M. de Froulé, de la Vigilance; M. de Mirepoix, de la Gloire” (Benserade 1653).

⁷⁹ Pierre Beauchamp, o mestre de dança do rei (inventor das cinco posições do ballet clássico que ainda hoje são um dos seus elementos caracterizadores), era presença recorrente no ballet de Corte, embora evidentemente jamais competisse com o protagonismo do rei.

⁸⁰ A regulamentação da dança acontece num primeiro momento com a fundação da Real Academia de Dança, cuja letra-patente data de 30 março de 1662. Cf. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f8.image.pagination>.

texto, os figurinos e os elaborados efeitos especiais, que conjuntamente conferem um ao rei um papel de destaque.

Adiante, o ballet Romântico explorou narrativas literárias, folclóricas, exóticas e fantásticas, cuja estrutura era dada a conhecer ao público através de programas escritos que funcionavam como uma espécie de guião da narrativa linear. Mulheres *em lugar de* ninfas, sílfides, fadas, espíritos; homens *em lugar de* príncipes, animais ou personagens exóticos, por exemplo. As aptidões dos bailarinos condicionam a coreografia e todos os outros aspetos das peças, articulados de modo a evidenciá-las, e é a especificidade da sua qualidade de movimento o fator central da construção de uma *persona* que desencadeia uma série de narrativas e mitologias sociais em torno da figura do bailarino. Mais à frente, a produção artística dos Ballets Russes congregou nos seus programas tradição e inovação, apresentando simultaneamente obras do reportório da dança clássica e outras evidentemente vanguardistas. Pensemos em *L'après-midi d'un faune* ou *Le Sacre du Printemps*, ambas polémicas coreografias de Vaslav Nijinsky, demolidoras de convenções tão arreigadas como a utilização do *en dehors*⁸¹ ou a tradicional hierarquização do espaço cénico, em que o próprio surge *em lugar de* um “inconveniente” fauno ou cria uma peça *em lugar de* um ancestral ritual de fertilidade em que pelo coletivo se sacrifica o indivíduo. O movimento coreografado foi de tal maneira inovador que provocou imediata polémica e um autêntico motim na noite da estreia da *Sagração*.

Pensemos em Isadora Duncan e em como dançava, descalça e vestindo leves túnicas, movimentos representativos das ondas do mar e dos ritmos da Natureza ou em Ruth Saint-Denis e os seus solos representando uma ideia de orientalismo exótico. Pensemos em Martha Graham e na sua Dança psicologizante (a ponto de se referir às suas peças como *dramas*), inseparável de questões arquetípicas, e portanto mitológicas, históricas, identitárias. Uma Dança *em lugar de* um espelho que mostra “o milagre que é ser humano”⁸² ao mesmo tempo que o constrói, e que propõe uma conceção do papel da arte formatada numa técnica de movimento⁸³ baseada na respiração, contração/expansão, ligação ao solo e valorização do plexo solar como motor do movimento.

⁸¹ Rotação para fora dos membros (relativamente ao eixo corporal).

⁸² “I did not want to be a tree, a flower or a wave. In a dancer's body, we as audience must see ourselves, not the imitated behavior of everyday actions, not the phenomenon of nature, not exotic creatures from another planet, but something of the miracle that is a human being.”

⁸³ Segundo Graham, “The Dance is an Animate Composition in Space. Dancing is Movement made Significant; Technique used to express Spriritual Content in Intelligible Form” (Armitage 1966).

Com Cunningham, dá-se uma alteração do paradigma de expressividade, e o *em lugar de* deixa de fazer sentido. Dança passa a ser corpo humano em movimento⁸⁴, expressivo porque comunica⁸⁵, dinâmico porque combina forças. Na medida em que “utiliza material que tem a capacidade de se referir a qualquer outra coisa, real ou imaginária, visível ou invisível”⁸⁶, é sempre representação. Não se pretende contar uma história, expressar qualquer sentimento ou emoção⁸⁷, criar um determinado efeito, embora isso possa acontecer, dependendo de como o espectador se relaciona com a Dança. A composição pode ser aleatória, o acaso é bem-vindo, o lugar onde a dança acontece não a limita, tal como a música ou o ambiente cénico. Pretende-se *apresentar*. “Apenas” isso, o corpo em movimento. Cunningham e Cage colocaram uma “nova ênfase na experiência fenomenológica do performer, do evento de performance, assim como da audiência, e trouxeram um renovado interesse na sua complexa interrelação” (Carlson 199: 994)⁸⁸. É claro que, diferentemente daquilo que Cage propôs quanto ao som⁸⁹, para Cunningham nem todo o movimento é interessante. Embora este aspeto não seja frequentemente abordado, o trabalho de Cunningham implica um juízo estético, subjacente a toda a sua produção. Aliás, a sua ideia de movimento *interessante* é tão precisa que criou uma técnica, através da qual preparou os seus bailarinos para darem corpo aos seus ideais estéticos, os únicos valores em si, dentro de um devir que o artista não quer controlar, e que lhe valeu comentários como o que Allen Hughes escreveu no *New York Times* quando disse a propósito da sua Companhia que “cada um dos seus

⁸⁴ Ao contrário daquilo que Valeska Gert (1931: 14) advogava (“I am not interested in presenting a particularly artistic arrangement of movements. I only use the most basic and easiest of steps. If one takes the body and its own laws as a starting point, the result will be a dance in which the actions have grown out of each other. However, if one wants to create from the depths of one’s spirit and soul, one should not simply develop one movement out of another”), as danças de Cunningham eram concebidas precisamente a partir da execução de um movimento, que iniciava o posterior encadeamento.

⁸⁵ Comunicar no sentido de veicular informação. É curioso notar que Martha Graham, de quem Cunningham foi discípulo e bailarino, esclareceu que “By communication is not meant to tell a story or to Project an idea, but to communicate experience by means of action and perceived by action” (Armitage 1966: 84).

⁸⁶ “...representation can indicate any usage of material that has the ability to refer to something else, actual or imagined, visible or invisible.” (Patin & McLaren 1997: 113).

⁸⁷ “As Danças de Cunningham não reproduzem lugares ou emoções, antes reatualizam a nossa experiência quotidiana do mundo em que o imponderável, o contingente e o imprevisível intercetam permanentemente a ordem e o sentido anteriormente construídos: a ameaça do caos é iminente, mas nas danças de Cunningham a ordem é sempre reposta” (Fazenda 2012: 115).

⁸⁸ “(...) new emphasis upon the phenomenal experience of performer, performance event, and audience and a fresh interest in their complex interrelationship”.

⁸⁹ Carlson estabelece um paralelismo entre a proposta de John Cage e de Ann Halprin: “Her utilization of walking, eating, bathing, and touching in dance compositions has clear affinities to Cage’s use of natural and artificial noises in musical ones, and her interest in “task-oriented movement,” which was “unrestricted by music or interpretative ideas,” helped prepare the way for happenings and other performance activities of the 1960s. Halprin also shared Cage’s interest in improvisation and free association” (Carlson 1999: 95).

movimentos se torna em si mesmo um objeto de uma beleza quase perfeita” (Hughes *apud* Kirby 1969: 110). A formação dos bailarinos dentro da técnica criada por Cunningham não exclui o reconhecimento da especificidade da sua movimentação, essencial para alcançar as dinâmicas que lhe interessavam. Carolyn Brown, uma das suas principais bailarinas, afirmou que “Merce trabalhava com o cronómetro, porque julgava que o ritmo tinha origem na natureza do próprio movimento, e a natureza do movimento no próprio bailarino” (Brown *apud* Louppe, 2012: 152).

Ao conhecer as obras de Cunningham, os seus depoimentos, entrevistas e comportamentos, é difícil não reparar na coerência e constância que atravessaram a sua vida e carreira. A enorme curiosidade e interesse⁹⁰ de Cunningham pelo potencial do movimento humano, assim como o reconhecimento de se tratar de matéria inesgotável, fez com que não houvesse qualquer inflexão ou derivação no seu percurso. Atento e interessado pela novidade – basta ver que foi pioneiro na utilização da tecnologia disponível como o caso do vídeo ou da informática, através do programa *Lifeforms*, que concebeu e utilizou como ferramenta de trabalho –, podemos num certo sentido dizer que este artista foi radicalmente inovador, fazendo sempre o mesmo.

Em suma, depois das experiências das vanguardas da primeira metade do século XX, que conforme proponho correspondem ao início da Performance, o trabalho de Cunningham provocou clivagens fundamentais. A proposição de uma nova expressividade, ancorada na exploração e fruição do movimento humano, o fim da hierarquização do espaço cénico, a autonomia dos artistas na criação do seu trabalho, a utilização de espaços não convencionais para apresentação, assim como o recurso a métodos de composição baseados na aleatoriedade e na utilização da tecnologia disponível, são contudo pautados por uma estetização e seleção do vocabulário de movimento utilizado. Conforme várias vezes explicou, o processo de trabalho de Cunningham inicia-se – como não poderia deixar de ser – pelo próprio movimento. Sozinho no estúdio, movimenta-se a partir de um estímulo mais ou menos concreto (que pode ir da exploração de uma determinada qualidade de movimento, como acontece em *Pond Way* (1988), inspirado na memória de atirar pedras para que façam “efeitos” na

⁹⁰ Neste trabalho, recorro à palavra *interesse* para convocar as seguintes aceções: sentimento de curiosidade ou simpatia pelo que se considera útil, agradável ou importante; qualidade do que desperta a atenção ou seduz pela sua importância, originalidade ou quaisquer outros predicados; empenho; sentimento de cuidado e preocupação em relação a alguma coisa. Gostaria ainda de referir o postulado proposto por Ovide Decroly (1871-1932) de que o interesse é o pressuposto básico para a aprendizagem, correspondendo na criança a um estado desperto, em que está predisposta a observar, associar e expressar. Assim, o interesse parece-me ser um dado essencial na Arte, tanto no que diz respeito à criação artística, como à sua receção.

superfície de um lago, ou em *Beach Birds* (1991), baseado na movimentação dos pássaros, até à execução de um movimento improvisado), criando frases de movimento que posteriormente combina aleatoriamente, recorrendo por exemplo ao *I-Ching* ou ao *software Life Forms*, adaptando-as ao espaço de apresentação disponível a cada momento (como acontece por definição nos *Events*, sempre trabalhos *site-specific*, na medida em que o material previamente trabalhado é adaptado ao espaço disponível para a sua apresentação).

Numa perspetiva Greenberguiana, o trabalho de Cunningham é o paradigma da especificidade do médium, já que se centra no inesgotável manancial de possibilidades oferecido pelo movimento corporal, articuladas segundo uma lógica que lhe é inerente e interna, sustentando assim uma conceção de dança autossuficiente, autojustificada e, portanto, autónoma. Conforme José Sasportes referiu em 1971:

Para Cunningham, o palco é o espaço real da dança e não o espaço imaginário de uma ação teatral. Melhor, é a realidade da dança que define esse espaço (...) o ritmo das duas vivências [público e bailarinos] é, no começo, dissemelhante, cabendo às duas partes, mas mais aos bailarinos, criar um equilíbrio, igualizar as tensões. (...) o bailarino de Cunningham, ou de Hawkins, é apenas ele próprio, ser dançante (...). Naquele momento, ele é um absoluto (Sasportes 1971: 32).

Há uma alteração de paradigma mas a forma continua a ser fundamental: a Dança não reside em *que* movimentos são feitos, está, acima de tudo em *como* uma determinada pessoa se movimenta. Não se trata apenas de uma atitude ou interpretação.

Noverre, que precisamente defendeu o desinteresse da Dança enquanto conjunto de passos desempenhados sem o intenso *ânimo* de cada bailarino, por melhor que fosse a sua técnica, já no princípio do século XIX publicava que

Há, sem dúvida, um grande número de coisas que a pantomima só pode indicar, mas em relação às paixões há um grau de expressão que as palavras não podem alcançar, ou melhor, há paixões para as quais não existem palavras. Então a dança aliada à ação triunfa. Um passo, um gesto, um movimento, e uma atitude expressam o que as palavras não podem dizer; quanto mais violento é o sentimento a retratar, menos capazes somos de encontrar palavras para o exprimir. As exclamações, que são o apogeu da linguagem das paixões, tornam-se insuficientes, e têm de ser substituídas pelo gesto (Noverre 2004: 4).

Por isso, se descrever “objetivamente” uma obra de arte é sempre um exercício inglório, no caso de uma Dança é provavelmente descabido: não há vocabulário adequado à

especificidade dos elementos formais que a constituem⁹¹, e fazê-lo seria ignorar o que a define⁹². De resto, a bibliografia revela esta noção: segundo a aceção de Dança que aqui proponho, é raro encontrar descrições, por mais definida e estabilizada que seja uma coreografia⁹³.

De qualquer maneira, todos estes exemplos se referem a “corpos” muito treinados, pessoas que investiram na potencialização de competências que conduzem a um movimento corporal extraordinário, capaz de produzir mais do que virtuosismo técnico⁹⁴. Pessoas que controlam melhor a sua motricidade, que conseguem executar movimentos invulgares (ou transformar os vulgares em invulgares), seja pela sua amplitude, velocidade, precisão ou fluência, que sabem que a sua qualidade de movimento é única mas que conseguem aproximar-se de uma outra, circunstancialmente interessante. Pessoas que têm presente que a memória não é apenas mental, porque para além de, como todos nós, executarem inconscientemente uma série de movimentos, já se esqueceram em cena de uma coreografia, tendo no entanto continuado a dançar de acordo com o previsto.

Mas mesmo quando falamos de trabalhos tecnicamente menos exigentes, que podem implicar um treino reduzido ou dispensar bailarinos especialistas, a “chave” da obra está na forma como se movimentam. “Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por “assinatura corporal” (...) Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante” (Louppe 2012: 85).

⁹¹ “So much detail escapes observation because we have no language to think in a refined way about it. So many physical features of an action are forgotten because there are no concepts with which to categorize and perceive them” (Banes 1980: 138).

⁹² “Pure dancing has no describable story. It is frequently impossible to outline the content of a dance in words, although one can always describe the movement. (...) Movement in pure dancing does not need to adapt itself to characters, actions, epochs and situations, but it does in dance-mime, which is virtually acting without words, although often supported by background music. The performance of social dances on the stage characteristic of a historical period, of the social status of the people, and of the occasion and locality of the Dance, cannot be considered as pure dancing. In pure dancing the inner drive to move creates its own pattern of style, and of striving after intangible and mostly indescribable values” (Laban 1960: 4).

⁹³ Ao contrário do que se passa com a Performance, como adiante referirei.

⁹⁴ Como Noverre escreveu: “Steps, the ease and brilliancy of their combination, equilibrium, stability, speed, lightness, precision, the opposition of the arms with the legs – these form what I term the mechanism of the dance. When all these movements are not directed by genius, and when feeling and expression do not contribute their powers sufficiently to affect and interest me, I admire the skill of the human machine, I render justice to its strength and ease of movement, but it leaves me unmoved; it does not affect me” (Noverre 2004: 19).

Numa carta que Paul Taylor escreveu aos seus bailarinos por volta de 1976, tentou definir aquilo que distingue a Dança de qualquer outro tipo de movimento, aquilo a que chamou “Zunch”:

Zunch é aquilo – cá vamos nós – que distingue o bailarino empolgante do adequado. (...) É a magia que permanece com os espetadores depois de termos terminado. Não a crítica, ou o filme ou a notação von Laban. É a capacidade de se focar naquilo que pode ser apenas um gesto infinitesimal e lançá-lo de uma alma para outra. Pode ser o esforço extra que permite saltar três centímetros mais alto, mostrando uma bravura que resulta do comprometimento total do bailarino. É seja o que for que os vossos bailarinos preferidos fazem para vos permitir ver os seus especiais e misteriosos valores humanos. Não é uma boca entreaberta, olhos ardentes, dedos das mãos afastados e pélvis rodado para a frente. Mas se fizermos isto com verdadeira convicção, suponho que passaria. Zunch não é algo que possamos fixar na parte externa do nosso corpo e mantê-lo lá, seja como for. É algo que tem de se espriar, e fluir e respirar. Não há apenas uma chave para cada porta. Não há apenas uma energia para cada passo.

Às vezes é tão simples como a diferença entre olhar para outro bailarino em palco ou realmente ver essa pessoa. Mas se ver realmente nos atrasa, não vamos fazê-lo.

Zunch é abrir. Focar a intenção para dentro ou para fora. Ligar o aquecedor. Ir mais além. Não é isto que transforma um transeunte em bailarino? Ambos caminham, é certo, mas um é iluminação, o outro locomoção.

Como bailarinos, até onde podemos ir? Não me parece que queiramos encontrar um limite confortável. Quando atuamos, estão os nossos poros e terminações nervosas despertados para a luz? Conseguimos ouvir a cinza do charuto de um técnico de palco cair no chão? Esperemos que não; essas coisas fedorentas. Não é necessário voltarmos para ver o que acaba de acontecer atrás de nós. Sabêmo-lo. Porque não? Se nos cortarmos em cena, os nossos misteriosos corpos saram, talvez estas coisas extremas não só sejam possíveis como naturais?

E ensaiar, já que gosto tanto disso! Os limites do palco, ou o local onde o Perry coloca as pernas⁹⁵, não define os limites do espaço em que estamos. Nós é que o fazemos. Podemos entrar e trazer o nosso espaço conosco. Podemos estar no ponto de fuga de um horizonte ou contidos dentro de um pequeno espaço. Uma tartaruga. O mais bem equipado e proporcionado palco do mundo não o transforma num sítio especial. O bailarino fá-lo, ao iniciar o fluxo de um circuito. Uma espécie de Fogo-de-Santelmo que irradia em torno do bailarino, do espaço definido e da audiência. Nem a técnica, nem a beleza física, nem a coreografia, nem nada a que falte zunch vai iniciar este circuito. Tentemos lembrar-nos disto da próxima vez que nos calhar um palco do tamanho de um selo dos correios e sem luzes (Hodgson 1976: 15-16).

É o movimento de cada bailarino, na sua individualidade e especificidade, que abre a porta à Dança, ou seja, “traça sequências de um fluxo espaço-tempo que de outra maneira permaneceriam invisíveis, e que nos religam de uma maneira particular à realidade” (Laban, 1938-50: 118).

⁹⁵ Na gíria teatral, as pernas (ou bambolinas), são elementos que constroem os limites laterais da cena, criando coxias por onde se entra e sai.

Capítulo 2. Performance

Etimologicamente, a palavra performance significa *fazer* ou *atuar*, assumindo assim o sentido de desempenho ou atuação, e entrou no vocabulário internacional, sendo atualmente recorrente em vários domínios.

Este anglicismo faz parte da gíria relativa ao meio artístico, na qual a designação *artes performativas* equivale à conservadora designação *artes de palco*, enquanto a palavra isolada não tem um significado estabilizado e é utilizada para designar obras com características muito diversas, pelo que é um termo que por vezes levanta mais questões do que as respostas que oferece, mesmo entre os artistas que trabalham neste campo⁹⁶.

Embora não seja possível (nem, eventualmente, desejável) chegar a uma definição fechada, podemos apontar características associadas à Performance, assumindo que as várias combinatórias possíveis a partir destes aspetos contribuem muitas vezes para a hibridizade do resultado final e consequente dificuldade de categorização, o que não é um problema se considerarmos a criação de categorias meramente operativa e não um valor em si. Para além disso, a Performance é uma disciplina que problematiza a sua própria categorização, e, tal como a Arte, pressupõe o desacordo sobre a definição da sua essência, incorporando a contestação como característica.

Apesar de o presente trabalho equacionar uma proposta que pressupõe que “uma teoria não pode abarcar toda a experiência e (...) uma definição formal de performance não pode representar todas as suas ocorrências” (Coutinho 2008: 10), é, no entanto, possível chegar a um conceito mais específico do que aquele que remete para o campo da Performance tudo aquilo que não pertence a outros géneros artísticos; e só assim se justifica a deteção de obras enquadradas neste território antes da utilização do termo na terminologia associada às artes, como farei adiante, no Capítulo II.

A utilização do termo *performance art* tem representado um problema terminológico, pela indefinição do seu significado, ainda que enquanto disciplina académica autónoma, a Performance tenha surgido em 1970⁹⁷, com Allan Kaprow, no California Institute for the Arts (Brentano 1994: 57).

⁹⁶ Vito Acconci, por exemplo, rejeitou a utilização do termo *Performance* (embora a inclua no título de peças suas, como *Command Performance*, de 1974: “We hated the word ‘performance’. We couldn’t, wouldn’t call what we did ‘performance’... because performance had a place, and that place by tradition was a theatre, a place you went toward like a museum” (Rush 1999: 52).

⁹⁷ “Thus, in the course of the 1960s, various strands from the visual arts (especially painting and sculpture), from experimental music and dance, from the traditions of avant-garde theatre, as well as from the evolving world of the media and modern technology, combined to offer an extremely varied mixture

Desde então, várias propostas de circunscrição deste território têm sido apresentadas, mas grande parte delas está desatualizada; basta constatar que hoje em dia a Performance não implica necessariamente a presença física do corpo do artista ou do público e muito menos interatividade entre ambos, nem a utilização de espaços informais cuja utilização inicialmente generalizou⁹⁸, resistência ao mercado da arte ou às suas instituições, a obsolescência da dicotomia autor/intérprete, a coincidência entre autor e protagonista ou qualquer atitude especialmente provocatória ou experimental. No entanto, estas são características tradicionalmente associadas ao território da Performance.

“Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes” (Glusberg 2009: 7). Esta citação de Jochen Gerz, que abre *A Arte da Performance*, obra de Jorge Glusberg publicada pela primeira vez em 1979 pela New York University (Department of Art and Art Education), está claramente desfasada do panorama atual. Aliás, basta constatar que a fundação do Departamento de Estudos de Performance nessa mesma universidade se deu no ano seguinte, contribuindo enormemente para a valorização e difusão da Performance, que é presentemente alvo de uma enorme atenção e investimento, também institucional. Em todo o mundo existem artistas, público, académicos e teóricos que desenvolvem a sua atividade neste âmbito, o que, quanto mais não seja pela sua profusão, instaurou uma tradição já evidente.

Há uma grande oferta de formação (académica e em contextos informais) em performance, na sua componente teórica e prática, centrada em vertentes tão diversas como as Artes Performativas e os Estudos de Performance. Os espaços culturais

of artistic activity, much of it centered in New York, which stressed physical presence, events, and actions, constantly tested the boundaries of art and life, and rejected the unity and coherence of much traditional art as well as the narrativity, psychologism, and referentiality of traditional theatre. Although some such activities were spoken of as *performances*, that was not commonly used as term to describe them; indeed some experimenters, such as Kaprow, specifically rejected the term as too closely associated with traditional theatre. The terms *performance* and *performance art* only began to be widely utilized after 1970 to describe much of the experimental work of that new decade, which, although it expressed new concerns and took new directions, drew much of its inspirations and methods from the complex experimental mix of the 1960s” (Carlson 1999: 99).

⁹⁸ A questão da informalidade dos espaços de apresentação que a Performance veio generalizar, prende-se certamente com razões de ordem ideológica, mas também com um investimento na perceção sensorial do espetador, reforçada pela proximidade ao espaço cénico em geral e aos performers em particular. Segundo Maria José Fazenda, “Edward T. Hall defende que a capacidade de perceção sensorial é ótima quando as pessoas se encontram à ‘distância pessoal’ umas das outras: ‘O relevo dos objetos é particularmente pronunciado: volume, matéria e forma apresentam uma qualidade sem igual a qualquer outra distância. Do mesmo modo, as texturas são claras e nitidamente percebidas nas suas diferenciações” (Fazenda 2012: 45).

(teatros, museus, galerias, associações, etc.) dedicam um espaço considerável à programação de Performance⁹⁹ e inúmeros artistas se identificam com este território.

O projeto de “integração da arte e da vida”, que mais uma vez na década de 1970 implicou o questionamento e desconfiança quanto à institucionalização dessa mesma arte, levou a que o público questionasse mais frequentemente o estatuto destas propostas¹⁰⁰.

De qualquer maneira, é de salientar que a linha de pensamento que estrutura este trabalho resulta numa proposta de definição de Dança e Performance em parte dependente da ponderação da importância conferida aos elementos que constituem uma determinada obra, considerando que estes dois territórios partilham ferramentas, procedimentos, métodos e até vocabulários. No decurso deste trabalho identificarei as variáveis¹⁰¹ que me parecem estar associadas à Performance, assumindo que, para já, não faz sentido encará-las de outra maneira: as obras inviabilizam qualquer abordagem mais rígida¹⁰².

⁹⁹ Martha Buskirk, Amelia Jones e Caroline A. Jones escreveram na *Artforum* de dezembro de 2013 um artigo sobre a profusão de revisitações e regressos a diversos géneros de obras artísticas, incluindo o crescente interesse na repetição de obras históricas da Performance na última década, associado também à musealização da Performance. Procedem à enumeração e redefinição de conceitos associados a este revivalismo, tais como o de *readymade*, *reconstituir*, *reconstruir*, *recriar*, *reenact* (opto por neste caso manter a palavra inglesa, já que não há uma tradução explícita ou estabilizada deste termo), *refinalizar*, *reliquia*, *refazer*, *refotografar* ou *representar*, alertando para a perversidade inerente à materialização de obras transientes por natureza, que assim aprisiona e reifica obras criadas para resistir a essa calcificação.

¹⁰⁰ Também os artistas ligados à Performance frequentemente questionam a relação entre arte e a sua institucionalização. Algumas obras procuram deliberadamente romper com os limites convencionalmente associados ao papel da arte, pretendendo estar *para além* da arte, enquanto num certo sentido simultaneamente se *mantêm sob* os seus auspícios (Heyd 1991).

¹⁰¹ “The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms” (Goldberg 1988: 9).

¹⁰² Outras tentativas de encontrar características comuns, embora úteis, pretenderam cobrir todo o espectro de obras de Performance e assim chegar uma definição, pecando por excessiva generalização. Veja-se o exemplo de Carol S. Stern e Bruce B. Henderson, que na sua obra *Performance: Texts and Contexts*, enunciaram (erroneamente) que toda a Performance implicaria “(1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist or performance stance; (2) opposition to culture’s commodification of art; (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music; (4) an interest in the principles of collage, assemblage, and simultaneity; (5) an interest in using ‘found’ as well as ‘made’ materials; (6) heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images; (7) an interest in the theories of play that we discussed earlier [Huizinga e Caillois], including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces; and (8) open-endedness or undecidability of form” (Stern e Henderson 1993: 382-405).

2.1. Em direto ou em diferido: o corpo despersonalizado

Em Performance, embora o corpo humano esteja normalmente presente, a especificidade do seu movimento não é o aspeto central, podendo até ser dispensado, como aconteceu com *Feu d'artifice*, performance de Giacomo Balla com música homónima de Igor Stravinsky, estreada a 12 de abril de 1917 no Teatro Costanzi, Roma (cerca de quatro minutos de duração), que com um cenário tridimensional e quarenta e nove mudanças de luz, dispensou por completo a presença de protagonistas humanos; ou a performance *Column*, de Robert Morris apresentada em 1961 no Living Theater de Nova Iorque¹⁰³.

São casos explícitos desta secundarização aqueles em que o corpo de facto está presente mas oculto, por vezes totalmente, como acontece no *Balé Neoconcreto I (e II)*¹⁰⁴ de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, em que os performers estão dentro ou atrás de volumes e figuras geométricas, de maneira a movimentá-las através da utilização de rodas. Embora a autora apontasse a relevância da presença do corpo humano como suporte e aglutinador indispensável da obra, esta é uma proposição teórica e filosófica: de facto, quando ela é apresentada, a audiência não percebe a presença dos performers, e eles poderiam no limite ser substituídos por máquinas ou como escreveu Cocchiarale, “motores”. Quando no final os performers se apresentam para receber os aplausos da plateia, podemos pensar na humanização da geometria e até aceitar que a ocultação dos bailarinos pretende acentuar a “dança” das formas mas, se *um novo corpo* é proposto, ele não é certamente humano na sua fisicalidade e individualidade.

Como adiante veremos detalhadamente, também a Performance modernista apresenta diversos casos de artistas e obras para quem a utilização em cena do corpo humano não só era simbólica e de menos importância do que outros elementos, como representou um problema para os autores, fosse pelas suas limitações, pela sua aparência ou pela sua inadequação.

¹⁰³ Assim descrita por Rosalind Krauss: “The curtain parts. In the center of the stage is a column, standing upright, eight feet high, two feet on a side, plywood, painted gray. Nothing else is on the stage. For three and a half minutes nothing happens; no one enters or leaves. Suddenly the column falls. Three and a half more minutes elapse. The curtain closes” (Krauss 1981: 201). Segundo Virginia Spivey, Morris queria estar dentro da coluna, fazendo-a cair aparentemente sozinha, mas por causa de um ferimento na cabeça ocorrido durante um ensaio, teve de desistir da ideia, fazendo a coluna cair puxando-a com fios (Spivey 2009).

¹⁰⁴ Ver CRONOLOGIA, entradas de 1958 e 1959, respetivamente.

Mesmo quando os artistas são os protagonistas dos seus trabalhos, isso não acontece pelas capacidades expressivas do seu corpo em particular. Bruce Nauman é protagonista de grande parte dos seus *studio films*, mas isso não significa que a centralidade esteja no potencial e características específicas do seu corpo. Quando em 1967, em *Art Make-Up*, se cobre de tinta, não é a configuração do seu corpo que interessa, nem exatamente como a tinta é aplicada. Não é relevante que assistamos presencialmente, e nem sequer interessa se se trata do corpo do artista ou não. Nauman usa o seu corpo por ser o mais fácil (em termos de pragmatismo na produção da obra) para formular perguntas e proposições¹⁰⁵. Quando em 1970, Trisha Brown faz Joseph Schlichter caminhar descendo um prédio de uma rua nova-iorquina, em *Man Walking Down the Side of a Building*, não interessa quem ele é, como é, nem qual o tamanho exato ou velocidade dos seus passos. Quando, em 1972, Vito Acconci faz *Seedbed*, não interessa como ou se realmente se masturba durante a Performance, em última instância nem interessa se realmente lá está. E se Marina Abramović testou os seus limites gritando em frente a Ulay até ficar sem voz ou tomou medicamentos psiquiátricos para experimentar os seus efeitos, o mais importante não é certamente a singularidade do seu comportamento corporal; pelo contrário, a superação é conseguida pelo afastamento da “personalização”¹⁰⁶, através da “objetificação” do eu¹⁰⁷.

Os elementos de uma Performance são relacionais: a concretude do que acontece orienta-se para a formulação de relações com outras coisas; convoca aspetos, noções, conceitos, categorias e experiências que lhe são externas¹⁰⁸.

¹⁰⁵ “Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo o seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido *signico*), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai assemelhar-se ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música” (Cohen 2007: 100).

¹⁰⁶ A este propósito, Yvonne Rainer afirmou: “The artifice of performance has been reevaluated in that action, or what one does, is more interesting and important than the exhibition of character and attitude, and that action can be best focused on through the submerging of the personality; so ideally one is not even oneself, one is a neutral ‘doer’.” (Rainer 1968: 267).

¹⁰⁷ Numa entrevista concedida a Linda Montano, Ulay referiu a propósito do seu trabalho com Abramović: “So the whole notion of being an object became a very obvious thing in our work, in all of our performances – to make yourself an object (...) The moment you fall unwillingly, without a choice, without choosing, in that moment you are left to be an object, the same as lying on an operating table, where you are a piece of furniture. You see, it’s the non involvement of self, of consciousness, of decision, of realization” (Ulay *apud* Montano 2000: 330).

¹⁰⁸ “The materials of Happenings – performer, physical element or mechanical effect – tend to be *concrete*. That is, they are taken from and related to the experiential world of everyday life. Within the overall context and structure, the details in Happenings relate to things (or classes of things: note the already conventional one-word titles) and function as direct experience” (Kirby 1966: 20).

Daqui se depreende que, em Performance, o corpo humano pode ser utilizado por razões de validação teórica da obra, como suporte, por aquilo que evoca ou pela sua plasticidade e materialidade.

De resto, a utilização do movimento corporal como potenciador da criação artística centrada na visualidade e plasticidade é o cerne do trabalho de, por exemplo, Loïe Fuller, que desde finais do século XIX promoveu o hibridismo entre Dança e Artes Plásticas.

Apresentando danças oriundas do entretenimento popular num contexto de arte séria e erudita, Fuller estabeleceu dois marcos da dança moderna: liberdade de movimento e o formato a solo. Exagerando o tamanho da saia da bailarina, e usando brilhantes efeitos de luz (que ela inventou e patenteou) para se transformar a si e os seus adereços e figurinos em esculturas animadas de luz e cor (...) Fuller evitou a projeção de emoção ou personalidade do performer, técnica de dança virtuosística, e até mesmo a apreciação da beleza física no dançarino. Em vez disso, transformou a imagem no foco central da sua atuação – um objeto que ela criou com tecidos, varas, luzes e sombras. O movimento necessário para criar o efeito visual desejado era o movimento correto (Banes 1980: 1-2).

Conforme Manoel de Sousa Pinto escreveu em 1924, “Loïe Fuller – que, sob o aspeto de ter inventado, não fórmulas novas de arte, mas uma arte de todo inédita, pode, dentro das plásticas artes, dizer-se uma das maiores criadoras do século XIX [...] O valor dessa sua arte maravilhosa está, principalmente, na cor e na luz. O papel da bailarina é o mais secundário” (Pinto 1924: 124-131).

É assim possível afirmar que, em Performance, a presença e desempenho do corpo é normalmente fundamental, não por proporcionar a experiência única que caracteriza a Dança, nem por aquilo que esse desempenho tem de excepcional, mas por aquilo que representa dentro de um sistema¹⁰⁹ que o confronta com outros elementos. A Performance trabalha com o corpo, mas sobretudo com o discurso *sobre* o corpo¹¹⁰.

¹⁰⁹ “Many of Acconci’s performance works from late 1969 and early 1970 involve the idea of system, conceived either as a large network of distribution or as a smaller, independent system that the artist could penetrate and adhere to. In conversation Acconci has stated that the motive behind many of these works (which develop from his efforts to ‘justify’ his new use of physical space as ground) was an attempt to attach himself or (in his words) ‘key into’ an existing situation by fabricating schemes [...] Acconci has remarked, describing Following Piece, that ‘I am almost not ‘I’ anymore. I put myself in the service of this scheme’.” (Linker 1994: 20).

¹¹⁰ Aqui, discordo de Glusberg quando defende que “En essence, et nous pensons que c’est le fondamental (...) les performances et l’art corporel ne travaillent pas avec le corps mais avec le discours du corps. Mais la codification à laquelle ce discours est soumis est contraire aux conventions traditionnelles; elle part des langages conventionnels et finalement entre en conflit avec eux””. (Glusberg 1979: s/p.)

2.2. Híbridez e transiência (Relação com um determinado tempo e espaço: *pôr em contexto*)

A existência de artistas que se dedicam exclusivamente à Performance é um fenómeno recente. Até aqui, a Performance tem sido uma das facetas do percurso de artistas que, com ou sem formação académica, trabalham com outros géneros, associados às Artes Plásticas (Pintura e Escultura, sobretudo) ou Performativas (Teatro, Música e Dança).

Estamos [um pequeno grupo de pessoas interessadas] conscientes de que existem diferentes tipos de Happenings. Há os trabalhos sofisticados e engenhosos feitos pelas pessoas do teatro; os vagamente abstratos, quase rituais Zen, feitos por outro grupo (sobretudo escritores e músicos); e aqueles com que estou mais envolvido, crus, líricos e muito espontâneos. Este tipo desenvolveu-se a partir da pintura americana mais avançada da última década e os envolvidos eram pintores (ou ainda são). Existem, de qualquer forma, alguns intercâmbios benéficos entre estas três áreas. [...] Os Happenings são eventos que, simplificando, acontecem. Apesar de os melhores terem um impacto efetivo – ou seja, sentimos que estamos perante “uma coisa importante” – parecem não chegar a lado nenhum nem ter qualquer sentido literário particular. Em contraste com as artes do passado, não têm um princípio, meio ou fim estruturado. A sua forma é aberta e fluida: não tem objetivo aparente e por isso não há nada a ganhar, exceto a certeza de que prestamos mais atenção do que o normal a certo tipo de ocorrências. Os *Happenings* existem numa única performance, ou em algumas, e desaparecem para sempre, deixando lugar a outros (Kaprow 1993:16-17)¹¹¹.

De um modo geral, é curioso reparar que vários artistas, hoje reconhecidos como fundadores da Performance enquanto território artístico, desenvolvem percursos em que a Performance corresponde a uma fase inicial, mais tarde abandonada por completo. Em muitos casos parece que as experiências feitas neste campo correspondem a uma etapa do percurso do artista em que, insatisfeito com o panorama artístico que lhe é familiar (só conhecendo as regras podemos quebrá-las ou alterá-las), se dedica a explorar as suas dúvidas e inquietações, como escrevia Kaprow, a “prestar mais atenção a certo tipo de ocorrências”. Experiências que explícita ou implicitamente atestam uma rejeição da categorização artística ou uma vontade de transcender os tradicionais limites entre

¹¹¹ “This small following is aware of several different kinds of Happenings. There are the sophisticated, witty works put on by the theatre people; the very sparsely abstract, almost Zen-like rituals given by another group (mostly writers and musicians); and those in which I am most involved, crude, lyrical and very spontaneous. This kind grew out of the advanced American painting of the last decade, and those of us involved were all painters (or still are). There is some beneficial exchange among the three, however. (...) Happenings are events that, put simply, happen. Though the best of them have a decided impact – that is, we feel, ‘here is something important’ – they appear to go nowhere and do not make any particular literary point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences to which we are more than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place”. Este excerto foi traduzido diferentemente em Silva (1997: 33-34).

gêneros, de sair de um determinado território¹¹², de uma disciplina artística. Sair dela para a estudar e analisar de fora, de um outro ponto de vista ou perspectiva. Sair dela para ser um amador, teórico, público e crítico¹¹³ dela mesmo. Sair para encontrar um sentido, uma visão, uma experiência, sem estar por ela constrangido. A impossibilidade de categorização implícita nesta (in)disciplina que é a Performance parece ter sido encarada como promessa de um distanciamento do peso das convenções e atavismos dos outros gêneros, um território de liberdade para, de fora, olhar, observar, estudar, pensar e perceber os mecanismos inerentes aos gêneros artísticos, nos seus propósitos, características, especificidades, práticas e receções¹¹⁴. Recusar o papel do especialista para deslocar a tónica para o problema; renunciar ao domínio, à estabilidade e à segurança, deixar de pretender ter a chave para passar a ser uma ferramenta¹¹⁵. No limite, problematizar tudo o que a Arte¹¹⁶ é e pode ser. Este *querer outra coisa* ou *algo mais* prende-se a um desejo de totalidade, de abarcar o máximo, no fundo, *querer tudo*.

[...]. Assim sentiremos uma cada vez mais imperiosa necessidade de nos reunirmos numa sala ou num espaço ao ar livre que não tenha sido previamente afeto a uma qualquer manifestação pública exclusiva, mas que, pelo contrário, o único motivo para nos encontrarmos ali seja simplesmente reunirmo-nos, como uma catedral do passado (...). Efetivamente, é a catedral do futuro a que invocamos ao realizar esta exigência. Negamo-nos definitivamente a correr de um sítio para outro para atividades que têm de

¹¹² “Nous désirons toujours plus ardemment la voie corporelle artistique; là, comme ailleurs, le mouvement nous est devenu un besoin impérieux ; chacune de nos formes d’art veut l’exprimer à tout prix, (et dieu sait, souvent, à quel prix!) ; chacun empiète sur l’autre ; et, le plus souvent, ce que l’on appelle complaisamment “ les recherches ”” d’un artiste, désigne, après tout, les efforts qu’il fait pour sortir de son art” (Appia 1921: 75).

¹¹³ “... as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance” (Glusberg 2009: 72).

¹¹⁴ Yves Klein inicia o seu *The Chelsea Hotel Manifesto* (1961) precisamente pela questão do distanciamento: “Due to the fact that I have painted monochromes for fifteen years, / Due to the fact that I have created pictorial immaterial states, / Due to the fact that I have manipulated the forces of the void, / Due to the fact that I have sculpted with fire and with water and have painted with fire and with water, / Due to the fact that I have painted with living brushes – in other words, the nude body of live models covered with paint: these living brushes were under the constant direction of my commands, such as “a little to the right; over to the left now: to the right again, etc. ‘By maintaining myself at a specific and obligatory distance from the surface to be painted, I am able to resolve the problem of detachment”” (cf. http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html).

¹¹⁵ Vito Acconci, no seu ensaio de 1979 *Steps Into Performance (And Out)*, a propósito da questão da especialização, esclareceu: “if I specialize in a medium, I would be fixing a ground for myself, a ground I would have to be digging myself out of, constantly, as one medium was substituted for another – so, then instead of turning toward ‘ground’ I would shift my attention and turn to ‘instrument’, I would focus on myself as the instrument that acted on whatever ground was available” (Rush, 1999: 50).

¹¹⁶ Em entrevista a Linda Montano (2000: 41), Vito Acconci declarou sobre as suas primeiras obras: “I was more concerned with notions of art – relation of person as artist, relation of person as viewer. I’m not sure if any of that work came from innermost fears, desires, etc., although I might possibly be trying to block something out.”

olhar-se de frente e penetrar-se. Queremos um lugar onde a nossa nova comunidade possa instaurar-se livremente num espaço que seja suficientemente móvel para conseguir a realização de todos os nossos desejos de uma Vida integral. Talvez então desapareçam todas as etiquetas, como folhas mortas levadas pelo vento: concerto, representação, exposição, desporto, etc., serão termos em desuso e só a sua mútua interpenetração será um facto¹¹⁷ (Appia 1921: 101).

Este desejo de totalidade é muitas vezes (simplisticamente) formulado em termos de rejeição dos limites dos diversos géneros artísticos. Para referir alguns exemplos, repare-se que Rudolf von Laban, na sua Escola de Arte, ensinava uma disciplina intitulada Tanz/Ton/Wort (Dança/Som/Palavra) (Preston-Dunlop & Lahusen, 1990) ou leiam-se as palavras de Valeska Gert a propósito de uma das suas obras:

Assim, a *Kummerlied (Song of Sorrow)*, é por exemplo uma explosão de som ritmicamente composto. Eu começo a soluçar lentamente e os soluços vão sendo gradualmente mais fortes, até se transformarem em dolorosos gritos. Depois diminuem e a dança termina com curtos suspiros. Certo dia, até o som deixou de ser suficiente para mim e passei às palavras. Criei-as da mesma maneira que tinha criado os movimentos. De forma a libertar tensão, balbuciei as palavras para mim própria. Retive e combinei as que pareceram libertar-me. Assim foi criada a minha *Disease*. Este processo assemelha-se à arte dramática. Mas porque deveríamos, em todo o caso, dividir tão rigorosamente dança e teatro? A base de ambos é a vontade do ser humano de comunicar, através do movimento e do som, dependendo daquilo que a situação requer¹¹⁸ (Gert 1931: 15).

É como se a identificação de um artista com a Dança se associasse a um movimento *convergente*, a uma vontade de *imersão* no médium *movimento corporal*, um *aprofundamento* do conhecimento das suas leis e estratégias; enquanto o motor para a aproximação à Performance é uma vontade de *sair*, *alargar* ou *extravasar* as ferramentas, estratégias, procedimentos ou resultados inerentes aos vários géneros

¹¹⁷ “Así sentiremos la necesidad imperiosa de reunirnos en una sala o en un espacio al aire libre que no esté establecido de antemano para ninguna manifestación pública excluyente de las demás, sino que, por el contrario, el auténtico motivo de encontrarnos allí sea simplemente unírnos, como una catedral del pasado (...). Efectivamente es la *catedral del futuro* la que invocamos al realizar esta exigencia. Nos negamos definitivamente a correr de un sitio a outro para actividades que se oponen entre sí o que tendem a imponerse la una sobre la otra. Queremos un lugar donde nuestra nueva comunidad pueda instaurarse libremente en un espacio que sea lo bastante móvil como para conseguir la realización de todos nuestros deseos de una vida total. ¡Quizás entonces desaparezcán todas las etiquetas como hojas que el viento se lleva! Concierto, representación. Exposición, deporte, etc. serán términos en desuso y sólo su mutua compenetración será un hecho”.

¹¹⁸ “Thus for example the *Kummerlied (Song of Sorrow)* is an outburst of sound rhythmically arranged. I begin to sob slowly, gradually the sobs become stronger until they peak in painful cries. Then they diminish and the dance ends with short sighs. One day even sound was no longer enough for me and I moved on to words. I created these in the same way as I had created movement. In order to release tension I spluttered out words to myself. Those that seemed to free me I retained and combined together. Thus my ‘Disease’ was created. This process seems to resemble dramatic art. But why, in any case, should dance and drama be divided so strictly? The basis for both is the human being who wants to communicate in movement and sound depending on what the situation requires.”

artísticos, por vezes até superar limitações do “mundo real”¹¹⁹. Esta antítese parece fundar-se numa negação da especialização por parte dos performers¹²⁰, na medida em que consideram que diminui a eficácia ou relevância da experiência e comunicação estabelecida no quadro das suas obras, associando-a a um conservadorismo redutor. Trata-se frequentemente de mergulhar no desconhecido para encontrar o novo.

A opção pela Performance, que tem sido ligada a uma abrangência e diversidade de meios, ferramentas, estratégias e procedimentos artísticos, tem assim prometido um adiamento da estabilização das suas práticas e uma maior resistência à institucionalização. Há, no entanto, indícios de que este tipo de liberdade é uma utopia. Repare-se que, atualmente, a Performance é simultaneamente tratada como o reduto por excelência da arte resistente à categorização e normatividade, enquanto é fortemente institucionalizada, acadêmica e comercializada¹²¹.

A Performance tem-se caracterizado pela rejeição do poder da especialização, da categorização e da exceção dos campos artísticos e suas técnicas, pelo que o cruzamento de conteúdos e estratégias reclamados por géneros com tradições mais consolidadas é um dos seus aspetos centrais.

Antonin Artaud, no seu *Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)* defende a expansão das possibilidades de expressão do Teatro através da utilização de elementos característicos de outros géneros artísticos como “trampolim” para uma outra “atuação sobre a sensibilidade”:

¹¹⁹ Numa entrevista a Yoko Ono (2002), num segmento sobre as suas peças compostas por instruções, Hans Ulrich Obrist pergunta: “the idea was that in making these projects there were no limits?”, ao que a artista responde: “Exactly. Because then, I discovered, that by instructionalizing art, you did not have to stick to the two-dimensional or three-dimensional world. In your mind, you can be in touch with a six-dimensional world, if you wished. You can also mix an apple and a desk. It is physically impossible to mix an apple and a desk in the real world. But you can, in a conceptual world. And in the process of mixing the two, you can mix them in the way you want.” Cf. www.e-flux.com/projects/do-it/notes/notes.html.

¹²⁰ “A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha ser estética (...). A *performance* está ideologicamente ligada à não-arte, proposta por Kaprow, na medida que, como nesta, vai contra o profissionalismo e a intencionalidade na arte: o que diferencia o praticante da não-arte, que ele vai chamar de a-artista, do artista praticante da arte-arte, é a intencionalidade. O a-artista não se coloca como um profissional” (Cohen 2007: 46).

¹²¹ Esta tendência trai a promessa idealista frequentemente associada à Performance enquanto território libertador do Homem e da Arte: “O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da *performance*, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.” (Cohen 2007: 45).

Quer dizer, em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção duma espécie de linguagem única que esteja a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Não se pode definir esta linguagem a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada. E o que o teatro pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociante e vibratória sobre a sensibilidade. (...) É nesta altura que intervém, além da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, dos movimentos, das atitudes e dos gestos, mas com a condição de que o seu sentido, a sua fisionomia e as suas combinações sejam levadas ao ponto de se tornarem signos, constituindo com estes signos uma espécie de alfabeto. Uma vez consciente desta linguagem no espaço – linguagem de sons, gritos, luzes, onomatopeias –, cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e com os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos e em todos os planos. (...)

Temos de nos referir agora ao aspeto meramente material desta linguagem, isto é, a todas as maneiras e todos os meios de que dispõe para atuar sobre a sensibilidade.

Seria escusado dizer que recorre à música, à dança, à pantomima ou à mímica. É evidente que utiliza movimentos, harmonias, ritmos, mas apenas na medida em que podem contribuir para uma espécie de expressão central, sem vantagem para qualquer dessas artes em particular. O que também não significa que não se sirva dos factos vulgares, das paixões vulgares, mas que os utiliza como um trampolim... (Artaud (s/d.): 130-131).

Repare-se que a hibridez se liga sempre a algo que simultaneamente *está e não está* lá. Cruza variáveis mas resulta sempre *noutra coisa*, produto da relação entre elas, e por isso tem sempre que ver com *pôr em contexto*. Em Performance, a tensão reside precisamente na relação entre o que *está lá* e o que *não está*: “tensão entre o que se pensa e o que se diz, entre o que se quer e o que se faz, entre a indiferença e a complexidade, entre a ironia e a pretensão” (Glusberg 2009: 130), entre experiência e aparência, explícito e implícito, sugestão e demonstração. A Performance enuncia uma problemática, questiona o que é a Arte e ser artista, dedica-se a problematizar a diversidade e multiplicidade que a pergunta pressupõe¹²².

A transiência, presente em toda a Performance, está intimamente ligada a este tipo de tensão, porque em Arte, o problema só existe se for experimentado: os artistas fazem

¹²² No texto incluído no catálogo da exposição de Harald Szeemann, *Live in your Head. When Attitude Becomes Form* (1969), Scott Burton escreveu: “Categories are being eradicated, distinctions blurred to an enormous degree today. The difference between painting and sculpture has gone (following that between poetry and prose in verbal art). The tremendous critical intelligence demanded from the ambitious artist is bringing him closer and closer to the intellectual; art and ideas are becoming indistinguishable. The intention of some of the younger is nothing less than blending of visual and verbal art; words are looked at, pictures are read, poems are ‘events’, plastic or visual art is ‘performed’. In dance, the difference between skilled and untrained body movement is dwindling. The only large esthetic distinction is fading. More precisely, is the occasion for the *mimesis* of that fading. No afunctional act can really be anything but symbolic, but it is compelling to see, at least, the continuing dilation of art’s limits, to watch the quotation marks get further and further apart” (Sieglau 2004: 19).

Performance quando propõem que um problema dependa da ação. Performance é uma (ou várias) pergunta(s) em ação, e uma pergunta depende de um enunciado finito: por isso toda a Performance é transiente.

A tensão entre o que está e o que não está prende-se diretamente com a questão da documentação deste tipo de obras, alvo da reflexão de Philip Auslander, que se tem dedicado a problematizar onde reside a “verdade” da Performance.

Depois de Amelia Jones ter relevado a mútua dependência entre a Performance e os seus documentos, posicionando a fotografia documental como um suplemento de que a Performance precisa para confirmar a sua existência; e de Frazer Ward (utilizando Chris Burden e Vito Acconci como exemplos) sugerir uma paridade entre a Performance ao vivo e o seu registo, Auslander destaca que embora este tipo de documentação não tenha inicialmente sido cuidadosamente planeado, depressa os artistas se aperceberam de que a preservação dos seus trabalhos dependia de concederem (pelo menos) tanta importância ao seu registo e memória futura como à sua apresentação ao vivo (Auslander, 2009).

Auslander aponta ainda o exemplo de Gina Pane, que disse sobre o papel do registo fotográfico na sua obra: “Cria o trabalho que a audiência verá depois. Portanto, o fotógrafo não é um fator externo, ele está comigo no espaço da ação, a escassos centímetros. Por vezes até obstruiu a visão [da audiência]!” (Pane *apud* Auslander, 2009: 93).

Esta abordagem mostra que em obras seminais de Performance, a documentação não é concebida como um suplemento que permite aceder à “verdade” de um evento original, mas antes que os eventos foram concebidos tanto para serem apreciados em direto como em diferido, acabando o registo por substituir a realidade que representa.

Neste sentido, Auslander sugere até que a Performance pode acontecer num espaço representacional (a fotografia, neste caso) como acontece no *Saut dans le vide* de Yves Klein, em que assistimos à Performance quando olhamos para a fotografia que nos mostra o artista em pleno vôo, não se colocando a questão da “veracidade” da imagem, editada de maneira a apagar a rede de segurança que existia quando foi captada.



Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1960. Fotomontagem de Shunk Kender.



Imagens captadas na Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, outubro de 1960.

Basicamente, o que Auslander propõe é que a autoridade da documentação de Performance é fenomenológica e não ontológica, ou seja, que a relação crucial não é a do documento com a Performance, mas antes a do documento com a audiência (Auslander 2006).

Isto não pressupõe que desconsideremos o estatuto histórico da Performance, mas antes que, embora devamos ter em conta o contexto original, a Performance é experienciada no nosso presente enquanto espectadores, mesmo quando isso acontece a partir da recriação que fazemos com base na documentação.

2.3. Fisicalidade e acontecimento¹²³: da relevância do *o quê*

O facto de a génese da Performance radicar em grande parte numa série de obras de artistas associados ao campo das Artes Visuais foi certamente determinante para a instauração de uma tradição de percursos autorais concretizados individualmente¹²⁴ e a partir de práticas ou programas individualizados e solitários¹²⁵.

Para além disso,

Os seus praticantes, quase por definição, não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas sim nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas específicas experiências numa cultura ou no mundo, tornadas performativas pela consciência que delas têm e pelo processo de as revelar a uma audiência. Uma vez que a ênfase está no desempenho, e em como o corpo ou o *self* é por ele articulado, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. A performance art típica é a solo... (Carlson, 1999: 6).¹²⁶

Neste contexto, têm sido várias as razões que motivam incursões na Performance, todas elas ligadas por um outro denominador comum: a simultânea tónica na fisicalidade e acontecimento. Embora se possam identificar tipologias de abordagem a estes aspetos centrais, não é possível tratá-los genericamente, na medida em que não se trata de um movimento, de uma proposição ou prática unívoca.

Assim, o melhor será partir de obras que demonstram a diversidade de propósitos subjacentes à manifestação desta centralidade.

Entre 1959 e 1962, ano da sua morte, Yves Klein vendeu oito *Zonas de Sensibilidade Pictórica Imateriais*. A sua *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, obra que compreende um Livro de Artista e uma Performance, implicou a venda de

¹²³ Na aceção de *acontecimento-espécime* ou *acontecimento-exemplar*, conforme definição de João Branquinho (2001: 23), ou seja, “entidades particulares, no sentido de irrepetíveis ou não exemplificáveis, e concretas, no sentido de datáveis e situáveis no espaço”.

¹²⁴ “Performance art evolved to some degree from painting. Therefore, unlike theatre, dance, and music much performance art was and is the work of individual artists using their own selves – bodies, psyches, notebooks, experiences – as material. The work was not shaped for large general audiences, but kept particularity and edge” (Schechner 1992: 139).

¹²⁵ “In recent performance art the personal agency of the performer is often of central concern (...) Closely related to this dynamics of self-presentation is the normally very close relationship between the ‘self’ of the performance artist and the ‘self’ being presented. Indeed (...) some theorists have considered this absence of traditional character impersonation as one of the most distinctive characteristics of this approach. This is surely the reason for the very close ties between a significant amount of recent performance work and social, political, and cultural commentary” (Carlson 1999: 55).

¹²⁶ “Its practitioners, almost by definition, do not base their work upon characters previously created by other artists, but upon their own bodies, their own autobiographies, their own specific experiences in a culture or in the world, made performative by their consciousness of them and the process of displaying them for audiences. Since the emphasis is upon the performance, and on how the body or self is articulated through performance, the individual body remains at the center of such presentations. Typical performance art is solo art”.

documentação comprovativa da propriedade de um espaço vazio, na forma de um recibo, em troca de 20 gramas de ouro; o comprador podia optar por completar a peça com um ritual em que queimava o recibo e o artista atirava metade do ouro ao rio, tudo isto na presença de um crítico de arte ou galerista, um diretor de museu e pelo menos duas testemunhas.



Recibo nº 2 da transferência de uma *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, Yves Klein (1959)



Transferência da *Zone de sensibilité picturale immatérielle* (série nº 4, zone nº 1) para Michel Blankfort, Pont-au-Double, Paris, 10 de fevereiro de 1962

No caso de Klein, que embora tenha apresentado exposições sem objetos¹²⁷, nunca deixou de os produzir, o constante interesse pela espiritualidade da arte conduziu à valorização da ação, do fazer artístico, conforme é explícito nas suas *Antropometrias*, que correspondem a um movimento de saída do artista do seu ateliê, em que o processo, na sua visibilidade, se torna parte da obra. Klein assumiu diversas vezes o papel de artista enquanto demiurgo, organizador de matéria e de conceitos, aquele cujo gesto criador está no gesto de mostrar, na ação de revelar. Basta vermos as imagens captadas

¹²⁷ A 14 de maio de 1957, Yves Klein apresenta *Pigment pur*, uma exposição na galeria de Colette Allendy onde apresenta o seu primeiro *Immatériel*: uma sala vazia. A 28 de abril de 1958, Klein inaugura na galeria Iris Clert a exposição *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*. Com Guardas-Republicanos de sentinela na entrada, o artista expõe obras invisíveis.

na International Gallery of Contemporary Art, a 9 de março de 1960, em Paris, em que Klein orienta três jovens modelos nuas, que ao som da *Symphonie Monotone* se cobrem com tinta azul, imprimindo o seu corpo em papéis brancos dispostos no chão e paredes da galeria, perante uma audiência vestida formalmente e composta por artistas, colecionadores e críticos. Klein atua como um maestro que, à distância, rege os elementos que se conjugam sob sua orientação, conferindo-lhes sentido¹²⁸. No seu *The Chelsea Hotel Manifesto* (1962), o artista escreveu:

Para citar apenas um exemplo dos erros antropométricos patentes nas ideias deformadas difundidas pela imprensa internacional – refiro-me a esse grupo de pintores japoneses que com grande refinamento usaram o meu método de uma forma estranha¹²⁹. Esses pintores transformaram-se de facto em pincéis vivos. Mergulhando-se em cor e rolando sobre telas, tornaram-se representantes dos ultra-action-painters! No que me diz respeito, nunca me cobriria de tinta tornando-me um pincel vivo; pelo contrário, prefiro vestir o meu smoking e calçar luvas brancas.

Nunca me ocorreria sujar as mãos de tinta. Afastada e distante, a obra de arte tem de ser completada sob os meus olhos e sob o meu comando. À medida que o trabalho se conclui, eu estou lá – presente na cerimónia, imaculado, calmo, relaxado, totalmente consciente do que está a acontecer e pronto para receber no mundo tangível o nascimento da arte.



Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955

¹²⁸ “Just to cite one example of the anthropometric errors found within the deformed ideas spread by the international press — I speak of that group of Japanese painters [Grupo Gutai] who with great refinement used my method in a strange way. In fact, these painters actually transformed themselves into living brushes. By diving themselves in color and then rolling on their canvases, they became representative of ultra-action-painters! Personally, I would never attempt to smear paint over my body and thus to become a living brush; to the contrary, I would rather put on my tuxedo and don white gloves. It would never cross my mind to soil my hands with paint. Detached and distant, the work of art must be completed under my eyes and under my command. As the work begins its completion, I stand there — present at the ceremony, immaculate, calm, relaxed, perfectly aware of what is taking place and ready to receive the art being born into the tangible world.”

¹²⁹ Embora Klein sugira a usurpação do seu método, as obras do Grupo Gutai a que se refere são mais antigas do que as suas Antropometrias.

O distanciamento é ainda maior no caso do *Teatro do Vazio*, Performance que Klein apresenta das 0 às 24 horas do dia 27 de novembro de 1960 como parte do programa teatral do Terceiro Festival de Arte Avant-Garde, em Paris, enquanto “a derradeira forma de teatro coletivo”: “um Domingo para todos”, um campo de ação que engloba todo o Universo e todos os seus atores-espetadores, conscientes ou inconscientes da sua prestação¹³⁰. Aqui, basta o enunciado proposto pelo artista para transformar o mundo tangível num acontecimento artístico: a obra está no enquadramento, no contexto.

Trabalhando num outro sentido (como Klein notou), o Grupo Gutai (“Concretude”, em português) propôs vivificar a matéria confrontando-a com a ação humana, *servindo* essa mesma matéria ao utilizar a exploração de efeitos de diferenciação e integração através da ação, sem a subjugar a propósitos miméticos ou ilusionistas e enaltecendo as suas propriedades. Conforme Jiro Yoshihara sintetizou no manifesto publicado em 1956, os artistas Gutai “acreditam que através da fusão de qualidades humanas e propriedades dos materiais, podiam compreender concretamente o espaço abstrato”¹³¹.

Quer implicando o corpo do artista em movimento (como fez Kazuo Shiraga, ao espalhar massas de tinta com os pés, ou Atsuko Tanaka com a sua escultura de lâmpadas elétricas para vestir), quer através da utilização de métodos mecânicos (como quando Shozo Shimamoto disparou tinta com um canhão, numa ação de que apenas

¹³⁰ Conforme se pode ler no texto de Klein: “As part of the theatrical presentations of the Festival of Avant-garde Art in November-December 1960, I have decided to present the ultimate form of collective theater: a dimanche for everybody. I did not wish to limit myself to an afternoon or evening performance. On dimanche, 27 November 1960, from midnight to midnight, I thus present a full day of festival, a true spectacle of the Void, as a culminating point of my theories. However, any other day of the week could have been used. I wish that on this day joy and wonder will reign., that no one will get stage fright, and that everyone, conscious as well as unconscious actors-spectators of this gigantesque presentation, should have a good day. That everyone will come and go, move about, or remain still. Everything I write in this diary today precedes the presentation of this historic day for the theater. The theater should be or at least rapidly attempt to become the pleasure of being, of living, of spending wondrous moments, and with each passing day of better understanding the beauty of each moment. Everything I write in this dairy represents my own steps towards this glorious day of realism and truth: the field of operations of my proposed conception of theater is not only the city, Paris, but also the countryside, the desert, the mountains, even the sky, and even the entire universe. Why not? I know that everything inevitably is going to work out very well for everyone, spectators, actors, stagehands, directors, et al.. I would like to thank Mr. Jacques Polieri, the director of the Avant-garde Festival, for his enthusiasm and for proposing to me that I present this “dimanche, November 27.” (Cf. http://www.yveskleinarchives.org/works/works17_us.html).

¹³¹ “Gutai Art does not alter matter. Gutai Art imparts life to matter. Gutai Art does not distort matter. In Gutai Art, the human spirit and matter shake hands with each other while keeping their distance. Matter never compromises itself with the spirit; the spirit never dominates matter. When matter remains intact and exposes its characteristics, it starts telling a story and even cries out. (...) we highly regard the works of [Jackson] Pollock and [Georges] Mathieu. Their work reveals the scream of matter itself, cries of the paint and enamel. These two artists confront matter in a way that aptly corresponds to their individual discoveries. Or rather, they even seem to serve matter. Astonishing effects of differentiation and integration take place. (...) We believe that by merging human qualities and material properties, we can concretely comprehend abstract space.” (cf. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>).

restaram fotografias), a obra reside no confronto ativo com os materiais e as suas características, ou seja, depende da fisicalidade.

Segundo Pinto Ribeiro,

A fisicalidade como fenómeno de comunicação, ora alternativo ora convivente com a narratividade, impôs-se sobre as fronteiras dos géneros. Onde antes se dizia que acabava o teatro e começava a dança, ou vice-versa – e havia ainda que contar com a fronteira intransponível da música –, veio o corpo num processo de alargamento horizontal confundir os géneros, ao que se respondeu com soluções como o Teatro-Dança ou o Teatro-Físico (Ribeiro 1994: 13).

Este é um ponto de vista que parte da Dança, mas o mesmo se aplica a um caminho percorrido por artistas oriundos das Artes Visuais. Deixemos cair a questão da comunicação (por ser um conceito complexo, abrangente e que se presta a equívocos, tal como seria neste caso pressupor a existência de uma determinada mensagem ou intencionalidade unívoca) e centremo-nos em exemplos essenciais no que diz respeito à valorização da ação e fisicalidade dos artistas. É inevitável mencionar Pollock e os dois filmes e mais de 500 fotografias que Hans Namuth fez do pintor em ação, que circularam massivamente (e à escala mundial) e tiveram o efeito perverso de substituir o contacto do público com a obra, transformando o artista num estandarte da performatividade¹³², também graças ao contributo de Harold Rosenberg, através do seu texto de 1952, *The American Action Painters*¹³³. A partir das fotos de Namuth, que quebraram a tradição de intimidade associada ao processo de trabalho do pintor, a fisicalidade do artista passa a ser um dado fundamental na obra de uma série de outros autores, mesmo que a questão central nas obras de *action painting* de Pollock, não fosse o corpo do artista, mas sim a Pintura¹³⁴.

¹³² Papel que parece ter gerado em Pollock um intenso conflito interno, ao deslocar a atenção da sua obra para a sua *persona* (que foi aquilo que de facto inicialmente atraiu Namuth) e ao problematizar equivocadamente a sua ideia de espontaneidade.

¹³³ Barbara Rose, que editou um livro sobre as fotos de Pollock por Namuth, escreveu: “In retrospect, I realize Rosenberg was not talking about painting at all; he was describing Namuth’s photographs of Pollock” (1980: s/p.).

¹³⁴ “Vamos assumir, para efeito de nossa pesquisa, que a arte corporal é a arte na qual o principal tema é a relação com o corpo do artista. Na verdade, tal definição pode levar-nos à conclusão que, por exemplo, o abstracionismo expressionista na pintura é uma espécie de *body art*. E não é, é claro. Apesar dos artistas do expressionismo abstrato trabalharem sobre uma gestualidade energética que é muito diferente da atividade física, relativamente tranqüila, e quase sedentária, característica de algumas pinturas do passado, a finalidade desse gesto não era uma referência ao corpo do artista. O interesse particular residia, isso sim, na pintura, e esta não se referenciava a nenhum outro tema que não o seu próprio” (Glusberg, 2009: 140).



Pollock no seu ateliê, fotografia de Hans Namuth, 1950

Lembremos que por volta de 1945, Lucio Fontana tinha em Buenos Aires levado os seus alunos para um edifício abandonado para que conjuntamente pintassem atirando tinta para as paredes, poucos anos antes de (em 1949) iniciar os seus *Cortes e Buracos*, a primeira vez que um pintor literalmente cria profundidade na tela, tornando indissociáveis *o quê* e *o como*, o gesto e o resultado.

É relevante notar que os exemplos referidos a propósito da valorização da ação abordam a questão do distanciamento do artista face à obra, no sentido da aceitação do pressuposto da impossibilidade (e desinteresse) de controlo total sobre o resultado final. É inevitável referir a este propósito o exemplo já clássico não só do indeterminismo¹³⁵ como da valorização do acaso presente no trabalho de Cage e Cunningham, envolvidos num momento fundamental do reconhecimento da autonomia da Performance: o *Untitled Event/ Theater Piece No.1*, de John Cage, apresentado no Black Mountain College em 1952¹³⁶, mais um momento da carreira destes artistas em que se afasta a

¹³⁵ “Indeterminacy is not the same as improvisation. Although spontaneity may be a goal of both, it is also the goal of much precisely detailed acting. The primary difference between indeterminacy and improvisation is the amount of momentary, on the spot creativity which is involved. Not only is the detail – the apt comment, the *bon mot*, the unexpected or unusual reaction – central to improvisation, but the form and structure of a scene may also be changed. Even when, as was common in *Commedia dell’Arte*, the general outline of the scene is set, the performer is responding to unfamiliar material and providing in return his inventions, which require a response. As evidenced by the so-called improvisational theatres such as Second City, an improvisation loses these values once it has been repeated a few times. It no longer is an improvisation, and most of these groups make no pretense among themselves that it is. In indeterminacy the alternatives are quite clear, although the exact choice may not be made until performance. And the alternatives *do not matter*: one is as good as another. Since the performers usually function independently and do not respond to the choices made by the other performers, no give-and-take is involved. The situation is not “open-ended” as it is in improvisation” (Kirby, 1969: 87).

¹³⁶ Posteriormente considerado o primeiro *happening*, foi concebido ao almoço e realizado nessa mesma noite, sem ensaio, guião ou figurinos e com 45 minutos de duração. As cadeiras destinadas ao público

intencionalidade e argumentação artística. A autoria de Cage prende-se com a ideia da conjugação das várias ações (dentro de um tempo e espaço previamente estabelecidos), encaradas como *tarefas* a desempenhar simultaneamente pelos vários participantes, naquilo a que Michael Kirby chamou um happening *não-matricial* (ou *concreto*, ou ainda *alógico*¹³⁷):

Comparemos um performer a varrer num *Happening* e um performer que varre no teatro tradicional. O performer do *Happening* apenas desempenha uma tarefa. O ator da peça ou musical tradicional pode acrescentar detalhes de personificação¹³⁸: letargia, vigor, precisão, descuido. Pode representar “lugar”: um sótão gelado, o convés de um navio agitado, um pátio ventoso. Pode transmitir aspetos de uma situação temporal imaginária: há quanto tempo o personagem está a varrer, se é cedo ou tarde. (...) Se o performer de um *Happening* não-matricial não tem de funcionar num tempo e espaço imaginário criado em primeiro lugar na sua mente, se não tem de responder a estímulos frequentemente imaginários, em termos de uma personalidade alheia e artificial, se não é esperado que projete os elementos subconscientes e inconscientes de um personagem representado, ou que imprima inflexões e colorações às ideias implícitas nas suas palavras e ações, o que é que lhe é pedido? Apenas a execução de uma ação normalmente básica e simples. Caminha com caixas nos pés, conduz uma bicicleta, esvazia um pacote de leite pela cabeça abaixo. Se a ação é varrer, não importa se o performer começa acolá e varre por aqui ou se começa por aqui e varre acolá. Variações e diferenças são irrelevantes – dentro, é claro, dos limites da ação particular e desde que não adicionem ação. As escolhas cabem-lhe a ele, mas ele não trabalha para criar nada. A criação foi feita pelo artista quando formulou a ideia de ação. O performer apenas corporiza e concretiza a ideia (Kirby 1966: 17-18).

Esta noção de que o essencial é a execução de uma determinada tarefa, que conduz a uma ação (mais ou menos) aberta e, portanto, mais livre, levou frequentemente à associação entre improvisação e Performance, o que não a define genericamente, na medida em que a indeterminação de detalhes e pormenores da ação não equivale à não preparação prévia¹³⁹. Se em qualquer obra ao vivo se verificam sempre alterações de

foram dispostas no centro da cantina, todas viradas para o centro, formando um quadrado composto por quatro triângulos, deixando corredores livres (por entre o público e entre o público e a parede). Cage, vestido de fato e gravata pretos, leu uma palestra sobre Meister Eckhart e depois um texto sobre o Zen, de um púlpito situado num dos lados. M.C. Richards recitava numa escada. Charles Olsen e outros performers, espalhados entre a audiência, levantam-se à vez e diziam uma ou duas linhas de texto. David Tudor tocou um piano preparado e depois verteu água de um balde para outro. Foram projetados filmes sobre as *White Paintings* de Robert Rauschenberg (suspensas do teto em disposição cruciforme), mostrando o cozinheiro da escola e imagens do sol, e quando a imagem desceu do teto para a parede, o pôr-do-sol. Rauschenberg colocava discos velhos num gramofone manual e passava diapositivos compostos por gelatina colorida entre placas de vidro e Merce Cunningham dançava em torno da audiência, sendo a determinada altura seguido por um cão, que foi incorporado na apresentação. No final, quatro rapazes de branco serviram café (Norman 1993: 57).

¹³⁷ O conceito de *alógico* não exclui a existência de uma estrutura clara para os artistas, mas pressupõe que ela não seja transformada em informação pública.

¹³⁸ No sentido de construção de um personagem.

¹³⁹ Nem deve ser vista pejorativamente. Liliana Coutinho (2012) defende que a ambiguidade e a indeterminação não limitam o conhecimento. Acrescenta que a precisão das obras de arte é contrária à precisão prosaica, já que converge numa pluralidade de diferentes campos de relações e relembra que o

uma apresentação para outra, sem que isso represente um problema artístico, em Performance, as diferenças são tendencialmente maiores e menos valorizadas: a sutileza técnica e a criatividade individual implícita na ação do performer são menos relevantes (Kirby, 1966).

Embora nem toda a Performance seja não-matricial, na medida em que por vezes são construídos personagens e valorizadas capacidades de “representação teatral”, é precisamente este o sistema verificado neste *Happening* inaugural, se considerarmos que a tónica está na experiência do confronto das várias ações que acontecem, dentro daquele contexto temporal e espacial. Claro que em termos da experiência não é indiferente que movimentos Cunningham executa, ou que notas David Tudor toca no piano mas, sejam quais forem, são válidos.

A questão do desempenho de uma tarefa simples está frequentemente explícita nos títulos das Performances, descritivos das ações desempenhadas (como será patente no Capítulo 4 deste trabalho). Esse enunciado é muitas vezes o cerne da obra: a execução é fundamental para que ela seja completada, mas a variação, as modulações possíveis dessa execução não são determinantes. *AAA AAA*, Performance de Marina Abramović e Ulay de 1978, em que os artistas gritam durante 15 minutos na cara um do outro, aproximando-se cada vez mais, subindo a altura e o tom da voz até desencontrarem a duração dos gritos, resulta de uma tarefa que ambos se propuseram concretizar: gritarem frente a frente até aos limites da sua resistência. A duração da peça não é previamente acordada, nem o tom dos gritos, nem a cadência, nem a coordenação. Os artistas propõem experimentar uma tarefa, um jogo entre si, um desafio filmado por uma câmara num plano fixo. O público confronta-se com a performance em diferido, até porque a relevância está na experiência vivida pelos artistas e em como a posterior audiência se relaciona com ela, não residindo na partilha do espaço e tempo dessa experiência. Por isto mesmo Bruce Nauman ou Vito Acconci nunca repetiram nenhuma das suas Performances: elas foram concebidas como uma equação em que a experiência do proponente é uma variável fulcral¹⁴⁰, mas o conhecimento presencial pelo público, não.

objeto artístico implica polissemia, ou seja, a aquisição de um novo sentido para além do original, mantendo uma relação entre eles.

¹⁴⁰ A este propósito, Vito Acconci afirmou: “Eu nunca fui capaz de repetir uma performance, porque para mim a performance era uma prova de que eu consegui fazer algo, portanto não faria sentido repetir algo que eu já sei que sou capaz de fazer”.

No caso dos *studio films* de Nauman, a experiência é feita no espaço privado do ateliê, mas até pode ser feita no espaço público, sem que se valorize a apresentação ao vivo. Foi exatamente o que aconteceu com a *Following Piece* de Vito Acconci¹⁴¹, que de 3 a 25 de outubro de 1969 seguiu diariamente transeuntes nova-iorquinos, escolhidos aleatoriamente, até entrarem num espaço privado.

Mesmo quando as obras são repetidas várias vezes, sendo completadas pela experiência do público, o teor dessa experiência nunca compromete ou condiciona a validade da peça. Tomemos como exemplo a *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono, em que o público é convidado a cortar as roupas da performer até à nudez total: a forma como isso acontece não é determinante. Embora a concretização da obra seja o que lhe dá sentido, a obra é sempre a mesma na medida em que reside sobretudo na proposição, permanecendo válida mesmo perante a inação do público, caso recuse o desafio proposto pela artista.

Estas obras foram designadas por Michael Kirby como *Activities*, constituindo na sua opinião um novo género artístico, já que apresentam características totalmente distintas de todas as tradicionais formas de Arte, na medida em que é sobre as ações do executante que recai a sua atenção; o objeto da experiência estética passa a ser o comportamento percebido por um determinado indivíduo. Este autor localiza o princípio deste tipo de trabalhos na produção dadaísta, referindo como exemplo a carta que em 1918 Marcel Duchamp enviou à sua irmã (instalada em Paris) a partir de Buenos Aires, e em que a instruía a pendurar um livro de geometria na varanda do seu apartamento (Kirby 1969).

De resto, o projeto *do it*, inicialmente dirigido por Hans Ulrich Obrist enquanto exposição mas entretanto alargado ao formato *livro, programa de televisão e website*, reúne diversas obras compostas por instruções para realização em ambiente doméstico, independentes de qualquer estrutura expositiva.

Assim, em Performance, a obra pode existir para além do acontecimento que lhe deu origem ter terminado, tenha ele sido apresentado perante público ou não. No caso deste trabalho, as fotografias que hoje conhecemos foram de facto tiradas depois da performance: não documentam o acontecimento, documentam a proposição, sendo

¹⁴¹ Notas apontadas por Acconci por volta desta altura são esclarecedoras: “I need a scheme (follow the scheme, follow a person); I add myself to another person (I give up control/I don’t have to control myself); Subjective relationship; subjunctive relationship; A way to get around. (A way to get myself out of the house.) Get into the middle of things; Out of space. Out of time. (My time and space are taken up, out of myself, into a larger system)” (cf. <http://smarthistory.khanacademy.org/conceptual-art/acconci-following-piece.html>).

indiferente a relação de “veracidade” com as características desse acontecimento original.

Algo semelhante acontece em 1957, quando Paul Taylor apresenta no Kaufmann Concert Hall, em Nova Iorque, a peça *Duet*¹⁴², em que Taylor e Toby Armour permanecem imóveis durante 4’33’’ (ao som da peça de John Cage, de 1952). Ambos vestidos com roupas de rua, Taylor permanecia de pé e a bailarina no chão, reclinada a seus pés. Este trabalho provocou uma violenta reação e Louis Horst (que tinha sido professor de Taylor na Julliard School) publicou no espaço onde escrevia crítica de dança no *Dance Observer* uma coluna em branco, apenas com data e local da apresentação. Horst concebeu aquilo que viria a transformar-se num ícone da crítica por não reconhecer aquela obra como Dança, tanto que nem sequer fornece a ficha técnica do trabalho em questão. De facto, esta performance centra-se numa questão concetual, cujo sentido depende das circunstâncias da apresentação¹⁴³: numa sala de espetáculos, numa peça apresentada como Dança, um corpo masculino e outro feminino mantêm-se imóveis da subida à descida da cortina, sem um acompanhamento musical predefinido, em palco e com iluminação de cena. A posição desses corpos é um aspeto secundário: ambos poderiam estar de pé ou sentados, no centro do palco ou fora dele¹⁴⁴. A sua dimensão, volumetria ou peso também. A perceção por parte do público dos movimentos involuntários, como a respiração ou o pestanejar, também não é determinante (é, aliás, impercetível a partir de uma certa distância do palco). A presença dos performers é essencial, mas apenas na sua generalidade, na medida em que dela depende o levantamento das questões teóricas: *O que é a Dança? Do que depende? Qual a sua relação com a Música? E com a Escultura? Quais as expectativas do público?*, etc.

Em termos gerais, neste tipo de trabalho, o cerne não está tanto em *como* algo acontece; é mais relevante *o que*¹⁴⁵.

¹⁴² Esta peça foi apresentada entre outras seis, num programa a que Robert Whitman e Allan Kaprow assistiram, tendo este último declarado ter sido uma das suas influências na criação dos *18 Happenings in 6 Parts*.

¹⁴³ Também aqui se verifica o que Shanon Jackson constatou: “The intermedial stakes of performance-based work thus shift depending on the conventions of the venue in which they are received” (Jackson 2014).

¹⁴⁴ Não foi possível a partir das fontes consultadas averiguar a datação da fotografia.

¹⁴⁵ Michael Kirby reconheceu a valorização superior da atividade em relação ao movimento em si como um fator de aproximação entre a Nova Dança [contemporânea] e a Performance: “The concern for activity with its concomitant movement rather than for movement in itself – for what is done rather than how it is done – brings much new dance very close to Happenings and Events. And just as any performance may be called “music” with the justification that sound is involved, almost any performance may be referred to



Paul Taylor e Toby Armour em *Duet*, de Paul Taylor, 1957 (?)¹⁴⁶



Gus Solomons Jr e Martine van Hamel em *Duet*, de Paul Taylor, 2013. Foto de Christopher Duggan

<p>Far from depicting a cycle of life, it seems strong regular issues a few volumes more and some rapid passages. Her performance was also very and heavy, though it would be better to judge her capacities in choreography as lacking both in experience and evidence points. Long before the work was over, she was tired and so was not.</p> <p>But credit is due to both choreographer and composer for experimenting in a field which is destined to grow rapidly in the coming years, if it can not stagnate, for dance should find a larger place for itself in our concert life.</p> <p>R. S.</p> <p>An Evening with Ruth St. Denis</p> <p>Theater Marquee Sept. 20-22, 27-29, 1957</p> <p>ONE of the most distinguished of the women's dance events was the all new New York appearance of Ruth St. Denis in a program consisting of two of her favorite solo dances—'The Georgian Chorus' and 'White Jade'—as well as a new 'Blasque,' 'F. J. Chivers Floor. As always, Miss St.</p>	<p>Denis was transcendent in her dance, moving so beautifully and vivaciously as always. This new program highlighted the first public showing of the new solo film of Ruth St. Denis' solo (reviewed in our October 1957 issue) as well as a series of color slides of this dancer which were photographed by John Lindquist during various of her appearances at Jacob's Pillow. In addition, Barbara Adrien appeared in two dances, 'The Jeweled Court Dance' and 'The Peacock,' both choreographed by Miss St. Denis. The film series of these three evenings was sold out before the previous performance and a second series of week-end performances that were also played to capacity audiences, and deservedly so, for this is one of the rare and most deeply rewarding dance shows in our time.</p> <p>A. T.</p>	<p>Paul Taylor and Dance Company</p> <p>Y.M.Y.W.H.A. October 20, 1957</p> <p>CHRISTMAS CARDS Charming Rococo Dance Prints</p> <p>available at 20¢ each \$2.00 dozen Dance Notation Bureau, Inc., 35 W. 20th St., N.Y.C. 11 Wa 4-1122</p>
---	---	---

Louis Horst, "Paul Taylor and Dance Company", *Dance Observer*, 24.9 (novembro 1957), p. 139

as "dance" when human movement is involved. Works which are not formally distinguishable from Happenings have been called dance pieces. Actually the most important differences among many of the performances in the new theater – whether done by painters, sculptors, musicians, dancers, or professional theater people – exist on stylistic rather than formal grounds. One wonders what difference it would make if *Check* by Robert Morris, for example, were called a Happening, and Claes Oldenburg's *Washes* were referred to as a dance" (Kirby 1969: 94).

¹⁴⁶ Imagem recolhida em <http://legendsrevealed.com/entertainment/2013/10/17/what-unique-and-stinging-review-did-famed-dance-critic-louis-horst-give-to-an-early-dance-of-famed-choreographer-paul-taylor/>.

Embora nem toda a Performance aconteça perante um público, o facto de acontecer num tempo e espaço específico, tornando-a única (a cada apresentação, no caso de ser repetida), é uma das suas características mais presentes, já que grande parte dos artistas está interessada em explorar o potencial deste tipo de situação. Mesmo que não aconteça diante do público, a Performance implica sempre uma ação executada *para* alguém, uma ação que conscientemente implica o *outro*, um comportamento pelo qual um artista assume responsabilidade perante uma audiência (Carlson, 1999).

É claro que presenciar uma Performance ao vivo é uma experiência distinta do confronto com um registo (seja de que tipo for) mas essa diferença pode não ser fundamental para a sua validação. Discordo de Peggy Phelan quando afirma que

A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser gravada, registada, documentada, ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações. A tentativa de entrada na economia de reprodução trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. A existência da performance (...) concretiza-se através do seu desaparecimento (Phelan 1993: 146).

Se considerarmos que em Performance a obra pode ser inacabada por natureza, na medida em que é completada pela ação do artista¹⁴⁷ ou do público sem disso depender, a entrada na tal “economia de reprodução” não só não é uma “traição” como pode ser um aspeto central para a criação de sentido. No fundo, falamos neste caso de *Performance concetual*, na medida em que o produto final (quando existe), o desempenho de um enunciado, é menos importante do que a proposição subjacente. Sendo a Performance caracterizada por um modo de atuação que articula (múltiplas) ideias, frequentemente a capacidade de as convocar é mais importante do que as características da ação em si.

John Baldessari, numa entrevista concedida em 1992, refere-se à Pintura produzida em Nova Iorque no início da década de oitenta, dizendo que

(...) existia um tipo de pintura a que eu chamaria pintura *pictórica*, que era realmente sobre pintura. Mas também existia um tipo de pintura que era a ilustração de certas ideias, e não tanto sobre o ato de pintar. Para as distinguir, um teste possível seria fotografá-las, sendo que quanto às ilustrativas isso corria bastante bem, uma vez que não eram sobre pintura. Realmente não importava; um tipo era sobre a ilustração de uma ideia, enquanto o outro era pintura que era sobre pintura, e que perdia na transferência para fotografia¹⁴⁸ (Sieglaub 2004: 51).

¹⁴⁷ Chris Burden, quando confrontado com a questão do risco físico e psíquico (e possíveis desfechos perigosos, como aconteceu com a obra *Shoot*) presente nas suas performances, curiosamente referiu: “You know, it’s weird to talk about these works, which are ten, fifteen years old, but generally, once you’ve conceived something, you’ve almost done it, especially when it concerns an art work” (Montano 2000: 343).

¹⁴⁸ “... there was a kind of painting that I would call ‘painterly’ painting, that was really about painting. But there was also a kind of painting that was an illustration of certain ideas and it was not so much about

Parece-me possível estabelecer uma analogia com o território da Performance, na medida em que há obras que incidem sobretudo na experiência, em presença, da partilha de uma ação num determinado tempo e espaço, enquanto existem outras em que a qualidade de um dado desempenho não é fundamental na obra. Este último tipo de obra perde menos na transferência para um registo, seja fotográfico, filmico ou escrito. É claro que as questões comerciais têm um papel importante na disseminação da Performance através de documentos mas a opção de vários artistas pela não repetição dos seus trabalhos de Performance enquanto permitem a sua disseminação através de documentação, prende-se certamente com a noção de que o desempenho funciona como enunciado, e a sua primazia dispensa repetições.

Tendo, em geral, a Performance sido até recentemente mais uma componente da atividade de um artista, instrumental no enunciado das questões levantadas pelo seu trabalho, a apresentação pública, ao vivo, das suas performances, foi por vezes dispensada, enquanto noutros casos é essencial. Veja-se, a título de exemplo, a obra de Tino Sehgal, composta por ações corporizadas pelos seus colaboradores segundo instruções precisas, e desempenhadas sobre um rigoroso controlo autoral. As peças deste artista não podem ser registadas audiovisualmente e só existem enquanto acontecimento. Sehgal chama-lhes “situações construídas”; construídas por si e executadas pelos “intérpretes”¹⁴⁹, sendo a obra a vivência dessas situações. Embora o discurso de Sehgal sobre a recusa de qualquer documentação (incluindo material de divulgação das exposições e contrato de compra e venda das obras) esteja frequentemente ligado ao seu desinteresse pela materialidade (no sentido de propriedade de coisas) e valorização das relações entre as pessoas, o contexto em que o trabalho é apresentado é fundamental. As obras são sempre apresentadas em contexto museológico e incluem uma tabela (autor, título, data) imprescindível na relação estabelecida com o público, que do meu ponto de vista é resultante do confronto com as suas próprias expectativas e posicionamento enquanto visitante de um museu.

Em suma: a Performance pode não utilizar o corpo humano mas implica sempre ação física, e portanto um acontecimento. Essa ação pode ser presenciada pelo público ou ser

the act of painting. To distinguish between them, a kind of test one could give would be photographing them and those illustrating certain ideas always photograph rather well because they were not about painting. So it didn't really matter; one type was about illustrating an idea, while the other was painting that was about painting which lost in the transference into photography”.

¹⁴⁹ É interessante a opção do autor por este termo, muito associado às artes performativas em geral e à Dança em particular, área em que Sehgal se formou, tendo sido bailarino profissional.

apresentada em diferido, o seu registo pode ser obra e pode até ser apenas enunciada (sendo sempre pressuposta); no entanto, a obra só está completa quando a ação se verifica.

PARTE II
AS OBRAS

Capítulo 3. Vanguarda: o que antes de ser já o é

3.1. Oficina de Palco¹⁵⁰ do Mestre da Forma

Em abril de 1913, Oskar Schlemmer confidenciou epistolarmente a Otto Meyer ser interiormente atormentado por dois mundos: por um lado, o dos artistas da forma e por outro, o dos místicos, para mais tarde constatar que pretendia alcançar a *objetividade mística* (Schlemmer 1972: 18).

Esta dualidade, constantemente vivida como conflito, está subjacente à sua prática artística, de tal maneira que nunca produziu Pintura e trabalho “de palco” em simultâneo. Embora tenha justificado esta incompatibilidade com o facto de serem atividades de natureza distinta e com problemáticas diversas, arrisco dizer que é na subordinação da obra “cénica” à Pintura que reside o conflito. Aliás, para Schlemmer, a fruição das obras de palco é eminentemente visual, como se depreende da utilização do termo *Schau-Spiel* (Schlemmer, 1979), em que o uso do hífen (em vez de *Schauspiel*, a palavra para *peça, espetáculo*) remete para uma aceção que literalmente associa cena e visualidade.

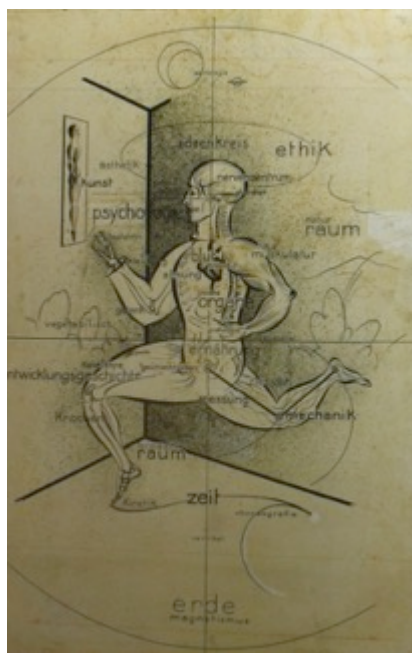
Convém esclarecer à partida que *palco, teatro e dança* são termos utilizados numa aceção demasiado abrangente para se referirem a territórios distintos, frequentemente dizendo apenas respeito à circunstância *ao vivo*, problematizada por Schlemmer a partir da sua conceção de Pintura. Esta premissa fez com que, independentemente da terminologia utilizada pelo autor, o resultado final não se enquadre já em qualquer uma das categorias (existentes à época) das artes performativas para passar a ser uma outra coisa: Performance. De resto, “Schlemmer nunca foi – como todo o seu trabalho testemunha – verdadeiramente integrado nas comunidades de bailarinos modernos, nos seus questionamentos ou preocupações” (Loupe 1999: 178).

A efetiva presença humana, que soube justificar¹⁵¹, acabou por se revelar um problema, na medida em que levantou uma questão fulcral na sua obra: como articular o desejo de

¹⁵⁰ Embora tanto Schlemmer como os autores consultados a propósito deste tema tanto utilizem o termo *palco (Bühnenwerkstatt)* como *teatro* para denominar a oficina, optei pela primeira designação, na medida em que afasta o eventual equívoco de associação a Teatro enquanto género artístico, enquanto simultaneamente convoca a ideia de arena onde Schlemmer pretendia sintetizar os vários saberes promovidos pela Bauhaus. Schlemmer avançou a sua definição de *Palco*: “*Stage (Bühne)*, taken in its general sense, is what we may call the entire realm lying between religious cult and naïve popular entertainment. Neither of these things, however, is really the same thing as stage. Stage is representation abstracted from the natural and directing its effect at the human being” (Schlemmer 1979: 18).

¹⁵¹ “I shall always aspire to and defend a form of abstraction which, far from being a composite of undefined forms and colors, strives to create symbolic elements, thus necessarily surpassing the merely

universalidade com aquilo que em termos concretos o Homem tem de mais pessoal e específico – o seu corpo. Conforme veremos adiante, o trabalho “de palco” desenvolvido na Bauhaus explorou o corpo mas como suporte, veículo para outros valores plásticos e concetuais, e é precisamente aqui que me parece residir a faceta mais vanguardista do trabalho de Schlemmer¹⁵².



Oskar Schlemmer, *Mensch im Ideenkreis*, 1928

Ao considerar o misticismo como a prática, estudo e aplicação das leis que unem o homem à natureza, o enquadramento teórico de Schlemmer – reflexões acerca da ideia que orienta o trabalho do artista, a que chamou *visão concetual* – reporta a essa dimensão, objetivamente dependente da grande questão que atravessa todo o seu trabalho: a forma¹⁵³, partindo sempre do princípio de que a depuração formal é por

formal or formulaic. My belief is that the ultimate, supreme matters can be portrayed only by purely abstract means. But at the same time I believe in the necessity of (or the necessary connection with) the human figure, seen as the measure of all things, as the link which makes understanding possible. Pure, non-representational form means ornament to me” (Schlemmer 1972: 379).

¹⁵² Os escritos de Schlemmer são atravessados pela consciência clara da sua posição marginal na Pintura contemporânea, referindo-se várias vezes a si próprio como um pintor renegado. Mesmo a sua atividade como responsável pela Oficina de Palco – o seu papel mais marcante na Bauhaus – deu origem a um desfasamento entre os seus propósitos e a forma como o seu trabalho era considerado, enquadrando-se numa vertente minoritária dentro da escola: “Incluso en el interior del taller teatral, donde su capacidad *ejecutiva* como director estaba perfectamente definida, su iniciativa por una danza abstracta basada en el actor humano despersonalizado se encontraba en una posición minoritaria, situada entre la de los partidários de una escena mecanizada y los partidários de un teatro de *agit-prop*” (Martín 1997: 25).

¹⁵³ Em 1920, Schlemmer integra a Bauhaus como *Mestre da Forma*.

excelência a via para chegar à essência¹⁵⁴, permitindo apresentar “a ideia mais romântica através da forma mais austera” (Schlemmer, 1972: 29). A obra de arte deveria então ser o cruzamento da forma natural com a ideia absoluta, a ponto de se tornarem indiscerníveis (Eberle 1985).

É este o sentido unívoco por que sempre pautou o seu trabalho, apostando numa percepção do mundo que transcende o raciocínio lógico ou intelectual¹⁵⁵, ou seja, em que a *praxis* artística é fundamental para o acesso a uma comunhão com o Todo, imbuída de um desejo utópico de universalidade que almeja tudo adaptar e assimilar, transformando *o estilo* no resultado da miscigenação de todos os estilos.

A valorização do misticismo romântico – não esqueçamos que Caspar David Friedrich e Philipp Otto Runge eram importantes referências para Schlemmer¹⁵⁶ –, ao pressupor a comunhão com a fisicalidade da natureza e com as forças naturais, conduz logicamente à valorização da derradeira instância da fisicalidade: o corpo.

Numa das entradas do seu diário, reflete sobre a importância de começar pelo fundamental: um ponto; uma linha; uma superfície – o corpo; as cores simples; os materiais e as suas texturas; o espaço, suas leis e mistérios¹⁵⁷. “Começar pelo estado

¹⁵⁴ Segundo Schlemmer: “One of the emblems of our time is *abstraction*. It functions, on the one hand, to disconnect components from an existing and persisting whole, either to lead them individually *ad absurdum* or to elevate them to their greatest potential. On the other hand, abstraction can result in generalization and summation, in the construction in bold outline of a new totality” (Schlemmer 1979: 17).

¹⁵⁵ Num texto de 1961, Walter Gropius refere-se a Schlemmer como “Master Magician”, declarando: “Endowed with the power of genius to penetrate beyond rational thought, he found images which expressed metaphysical ideas, e.g. the star form of the spread-out fingers of the hand, the sign of infinity ∞ of “the folded arms”.” Adiante, volta a referir a dimensão “mágica” do trabalho de Schlemmer: “My own great impression of Schlemmer’s stage work was to see and experience his magic of transforming dancers and actors into moving architecture” (Gropius 1979: 8-9).

¹⁵⁶ Schlemmer sentia uma grande afinidade com a tradição mística alemã e considerava Grünewald e Caspar David Friedrich como seus predecessores, propondo-se adaptar a sua abordagem aos tempos modernos (Eberle 1985). No seu texto sobre o Palco, Schlemmer refere a importância em arte da investigação das leis básicas, tipo, número e medida, citando precisamente Otto Runge: “It is precisely in the case of those works of art which most truly arise from the imagination and the mystique of our soul, unhampered by externals and unburdened by history, that the strictest regularity is necessary” (Schlemmer 1974: 85).

¹⁵⁷ “Formes, forces, lignes et plans, surfaces et volumes, scènes et architectures, espaces et figures sont toujours, pour Schlemmer, passes et passages: des phases “assises dans le réel” (“Mathématique de la danse”) conjuguant sur les modes les plus divers et le plus opposés la même hantise, ce sublime paradoxe : une douceur plus extrême que l’excès. Une douceur qui serait à la fois native et centrale, discrète et sans faille. Douceur “atypique”: immanente, en tout point imminente, proche et étrangère aux couples qui la cherchent et la désirent, aux rapports de forces qui la méprisent ou la blessent. La “Mathématique de la danse” s’ouvre sur une pensée qui est aussi bien un sentiment: “Non aux lamentations sur la mécanisation ! Oui au plaisir de la mathématique ! Et encore une fois, pas de celle qui fait transpirer sur les bancs d’école, mais de la mathématique ‘artiste’, métaphysique, qui survient nécessairement là où, comme dans l’art, le sensible est au commencement et prend corps dans la forme; là où le subconscient et l’inconscient viennent à la clarté du conscient. ‘La mathématique est religion’

físico de cada um, pelo facto da sua própria vida, pelo levantar e pelo andar, deixando o saltar e dançar para muito depois, já que dar um passo é um acontecimento sério, tal como levantar uma mão ou mover um dedo”¹⁵⁸ (Schlemmer 1972: 243).



Yvonne Rainer, *Hand Movie*, 1966 (film still)

Lembremos contudo que Schlemmer opera baseando-se numa ideia de universalidade, simultaneamente reconhecendo o predomínio de um desejo de síntese na arte do seu tempo, acabando por assumir o Teatro, em sentido amplo, como promessa de arte total¹⁵⁹, pelo menos quando a ele se dedica, já que nos períodos em que se dedica à Pintura, é a ela que reconhece este papel.

Repare-se portanto que a (literal) presença humana na obra de arte se torna um imperativo mas simultaneamente um problema, ao levantar uma série de questões e revelar dificuldades e contradições¹⁶⁰. Partindo de uma conceção artística humanista, Schlemmer encara esta presença como mediadora de todos os valores – plásticos e espirituais – implícitos no seu trabalho, mas acaba por se confrontar com um corpo limitado, individual e idiossincrático, que colide com alguns dos seus ideais. O constante desconforto de Schlemmer quanto ao papel assumido pelo corpo humano resulta precisamente da incompatibilidade entre o desejo de universalidade, através do alcance da essência, e a sua efetiva presença, que materializa as suas limitações e

(Novalis) parce qu'elle est l'extrême, ce qu'il y a de plus subtil et de plus doux. Il n'y a danger que là où elle tue le sensible et tarit l'inconscient à sa source..." (Dobbels 1995: 195).

¹⁵⁸ O “regresso” aos movimentos elementares e básicos do quotidiano será uma das principais características do trabalho desenvolvido pelos elementos do Judson Group (que trataremos adiante), estando patente nas suas Performances e Danças, como acontece no *Hand Movie* de Yvonne Rainer (1966), o seu primeiro filme, composto por um único *take* de cerca de cinco minutos que mostra uma das suas mãos em movimento.

¹⁵⁹ Repare-se que a valorização do trabalho de palco não era consensual na Bauhaus, e por vezes perpassa da escrita de Schlemmer um certo complexo de inferioridade relativamente aos líderes das outras oficinas, que na prática dispunham de um orçamento bastante superior.

¹⁶⁰ “ (...) ce qui rend ce projet unique [les danses de Schlemmer], et particulièrement visionnaire, c'est d'avoir choisi le corps comme vecteur heuristique, comme antenne d'interrogation sur le monde, sur l'histoire. Un corps à la croisée des temps, à la fois outil de lecture des acquis et outil d'anticipation des possibles. Un corps-miroir, en quoi n'a cessé de se réfléchir et de se questionner le siècle jusqu'à aujourd'hui” (Louppe 1999: 177).

especificidades. A passagem da ideia de corpo, do corpo abstrato, para o corpo concreto, único e limitado é feita em tensão: a “carne” é o problema de Schlemmer.

Pertencendo a um modelo frequente nas primeiras décadas do século XX na Alemanha, provavelmente ligado à tradição da *Gesamtkunstwerk*, Schlemmer foi um artista multifacetado: foi pintor, escultor, desenhador, coreógrafo, cenógrafo, “bailarino”, professor e teórico de arte, estando todas estas atividades ligadas pela ideia de confluência de uma linguagem comum a todas as artes, criando uma obra que “como a de vários outros artistas alemães durante a república de Weimar, está marcada pela obsessão estética da *totalidade*”; “o artista quer realizar uma obra cuja estrutura a torne capaz de expandir-se e impor a sua própria lei formal ao ambiente circundante, criando um espaço estético total” (Martín 1997: 22)¹⁶¹.

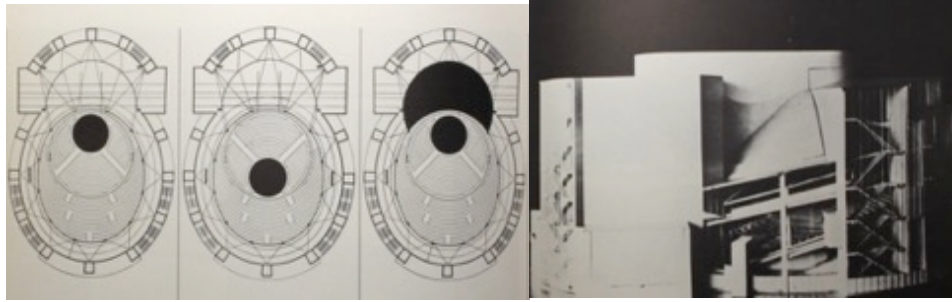
Note-se que este tipo de preocupação atravessou todo o modernismo e a atividade da Bauhaus em particular¹⁶², em todas as suas vertentes, incluindo por exemplo um significativo número de reflexões e projetos acerca do “palco ideal”, que foi ao longo da existência da escola um tema de constante controvérsia¹⁶³. Pretendia-se reduzir a distância entre o palco e os espetadores e flexibilizar a polaridade ativo/passivo de maneira a favorecer e explorar as tensões recíprocas e a “relação criativa”, como lhe chamou Moholy-Nagy, que ambicionou “um tipo de atividade cénica que deixe de permitir que as massas sejam espetadores silenciosos, que não só os excite interiormente mas que lhes permita *apoderarem-se e participar* – permitindo realmente que se fundam com a ação no palco, no auge do êxtase catártico” (Moholy-Nagy 1979: 67-68)¹⁶⁴.

¹⁶¹ “La obra de Schlemmer, como la de otros muchos artistas alemanes durante la república de Weimar, está marcada por la obsesión estética de la *totalidad*; el artista quiere realizar una obra cuya estructura la haga capaz de expandirse y de imponer su propia ley formal al ambiente circundante, creando un espacio estético total”.

¹⁶² Numa alocução sobre Gropius, Mies van der Rohe refere: “A Bauhaus não era uma instituição que tivesse um programa bem definido – era uma ideia (...). É, segundo creio, a razão pela qual a Bauhaus exerceu uma influência tão grande, no mundo inteiro, sobre todas as escolas preocupadas com o progresso. Nem a organização, nem a propaganda conseguem tornar tal coisa possível. Só uma ideia pode ter tal alcance” (Gropius 1974: 11).

¹⁶³ Schlemmer lutou durante vários anos para que a Bauhaus tivesse um palco condigno onde apresentar a produção da Oficina de Palco: “While we had no stage of our own in Weimar and had to give our productions on a sort of dubious suburban podium there, since the move to Dessau we have been in the enviable position of having a “house-stage” of our own in the new Bauhaus building. Although it was originally meant to be a platform for lectures as well as a stage for performances on a limited scale, it is nevertheless well equipped for a serious approach to stage problems” (Schlemmer, 1979b: 83-84).

¹⁶⁴ “It is time to produce a kind of stage activity which will no longer permit the masses to be silent spectators, which will not only excite them inwardly but will let them take hold and participate – actually allow them to fuse with the action on the stage at the peak of cathartic ecstasy.”



Walter Gropius, projeto para o Teatro Total, 1927¹⁶⁵

Por outro lado, surgiram propostas no sentido de, não só não esconder todo o aparato técnico, como equiparar aos atores a tecnologia e maquinaria cénica utilizadas, tornando-as elementos (por direito próprio) centrais do espaço estético total¹⁶⁶. A criação de peças em que determinados objetos “cénicos” e suas propriedades são o tema central chega a ser antevista em concreto, como fez Schlemmer a propósito da cortina, o elemento que separa público e cena, instaurando a primeira tensão, patente na expectativa da audiência quanto ao que vai acontecer e na dúvida dos criadores e protagonistas sobre qual será o efeito:

“A cortina sobe!” Mas como? Pode subir de cem maneiras diferentes. Tanto no tempo matéria-de-facto “agora está aberta, agora está fechada”, ou subindo solene e calmamente, ou bruscamente com dois ou três sacões, a cortina tem o seu vocabulário

¹⁶⁵ “The stage designed in 1926 by Walter Gropius for the Dessau Bauhaus was a platform located between the assembly hall and the dining room. It could be used as a proscenium stage, as it almost always was, or opened so that spectators faced it from both sides. But again theory went far beyond practice, and the artists of the Bauhaus proposed to change the spectator-presentation relationship by changing the design of the theatre itself. Gropius designed a “Total Theatre” in which projection screens completely surrounded the audience. (Its construction in Berlin for Erwin Piscator was halted in 1926 by the Nazi rise to power)” (Kirby 1966: 33). Para uma descrição detalhada do projeto de Gropius para um *Teatro Total* para Piscator, ver (Gropius 1974: 15). Segundo Gropius, “The contemporary theater architect should set himself the aim to create a great keyboard for light and space, so objective and adaptable in character that it would respond to any imaginable vision of a stage director; a flexible building, capable of transforming and refreshing the mind by its spatial impact alone (...) The expenditure for such an interchangeable stage mechanism would be fully compensated for by the diversity of purposes to which such a building would lend itself: for presentation of drama, opera, film, and dance; for choral or instrumental music; for sports events or assemblies. Conventional plays could be just as easily accommodated as the most fantastic experimental creations of a stage director of the future (...) Thus the playhouse itself, made to dissolve into the shifting, illusionary space of the imagination, would become the scene of action itself. Such a theater would stimulate the Conception and fantasy of playwright and stage director alike; for if it is true that the mind can transform the body, it is equally true that structure can transform the mind” (Gropius 1979: 12-14).

¹⁶⁶ Heinz Loew, que apresentou na Bauhaus um modelo para um palco mecânico, declarou: “In compliance with a curious and misleading ‘instinct’, there is a feeling today that every technical stage effect should be scrupulously hidden from audience view. Paradoxically, this often results in backstage activities becoming the more interesting aspect of the theater. This is especially true in this age of technology and the machine. Most stages possess a vast technical apparatus, representing a great deal of energy and work, of which, however, the audience has hardly an inkling. It would seem that a task for the future would be to develop a technical personnel as important as the actors, one whose job it would be to bring this apparatus into view in its peculiar and novel beauty, undisguised and as an end in itself” (Schlemmer 1979b: 84).

especial. Podemos imaginar uma peça-cortina que literalmente se desenvolveria a partir do seu próprio “material”, revelando de uma forma interessante a natureza secreta da cortina. Juntando um ator, as possibilidades deste tipo de peça multiplicam-se ainda mais (Schlemmer 1979: 92)¹⁶⁷.

De qualquer maneira, dentro desta aceção de totalidade, o carácter dionisíaco da dança, por oposição ao apolíneo (associado às artes plásticas), dualidade que Schlemmer propôs, prende-se com a emoção que está na sua origem, assim como com o *efeito*. Schlemmer extrapola a associação efetuada por Kierkegaard entre Música e erotismo para este domínio, já que também é constituída por uma sucessão de momentos (como qualquer *time-based art*, dizemos hoje), em contraste com a Pintura e a Escultura, completamente presentes num dado momento. Temos então de um lado as Belas-Artes, cuja fixidez corresponde teoricamente à faceta apolínea, na prática mais organizada, estruturada, normativa, racional, mais propícia ao ideal, eventualmente mais introspetiva¹⁶⁸. Por outro lado, o palco, associado à emoção e à introdução da quarta dimensão (temporal), e conseqüente imediatez e excesso¹⁶⁹ que Schlemmer sempre quis controlar. A complementaridade apolíneo/dionisíaco não exclui na prática deste artista uma hierarquia valorativa: a propósito da questão do *efeito*, Schlemmer constata a conflitualidade que esta polaridade provoca: “Mas não é a dança puro efeito? Recebi do meu pai o amor pelo efeito, uma típica herança da Renânia – a minha melhor parte vem da minha mãe. Estou bem consciente destas duas almas no meu peito; elas contêm o germe do conflito constante” (Schlemmer 1972: 77).

Para além disto, a insatisfação perante a obra “de palco” prende-se também com uma questão pragmática, ligada à sua natureza efémera e cooperativa, como confidenciou a Otto Meyer:

¹⁶⁷ “The curtain goes up!” But how? It can go up in any of a hundred different ways. Whether in the matter-of-fact tempo of ‘now it’s open, now it’s closed’, or solemnly and sedately rising, or torn open with two or three violent tugs, the curtain has its special vocabulary. We can imagine a curtain-play which would evolve literally from its own ‘material’ and reveal in an entertaining way the curtain’s own secret nature. By adding an actor, the possibilities of this sort of play are further multiplied.”

¹⁶⁸ Para Schlemmer “These arts – architecture, sculpture, painting – are fixed. They are momentary, frozen motion. Their nature is the immutability of not an accidental but a typified condition, the stability of forces in equilibrium. And thus what may appear at first as a deficiency, particularly in our age of motion, is actually their greatest merit” (Schlemmer 1979: 22).

¹⁶⁹ É curioso notar a importância das festas promovidas na Bauhaus para o trabalho desenvolvido na Oficina de Schlemmer. Muitas atuações eram criadas especificamente para estes momentos, e outras eram neles inspiradas. Até o palco se adaptava a estas circunstâncias festivas: “O auditório encontrava-se ligado à ala dos estúdios (onde estavam dispostos os alojamentos para os estudantes e as instalações sanitárias). O palco, situado entre o auditório e o refeitório, podia ser aberto de ambos os lados, permitindo que os espetadores se sentassem de cada lado. Quando se celebravam festas, podiam retirar-se todas as paredes que circundavam o palco e o espaço ocupado pelo refeitório, palco, auditório e vestíbulo, transformava-se numa ampla sala” (Gropius 74: 14).

Esse campo não é realmente muito recompensador – a mímica opera dentro de limites tão estreitos: um curto momento de magia tem um custo considerável em termos de tempo e energia nervosa, e tudo isso por algo efêmero, ligado e dependente de outros seres humanos!¹⁷⁰ (Schlemmer 1972: 255).

Aquilo que é uma evidência – a conotação da presença do corpo humano com um excesso, uma excrescência, na sua materialidade – nunca foi admitido por Schlemmer, que sempre a justificou como garante de humanismo, aspecto central do seu trabalho e de que tantas vezes foi acusado de se alhear.

A presença do *Homem enquanto Bailarino (Tänzermensch)*, portador das *leis orgânicas* invisíveis (pulsação, circulação, respiração, atividade cerebral e nervosa) é fundamental para a articulação das *leis do espaço*: só a sua obediência a ambas pode operar a transformação do corpo humano em símbolo sintético e essencial¹⁷¹, daí que a Oficina de Palco tenha sido “apresentada aos estudantes da Bauhaus como uma força ‘fertilizante’ para o desenvolvimento das artes visuais” (Loupe 1999: 178).



Oskar Schlemmer, *Os signos no Homem (Desmaterialização)*, 1924



Oskar Schlemmer, *Homo, Figura-Arame*, 1930

Se a geometria lhe permitia alcançar a quintessência do corpo humano¹⁷², o corpo real tornava-se problemático ao assumir um papel acima de tudo mecânico¹⁷³, uma

¹⁷⁰ “That field is really not very rewarding – the mime functions within such narrow limits: a brief moment of magic takes considerable cost in terms of time and nervous energy, and all for something fleeting, linked to and dependent on other human beings!”

¹⁷¹ “As the one who gives birth to an almost endless range of expression, whether in free abstract movement or in symbolic pantomime, whether he is on the bare stage or in a scenic environment constructed for him, whether he speaks or sings, whether he is naked or costumed, the *Tänzermensch* is the medium of transition into the great world of the theater (*das grosse theatralische Geschehen*)” (Schlemmer 1979: 25).

¹⁷² Segundo Eberle (1985), a apetência de Schlemmer pela forma humana (geometrizada) como quintessência de indestrutibilidade surge enquanto combatente na I Grande Guerra. Segundo sugere, figuras perfeitas compostas por partes abstratas talvez se relacionem com medo de ser ferido ou perder um membro ou um dos sentidos.

¹⁷³ Em 1941, instalado em Wuppertal, Schlemmer criou uma pequena *Round Dance in Lacquer*, com uma duração aproximada de três minutos ao som de uma sarabanda de Haendel, sobre a qual afirmou: “One can work up something very interesting with the simplest of resources. Just colorfully lacquered cardboard plaques, little balls, staffs, and so on ... We still do not know whether we shall be able to get the

ferramenta ao serviço de algo mais importante do que a sua individualidade e especificidade¹⁷⁴. As figuras corporizam uma conceção imutável do homem, suprimindo a individualidade a favor de características essenciais, simbolizando¹⁷⁵ uma ordem universal. Cria-se uma imagem ideal tendo em conta a factualidade visual, e nesse processo, o corpo humano enquanto medium cénico, é equiparado a qualquer outro¹⁷⁶. São figuras que corporizam uma ideia, que ainda que transmitida com uma precisão mecânica é mais elevada do que a máquina – glorificada por vários artistas do seu tempo – já que não responde a um princípio utilitário mas antes a uma ordem holística, significativa e portanto mais elevada.

Segundo Laurence Louppe, esta via encontra antecedentes na atividade dadaísta:

O importante, acima de tudo, é recriar um corpo não determinado. Reinventar o homem à imagem do seu próprio duplo: a *Kunstfigur* (figura de arte). Arrancar o ser humano a uma anatomia fixa, cujo antropomorfismo tradicional resolveria para sempre os termos de aparência. Lembremos que não se trata da primeira tentativa... Nas experiências do Cabaret Voltaire e depois disso da Galerie Dada, pudemos ver Hugo Ball declamar um poema envolto em dobras de papel. Sophie Taeuber e Arp tinham já procurado desnaturalizar o corpo humano. Conhecemos o célebre movimento de dança executado por Sophie Taeuber, vestida por Arp, para a inauguração da Galerie Dada: o corpo desaparecendo nos entrelaçamentos de uma arquitetura de papel e cartão. Os braços presos dentro de tubos, as mãos-tocos recortados de folhas metálicas, vibrando como chocalhos. A cabeça, sobretudo, absorvida por um enorme volume, simultaneamente máscara e penteado, para a esquerda, fazendo uma careta, desestabilizando o corpo da sua massa demasiado pesada e inclinando para trás a curva da invisível (mas poderosa) coluna vertebral (Louppe 1999: 182).

eight girls from the theater's corps de ballet. But in any case it will be less a matter of fancy dancing than of measured pacing and showing the costumes" (Schlemmer 1972: 392).

¹⁷⁴ "Man appears on this stage as an abstract organism which fulfils the set laws of his organism and of his environment (space). It is pantomimic dance" (Schlemmer 1972: 154).

¹⁷⁵ "(...) sa quête de symboles accessibles à tous et dont la valeur serait universelle. Mais dans son travail pour la scène il poursuivait le même objectif. Dans le livre de scène du Bauhaus paru en 1925 il considère comme la forme la plus élevée de transformation du corps humain par le costume plastique et spatial "les formes d'expression métaphysiques comme symbolisation du corps humain" et il en énumère les caractéristiques: 'la forme étoilée de la main ouverte, le signe de l'infini des bras croisés, la croix des épaules avec la colonne vertébrale; ensuite la double tête, la multiplicité des membres, la division et la suppression des formes'. Le résultat, c'est la dématérialisation [*Mensch und Kunstfigur*]" (Hünecke 1999: 51-52).

¹⁷⁶ Como Moholy-Nagy escreveu: "(...) man himself in his totality as a formative medium for the stage (...) is no longer to be pivotal – as he is in traditional theater – but is to be employed ON AN EQUAL FOOTING WITH THE OTHER FORMATIVE MEDIA" (Moholy-Nagy 1979: 57).



Hugo Ball, *Karavane*, 1917



Sophie Taeuber usando uma máscara de Marcel Janco e um figurino de Hans Arp

Defendendo-se da acusação (feita publicamente por Ernst Kállai, ex-aluno da Bauhaus e editor da revista *bauhaus*) de utilizar bailarinos “mecânicos”, Schlemmer afirma não ter tido quaisquer aspirações de mecanicidade no princípio da criação do *Ballet Triádico*, rejeitando categoricamente a existência de um qualquer culto da máquina na segunda década do século XX¹⁷⁷:

A minha abordagem formal decorreu de regras básicas de geometria e estereometria, que eu traduzi para materiais novos, contemporâneos e interessantes. Também decorreu da anatomia do corpo humano que, para além de ser feito de carne e sangue e ter espírito e sentimentos, também é um milagre de exatidão biomecânica. Se escolhermos debruçar-nos especificamente sobre esta faceta do corpo humano, e usá-lo em performance, não estamos a negar a existência da outra. Tudo o que estamos a fazer é criar um equilíbrio num campo a que normalmente se chama dança, no qual esta outra faceta é imensamente sobre-representada (Schlemmer 1931: 19).

Oskar Schlemmer (encenação) e Erich Consemüller (fotografia), *Pantomima Ironia*. Participantes da Oficina de Palco na cobertura do edifício estúdio. Da esquerda para a direita: Werner Siedhoff (com vara, bola e máscara), Hermann Röseler (com tubo bicolor), Oskar Schlemmer, Roman Clemens (ao fundo) e Andor Weininger (como *Palhaço Musical*), 1927, Fundação Bauhaus Dessau



¹⁷⁷ Embora não seja plausível que Schlemmer desconhecesse a atividade futurista, não lhe faz qualquer referência no seu diário ou correspondência. Segundo Bucarelli (1961: 20), Prampolini visitou Weimar, onde consolida a sua amizade com Van Doesburg e entra em contacto com o ambiente da Bauhaus, de Gropius a Kandinsky, Klee e Schlemmer. Também Berghaus (2012: 291-292) refere diversos artistas como conhecedores da atividade da Bauhaus: Prampolini, Nicolay Diulgheroff, Erberto Carboni, Ruggero Vásari e Ivo Pannagi, que inclusivamente ingressou na escola de Berlim em 1932, apenas por um semestre, antes do fecho decretado pelos nazis.

De tudo isto se depreende, portanto, que o corpo e o seu papel levantam um problema que, ainda que não explícito nas formulações teóricas de Schlemmer, contribui para a desvalorização do trabalho de “palco” face à Pintura.

Debruçando-se sempre e sobretudo sobre o tema *Homem no Espaço*, enquadrado pela ideia de que a forma não só é indissociável do conteúdo como é a chave para a totalidade (no sentido místico), a presença *de facto* do corpo, foi frequentemente problemática, porque instrumental¹⁷⁸ e subordinada a outros aspetos compositivos.

A título de exemplo da utilização instrumental do corpo humano, aponto o projeto *Os Dois Trágicos Solenes (Die Beiden Pathetiker)*, em que duas monumentais figuras à altura do proscénio personificavam conceitos como Poder e Coragem, Verdade e Beleza ou Lei e Liberdade, entabulando um diálogo através de vozes amplificadas por megafones, cujo volume seria diretamente proporcional ao tamanho das figuras, e por vezes com acompanhamento orquestral. As figuras seriam móveis e tridimensionais, com braços articulados. Acompanhando um desenho do projeto, Schlemmer acrescenta que “Por contraste, e para dar a escala adequada, o homem natural com a sua voz natural, move-se em três zonas do palco (topo, baixo e centro), física e vocalmente estabelecendo as dimensões” (Schlemmer 1979: 31).

Oskar Schlemmer, *Os Dois Trágicos Solenes (Die Beiden Pathetiker)* (s/d.)



Os aspetos compositivos são sempre orientados por uma depuração que investe a Dança de um tal rigor formal – associado à utilização de formas simbólicas concebidas para destilar a essência, tanto da humanidade como da natureza¹⁷⁹ – que permite um

¹⁷⁸ “... the space itself became intensely expressive, yet this was only due to the dancer’s variations in the speed of their kinetic actions” (Schlemmer 1931: 18).

¹⁷⁹ Schlemmer usou o termo “anatomia transcendental” para expressar o seu objetivo, uma imagem do homem baseada no ideal platónico, a redefinir pelo artista moderno consoante o seu próprio tempo.

resultado final *apolíneo*, simbolizando assim o equilíbrio dos opostos, como Schlemmer destacou a propósito do *Ballet Triádico*:

... dança da trindade, mudando com o Um, Dois e Três, em forma, cor e movimento; também deve seguir a geometria planimétrica da superfície de dança [chão] e a geometria volumétrica dos corpos em movimento, produzindo uma percepção da dimensão espacial que necessariamente resulta de traçar formas tão básicas como a linha reta, a diagonal, o círculo, a elipse, e suas combinatórias. Assim, a dança, Dionisíaca e totalmente emocional na sua origem, torna-se estritamente Apolínea na sua forma final, simbolizando o equilíbrio dos opostos (Schlemmer 1972: 127-128).

A este propósito, é de notar que a designação *Triádico* simboliza para Schlemmer a superação da unidade egotista e do contraste dual, transcendendo-os e abrindo caminho ao coletivo. Reflete-se nas seguintes tríades e seus múltiplos: três secções (amarelo, rosa e preto)¹⁸⁰; três bailarinos (uma mulher e dois homens); doze danças e dezoito figurinos, entre eles: *Espiral*, *Arame*, *Dama Branca*, *Disco*, *Mergulhador*, *Esferas Douradas*, *Hampelmann* (Marioneta) ou *Abstrato*¹⁸¹; forma, cor e espaço; as três dimensões do espaço (altura, profundidade e *respiração*, como Schlemmer designou a largura); as formas básicas: esfera, cubo e pirâmide; as cores primárias: vermelho, azul e amarelo e os três componentes: dança, figurino e música.

O palco, com os seus desenhos geométricos, devendo os protagonistas seguir as linhas, assim como os figurinos¹⁸², impeditivos de um movimento natural, transformaram os bailarinos em partes constituintes do espaço cúbico, forçando-os a uma movimentação muito controlada e artificial (Eberle 1995), permitindo assim superar o caos dionisíaco associado à Dança.

No caso do *Ballet Triádico*, e em contradição com o que afirma noutras circunstâncias, Schlemmer chega a assumir não ter substituído os bailarinos por figuras controladas remotamente, exclusivamente por questões de tempo e dinheiro¹⁸³. A definição de *espetáculo* pode, portanto, reportar-se “apenas ao movimento das cores, formas e luz”

¹⁸⁰ Segundo Hünecke, as cores correspondem às seguintes qualidades: amarelo (alegre, burlesco, pitoresco); rosa (contido, solene e sério); e preto (místico, fantástico, heróico e monumental) (Hünecke 1999: 52-55).

¹⁸¹ A figura *Der Abstrakte*, dançada no *Ballet Triádico* pelo próprio Schlemmer, deu origem a *Die Geste*, uma pintura sua de 1922. Segundo Andreas Hüneke (1999) Schlemmer utilizava diversos pseudónimos enquanto bailarino, como por exemplo Schoppe, Leibgeber ou Löwenskiold.

¹⁸² Para Schlemmer, “The transformation of the human body, its metamorphosis, is made possible by the *costume*, the disguise. Costume and mask emphasize the body’s identity or they change it; they express its nature or they are purposely misleading about it; they stress its conformity to organic or mechanical laws or they invalidate this conformity” (Schlemmer 1979: 25).

¹⁸³ “One might ask if the dancers should not be real puppets, moved by strings, or better still, self-propelled by means of a precision mechanism, almost free of human intervention, at most directed by remote control? Yes! It is only a question of time and money” (Schlemmer 1972: 197).

(Schlemmer 1979: 88), desempenhando a participação humana o papel de *spiritus rector*, ao controlar o mecanismo que a enforma¹⁸⁴, favorecendo assim o misticismo em detrimento da corporeidade.



Ballet Triádico, figurinos: *Esfera de Ouro (Goldkugel)* e *Bailarina de Branco*

Apesar de este artista ser frequentemente considerado um pioneiro da *Dança abstrata*, esta designação não parece ser ajustada, já que, embora a utilização da palavra *abstração* seja na maioria das vezes utilizada como antônimo de *mimetismo*, o trabalho de palco de Schlemmer é sempre concreto e formalmente sintetizado¹⁸⁵.

O *Ballet Triádico* foi a *opera magna* de Schlemmer, o território de integração de todas as suas ideias sobre arte. Convém notar que a sua conceção se inicia em 1912, o mesmo ano em que Duchamp começa *Le Grand Verre* (Tomkins 1997: 4) e Kandinsky publica *Do Espiritual na Arte*. No ano seguinte Malevitch pinta o seu *Quadrado negro sobre fundo branco* e Duchamp cria o seu primeiro *ready-made*. Bastaria esta coincidência cronológica para perceber que a Pintura está em reformulação e o seu espaço convencional é posto em causa. Schlemmer, que nunca foi motivado pela recusa ou rejeição, encontra um outro território para lidar com este problema, uma vez que não se trata de negar a Pintura, mas antes de a reativar, fazendo uso de um campo mais maleável e completo: o palco, aqui entendido como *cena*, no sentido de *pôr em campo*, incluindo todos os mecanismos que isso implica.

¹⁸⁴ “Such a spectacle (...) might be called a “space dance”, as the space as a whole is dancing, i.e. it is moved mechanically” (Schlemmer 1931: 17-20).

¹⁸⁵ “I shall always aspire to and defend a form of abstraction which, far from being a composite of undefined forms and colors, strives to create symbolic elements, thus necessarily surpassing the merely formal or formulaic. My belief is that the ultimate, supreme matters can be portrayed only by purely abstract means. But at the same time I believe in the necessity of (or the necessary connection with) the human figure, seen as the measure of all things, as the link which makes understanding possible. Pure, non-representational form means ornament to me” (Schlemmer 1972: 379).

A incorporação do termo *dança* ou *ballet* no título das peças de palco (*Dança das Varas*, *Dança dos Gestos*, etc., ou *Ballet Triádico*, a obra de referência) parece-nos surgir por analogia, estando ligada mais à noção de coreografia enquanto formalização¹⁸⁶ do que ao conceito de Dança enquanto exploração do movimento humano (que não é de facto o aspeto motriz destas obras), tal como comprovado pela metodologia utilizada na sua construção. Conforme descrito por Schlemmer, a criação das obras de palco inicia-se com a construção dos dispositivos cénicos, incluindo cenário e figurinos¹⁸⁷, para depois ser adicionada a música¹⁸⁸ e finalmente o movimento humano, com frequência severamente limitado¹⁸⁹ pelas opções tomadas nas fases anteriores¹⁹⁰. Na opinião de Oskar Schlemmer, a *pantomima estética* (designação que fez equivaler a *ballet*), enquadrada no teatro – por excelência o mundo das aparências – cava a sua sepultura quando procura o mimetismo, a verosimilhança, esquecendo que a sua principal característica é a artificialidade¹⁹¹. Considerando todos os média artísticos artificiais, Schlemmer advoga que todas as artes reconheçam e aceitem esta premissa. Só este reconhecimento permite ultrapassar o *naturalismo* inerente ao mimetismo, abrindo caminho à remoção do acessório, de maneira a alcançar *a ideia*. No caminho da busca da *essência*, mimetismo, causalidade e narratividade linear deixam de ter

¹⁸⁶ “I should like to do more with the choreography; I mean the graphic representation of the dancers’ paths, a problem which has not yet been satisfactorily solved because too much would have to be portrayed within too small a space, resulting in either confusion or lack of completeness” (Schlemmer 1972: 128) “I have finally become skeptical of the hegemony of form, realizing that form cannot survive without a conceptual basis. And yet I am becoming interested in the dance” (*ibidem*: 82).

¹⁸⁷ Segundo Maria José Fazenda, “Os figurinos constroem uma personagem ou contribuem para transformar o corpo num elemento plástico. Os figurinos e a indumentária são a primeira extensão do corpo e um dos importantes suportes de inscrição de significados. A maquilhagem e as máscaras podem ser usadas na construção de uma personagem; também como artifício para trabalhar a presença ou a expressividade, no caso da maquilhagem; e ainda como forma de neutralizar ou uniformizar as figuras, no caso das máscaras” (2012: 91).

¹⁸⁸ Schlemmer chega a equacionar a hipótese de usar música apenas na “cabeça” dos bailarinos, para favorecer a eficácia dos efeitos ópticos e dos movimentos. O seu *Ballet Triádico*, de facto um *work in progress* iniciado em 1916, nunca dependeu da música utilizada, tendo estabilizado apenas com a composição (para órgão mecânico) de Paul Hindemith, de 1923, entretanto perdida.

¹⁸⁹ “...ces costumes ne sont les rédempteurs de notre espèce qu’en la contraignant fortement par le corps imaginaire qu’elle s’est donné. Ils interdisent certains mouvements, obligent à des nouveaux gestes. L’homme “naturel” y est tantôt privé de l’usage de ses bras, repliés dans une sphere ou plaques le long du corps, tantôt amputée d’une main. La taille encircle de fer, une figure ne baisse jamais les bras; une forme cônica bloque à jamais telle articulation d’une autre; deux autres *Kunstfiguren* encore, les *Figures-disques*, sont prisonnières d’un cercle bicolore qui n’autorise que la flexion du tronc dans son entier. C’est qu’il s’agit de “modifier le sentiment du corps” par la technique, pour qu’enfin l’âme (la vis motrix) et le centre de gravité du mouvement coincident dans la grâce retrouvée” (Michaud 1993: 16).

¹⁹⁰ A este propósito, Laban afirmou que “... the dynamics of action and dance are easily killed if the static components of the performance, costume, and decor are over-stressed. The highly pictorial theatre neglects the essential feature of stagecraft, which is movement” (1960: 9).

¹⁹¹ A propósito da incompreensão face ao seu trabalho de palco, Schlemmer escreveu no seu diário, sobre a sua *Round Dance in Laqquer*: “The educated people were much taken with it, the simple people asked: ‘What is that supposed to mean?’ But that is the usual fate of such things” (Schlemmer 1972: 392).

interesse, a coerência não pode existir por comparação, nem residir em fatores externos: ela tem de estar na lógica interna da obra, nos seus componentes formais, e só assim se alcançará a *Gestaltung*¹⁹², um organismo autônomo, *total*¹⁹³.

O problema do papel do corpo humano no trabalho de palco da Bauhaus prende-se com o facto de ser subsidiário em relação às Belas-Artes, na medida em que é equacionado à luz destas disciplinas: o acento não está na investigação sobre o potencial específico da Dança, do Teatro ou da Música, e é aqui que reside o conflito. Será por isso que nos textos destes artistas constantemente lemos *homem* e raramente *corpo*. Tendo já construído uma elaborada teoria sobre a “pureza” dos media, o que interessa aos artistas da Bauhaus é chegar à essência, ao mínimo denominador comum, para tal investigando as leis gerais, a regra, o tipo, o número, a medida; transformar o “palco cénico num laboratório físico-químico” (Schlemmer 1979: 96). O que fazer então à forma única como cada corpo se movimenta? O que fazer com a sua individualidade? Como afastar a sua natureza idiossincrática? Como enquadrar a sua concretude num sistema idealizado e abstrato? No fundo: como incluir o corpo humano e ao mesmo tempo afastar a Natureza?

As palavras de Moholy-Nagy, sobre como deve o Teatro da Totalidade ser realizado, são esclarecedoras:

Um dos dois pontos de vista ainda importantes defende que o teatro é a ativação concentrada (*Aktionskonzentration*) do som, luz, (cor), espaço, forma e movimento.

¹⁹² A relação com a forma (*Gestalt*), princípio basilar da Bauhaus, levou a que o termo *Gestaltung* – designando um termo complexo e denso – fosse central no vocabulário da escola, tendo posteriormente sido traduzido em inglês como *Design*. Conforme refere Arthur S. Wensinger, tradutor da obra *The Theater of the Bauhaus*, numa das notas pertencentes à publicação: “*Gestaltung* was among the most fundamental terms in the language of the Bauhaus and is used many times by Schlemmer and Moholy in their writing, both by itself and in its many compounds, such as *Bühnengestaltung* [Palco], *Farbgestaltung* [Cor], *Theatergestaltung* [Teatro]. T. Lux Feininger writes: “If the term ‘Bauhaus’ was a new adaptation of the medieval concept of the ‘Bauhütte,’ the headquarters of the cathedral builders, the term ‘Gestaltung’ is old, meaningful and so nearly untranslatable that it has found its way into English usage. Beyond the significance of shaping, forming, thinking through, it has the flavor underlining the totality of such fashioning, whether of an artifact or of an idea. It forbids the nebulous and the diffuse. In its fullest philosophical meaning it expresses the Platonic *eidolon*, the *Urbild*, the pre-existing form.” (Moholy-Nagy 1979: 50). Curiosamente, tanto Bruce Nauman como os artistas associados ao Judson vão demonstrar interesse por este conceito.

¹⁹³ Moholy-Nagy afirmou que “In the plan of such a theater the traditionally ‘meaningful’ and causal interconnections can NOT play the major role. In the consideration of stage setting as an *art form*, we must learn from the creative artist that, just as it is impossible to ask what a man (as organism) is or stands for, it is inadmissible to ask the same question of a contemporary nonobjective picture which likewise is a *Gestaltung*, that is, an organism. The contemporary painting exhibits a multiplicity of color and surface interrelationships, which gain their effect, on the one hand, from their conscious and logical statement of problems, and on the other, from the unanalyzable intangibles of creative intuition. In the same way, the Theater of Totality with its multifarious complexities of light, space, plane, form, motion, sound, man – and with all the possibilities for varying and combining these elements – must be an ORGANISM” (Moholy-Nagy 1979: 60).

Aqui, o homem, enquanto coator, não é necessário, uma vez que podemos atualmente construir equipamento com uma capacidade de executar o papel puramente mecânico muito superior à humana. O outro ponto de vista, mais popular, não renuncia ao magnífico instrumento que o homem é, embora ninguém tenha ainda resolvido o problema de como o utilizar como medium criativo no palco.

É atualmente possível incluir as suas funções humanas e lógicas na concentração de ação no palco, sem correr o risco de produzir uma cópia da natureza e sem a subordinação à caracterização Dadaísta ou Merz, composta por uma eclética miscelânea cuja ordem aparente é puramente arbitrária?

As artes criativas descobriram media puros para as suas construções: as basilares relações de cor, massa, material, etc. Mas como podemos integrar uma sequência de movimentos e pensamentos humanos em pé de igualdade com os controlados, “absolutos” elementos do som, luz (cor), forma e movimento? (Moholy-Nagy 1979: 61-62)¹⁹⁴.

Os artistas da Bauhaus não se interessaram por aquilo que apenas a presença humana pode criar, por isso o excluem das “artes criativas”. Talvez porque esse potencial criativo seja dificilmente nominável, mensurável e generalizável, como o sistema articuladamente totalizador que construíram pretendia.

De facto, Schlemmer rejeita partir do corpo real para chegar a uma forma de Dança (método que reconhece predominar na Dança do seu tempo), optando por investir na utilização do corpo apenas como meio para alcançar a forma plástica, mais um instrumento da “arte espacial”, em que “O palco, incluindo o auditório, é acima de tudo um organismo arquitetónico-espacial em que tudo o que nele acontece existe numa relação espacialmente condicionada” (Schlemmer 1979: 85). A presença humana em palco não se destina portanto a gerar uma nova dimensão espacial. Pelo contrário, ela é constricta pelo espaço em que acontece.

Embora não fosse para si pacífico aceitar a instrumentalização da presença humana no seu trabalho “teatral” na medida em que isso significa uma perturbação da aceção holística que defendia, é patente o seu desinteresse prático pela máquina¹⁹⁵ enquanto

¹⁹⁴ “One of two points of view still important today holds that theater is the concentrated activation (*Aktionskonzentration*) of sound, light (color), space, form, and motion. Here man as coactor is not necessary, since in our day equipment can be constructed which is far more capable of executing the *purely mechanical* role of man than man himself. The other, more popular view will not relinquish the magnificent instrument which is man, even though no one has yet solved the problem of how to employ him as a creative medium on the stage. Is it possible to include his human, logical functions in a present-day concentration of action on the stage, without running the risk of producing a copy from nature and without falling prey to Dadaist or Merz characterization, composed of an eclectic patchwork whose seeming order is purely arbitrary? The creative arts have discovered pure media for their constructions: the primary relationships of color, mass, material, etc. But how can we integrate a sequence of human movements and thoughts on an equal footing with the controlled, “absolute” elements of sound, light (color), form, and motion?”

¹⁹⁵ Com a unificação político-territorial em 1871, a Alemanha tornou-se não só um único Estado, como também um único mercado. A instituição de uma moeda única - com a constituição de um grande mercado interno - e a padronização legislativa favoreceram uma rápida industrialização. A Bauhaus acompanhou este processo propondo a conciliação entre criatividade e tecnologia, focando-se na funcionalidade, custo reduzido e orientação para a produção em massa, mas sem nunca se limitar a esses

superação das problemáticas inerentes ao seu trabalho, o que não significa que não tivesse reconhecido as limitações do corpo humano e o potencial das soluções para a superação desses limites.

No documento *O Homem e a Figura de Arte* (Schlemmer 1979: 17-32), em que sintetiza o seu pensamento sobre o *Palco*, depois de enunciar (com texto e desenhos) as possibilidades de transformação do corpo humano através dos figurinos¹⁹⁶, Schlemmer dá conta de que

Estas são as possibilidades do Homem enquanto Bailarino, transformado através do figurino e movendo-se no espaço. Não há, no entanto, figurino que possa suspender a limitação primária da forma humana: a lei da gravidade, à qual está sujeito. Um passo não é muito mais longo do que uma jarda¹⁹⁷, um salto não muito mais do que duas. O centro de gravidade apenas pode ser abandonado momentaneamente. E apenas por um segundo pode estar numa posição essencialmente estranha à natural, como em levitação horizontal.

A acrobacia tornou parcialmente possível superar as limitações físicas, embora apenas no domínio do orgânico: o contorcionista com as suas articulações duplas, a geometria viva do aerialista, a pirâmide de corpos humanos.

A tentativa de libertar o homem da sua escravidão física, e aumentar a sua liberdade de movimentos para além do seu potencial natural, resultou na substituição do organismo pela figura humana mecânica (*Kunstfigur*): o autómato e a marioneta. E.T.A. Hoffmann enalteceu a primeira e Heinrich von Kleist a segunda.

O reformista cénico inglês Gordon Craig reclama: “O ator deve desaparecer, e em seu lugar deve vir a figura inanimada – podemos chamar-lhe *Übermarionette*. E o russo Brjusov reclama que “substituamos atores por bonecos mecânicos, devendo um fonógrafo ser construído dentro de cada um deles”.

São estas, de facto, duas conclusões reais a que chegou o cenógrafo cuja mente está constantemente preocupada com a forma e transformação, com figura e configuração. No que diz respeito ao palco, tal exclusividade paradoxal é menos significativa do que o enriquecimento de meios de expressão por ela provocados.

À luz dos atuais avanços tecnológicos, afiguram-se possibilidades extraordinárias: maquinaria de precisão, aparelhos científicos de vidro e metal, os membros artificiais desenvolvidos pela cirurgia, os fantásticos fatos do mergulhador de águas profundas e do soldado moderno, e por aí em diante...

Consequentemente, as potencialidades de configuração construtiva são também extraordinárias no lado metafísico.

A figura humana artificial (*Kunstfigur*) permite qualquer tipo de movimento e qualquer tipo de posição, durante o tempo que desejarmos. (...)

Maravilhosas figuras desta nova espécie, personificações dos mais elevados conceitos e ideias, feitos do material mais requintado, serão também capazes de encarnar simbolicamente uma nova fé¹⁹⁸ (Schlemmer 1979: 28-29)¹⁹⁹.

objetivos. Dentro deste espírito, a valorização da máquina não é um dado ideológico mas funcional, e tal acontece também no trabalho de Schlemmer.

¹⁹⁶ *Arquitetura ambulante, a marioneta, o organismo técnico e desmaterialização* (Schlemmer 1979: 26-27).

¹⁹⁷ 0,9144 metros.

¹⁹⁸ Também Moholy-Nagy partilhou esta “nova fé”, através do conceito de *Excêntrico Mecanizado* (*Die Mechanische Exzentrik*), uma concentração de ação cénica na sua forma mais pura, que exclui o corpo humano pelas suas limitações: “Man, who no longer should be permitted to represent himself as a phenomenon of spirit and mind through his intellectual and spiritual capacities, no longer has any place in

this concentration of action. For, no matter how cultured he may be, his organism permits him at best only a certain range of action, dependent entirely on his natural body mechanism. (...) For the purposes of an objective Gestaltung of movement this medium is limited, the more so since it has constant reference to sensible and perceptive (i.e., again literary) elements. The inadequacy of “human” *Exzentrisk* led to the demand for a precise and fully controlled organization of form and motion, intended to be a synthesis of dynamically contrasting phenomena (space, form, motion, sound, and light). This is the Mechanized Eccentric” (Moholy-Nagy 1979: 53-54).

¹⁹⁹ “These are the possibilities of Man as Dancer, transformed through costume and moving in space. Yet there is no costume which can suspend the primary limitation of the human form: the law of gravity, to which it is subject. A step is not much longer than a yard, a leap not much higher than two. The center of gravity can be abandoned only momentarily. And only for a second can it endure in a position essentially alien to its natural one, such as a horizontal hovering or soaring. *Acrobatics* make it possible to partially overcome physical limitations, though only in the realm of the organic: the contortionist with his double joints, the living geometry of the aerialist, the pyramid of human bodies. The endeavor to free man from his physical bondage and to heighten his freedom of movement beyond his native potential resulted in substituting for the organism the mechanical human figure (*Kunstfigur*): *the automaton and the marionette*. E.T.A. Hoffmann extolled the first of these, Heinrich von Kleist the second. The English stage reformer Gordon Craig demands: “The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Übermarionette we may call him. And the Russian Brjusov demands that we “replace actors with mechanized dolls, into each of which a phonograph shall be built”. Such, indeed are two conclusions arrived at by the stage designer whose mind is constantly concerned with form and transformation, with figure and configuration. As far as the stage is concerned, such paradoxical exclusiveness is less significant than the enrichment of modes of expression which is brought about by it. Possibilities are extraordinary in light of today’s technological advancements: precision machinery, scientific apparatus of glass and metal, the artificial limbs developed by surgery, the fantastic costumes of the deep-sea diver and the modern soldier, and so forth... *Consequently, potentialities of constructive configuration are extraordinary on the metaphysical side as well*. The artificial human figure (*Kunstfigur*) permits any kind of movement and any kind of position for as long a time as desired. (...) Wondrous figures of this new sort, personifications of the loftiest concepts and ideas, made of the most exquisite material, will be capable also of embodying symbolically a new faith.”

3.2. Futurismo: espaço, tempo e energia

Máquinas

Por seu lado, os futuristas advogaram desde o início a superação dos limites humanos através da máquina, conforme implícito no *Manifesto Futurista* de Marinetti (1909) e desenvolvido em vários manifestos futuristas posteriores, como em *O Homem Multiplicado e o Reino da Máquina* (1910), onde escreve:

É necessário pois preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando uma troca incessante de intuições, de ritmos de instintos e de disciplinas metálicas, absolutamente ignoradas pela maioria e adivinhadas apenas pelos espíritos mais lúcidos. É certo que, admitindo a hipótese transformista de Lamarck, se deve reconhecer que nós aspiramos à criação de um tipo não humano no qual serão abolidas a dor moral, a bondade, o afeto e o amor, únicos venenos corrosivos da inexaurível energia vital, únicos interruptores da nossa possante eletricidade fisiológica. (...) O tipo não humano e mecânico, construído para uma velocidade omnipresente, será naturalmente cruel, onisciente e combativo. Será dotado de órgãos inesperados²⁰⁰: órgãos adaptados às exigências de um ambiente feito de choques contínuos (Ferreira 1979: 83).

O postulado inicial de recurso à máquina como forma de transcender o homem, libertando-o das restrições do tempo e do espaço²⁰¹, vai sendo variado e progressivamente concretizado no que diz respeito à Performance. Na impossibilidade de ultrapassar eficazmente as “limitações musculares” do corpo humano em movimento, foram de facto utilizadas máquinas em substituição dos “atores”, como aconteceu com *I Tre Momenti*, pantomima de Luciano Folgore, encenada por Enrico Prampolini no Théâtre de la Madeleine, em Paris (1927), que inclui uma segunda secção em que não há atores em palco, ocupado apenas por máquinas em movimento (uma ventoinha, uma grande *jukebox* vermelha e um elevador).

Convém lembrar que muitas das propostas futuristas não passaram da fase de projeto, assim como a teoria muitas vezes não chegou a pautar a prática. No seu *Manifesto da Dança Futurista*, publicado em 1917, Marinetti rejeita o “acompanhamento musical” da dança e exorta os bailarinos a “ultrapassarem as suas possibilidades musculares” de

²⁰⁰ “O Futurismo compreendeu que a máquina, a técnica, o palpitar das grandes metrópoles, exigia uma nova mundividência, compreendeu ainda que esse lugar onde coabitam e digladiam os nossos dramas – o corpo, já não é um lugar limitado, atomístico, mas um corpo com extensões, com próteses capazes de tematizar a relação com o espaço e o tempo de uma forma mais criativa” (Mendonça 2007: 133).

²⁰¹ “Dissolving the body and mind into the machine as a promise to liberate the self from the restrictions of time and space” (Halkes 1998: 16).

modo a maquinizarem-se. Repare-se, no entanto, que as três danças²⁰² descritas no manifesto recorrem à mímica representacional.

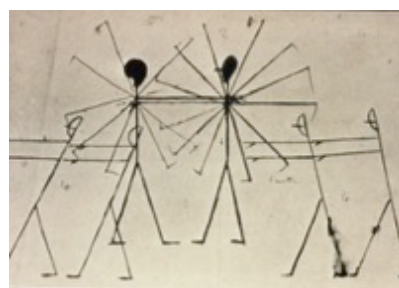


La danza futurista, manifesto de Marinetti publicado em *L'Italia Futurista*, 8 de julho de 1917

Curiosamente, a Dança foi o único campo artístico em que os futuristas não tiveram uma atividade assinalável, o que está certamente ligado ao fracasso desta maquinização. Ainda assim, a impossibilidade do corpo equivaler ou transcender a máquina não invalidou a sua representação por performers. Em *Macchina Tipografica*, performance de Giacomo Balla, apresentada em privado a Serge Diaghilev em 1914, doze performers movimentam-se mecanicamente enquanto produzem sons percussivos e onomatopaicos, imitando uma impressora.



Desenho de Balla para a cenografia de *Macchina Tipografica*



Esquisto sobre a movimentação para *Macchina Tipografica*

²⁰² *Dança do Schrapnel, Dança da Metralhadora e Dança da Aviadora.*



Guião sonoro para *Macchina Tipografica*

A utilização de sons onomatopaicos é também um recurso frequente na Performance dadaísta. Sophie Taeuber-Arp foi uma das artistas que o utilizou. Conforme Hugo Ball descreveu:

Em lugar da tradição, na sua obra aparece a claridade do sol, o milagre. Está cheia de criatividade, capricho e extravagância. Numa galeria privada em Zurique dançou o “canto dos peixes voadores e dos cavalos-marinhos”, uma sucessão de sons onomatopaicos. Era uma dança carregada de picos e espinhos do mar, de um sol cintilante e de uma agudeza cortante. As linhas quebravam-se no seu corpo. Cada gesto se dividia em cem partes, preciso, claro e agudo. A extravagância da perspetiva, a iluminação e a atmosfera eram capazes de provocar uma graça espiritual e um comentário irónico em qualquer sistema nervoso hipersensível. Os seus movimentos estavam repletos de um fabuloso prazer grotesco e encantado ao mesmo tempo²⁰³ (Szeemann 1992: 118).

A partir desta descrição podemos extrapolar para as *serate futuriste*²⁰⁴ em geral, ancoradas sobretudo na relação entre cena e sala (Lista 1998), em que o corpo e sua movimentação são essenciais para imprimir a dinâmica necessária²⁰⁵ ao confronto esperado²⁰⁶.

²⁰³ “En lugar de la tradición, aparece en su obra la claridade del sol, el milagro. Está llena de creatividad, capricho y extravagancia. En una galería privada de Zurich bailó el “canto de los peces voladores y los caballos de mar”, una sucesión de sonidos onomatopéyicos. Era un baile cargado de púas y espinas de mar, de un sol centelleante y de una cortante agudeza. Las líneas se quebraban en su cuerpo. Cada gesto se dividía en cien partes, preciso, claro y agudo. La extravagancia de la perspectiva, la iluminación y la atmosfera eran capaces de provocar una gracia espiritual y un comentario irónico en cualquier sistema nervioso hipersensible. Sus movimientos estaban llenos de un fabuloso plácer grotesco y encantado al mismo tiempo”.

²⁰⁴ A primeira, a 12 de janeiro de 1910 intitulou-se *Serata di poesia futurista*, sendo a partir da segunda (15 de fevereiro do mesmo ano) adoptadas as designações *serata futurista* (serão futurista), *carnevalata futuristica* (carnaval futurista) e *baldoria futurista* (fárria futurista) (Bertini 2002: 19).

²⁰⁵ A Performance *Piedigrotta* (estreada a 29 de março de 1914 na Galleria Permanente Futurista di Roma, dirigida por Giuseppe Sprovieri), baseada num poema de Francesco Cangiullo e realizada em presença de uma pintura de Giacomo Balla, é um dos (raros) exemplos da declamação *semántica e*

Estes eventos são caracterizados por uma agressividade orientada para a produção duma catarse coletiva²⁰⁷ que na maioria das vezes impede que o público “problematize” os acontecimentos, dada a natureza do seu envolvimento (Bertini 2002)²⁰⁸. Repare-se que a propósito da obra de Schlemmer referimos um contínuo conflito interno desencadeado pelo papel do homem – e do seu corpo – no seu trabalho. Aqui, o conflito é novamente um dado essencial, mas enquanto estratégia e parte integrante da obra, ao ser promovido pelos artistas através da sua atitude física e intelectual. Em ambos os casos está ligado a uma vontade de exceder limitações, transcender meios, superar normas e ultrapassar convenções.

Cumulativamente, as *serate* surgem como uma prossecução dos escritos de Marinetti, o que acaba por favorecer uma literalidade que resulta num esgotamento deste modelo, também pela sua falta de autonomia enquanto *evento teatral*²⁰⁹.

sinóptica (cujo manifesto foi publicado em 1916) preconizada por Marinetti, implicando um aparato cenográfico e coreográfico destinados a criar o desejado dinamismo plástico (Bertini, 2002).

²⁰⁶ Conforme Bertini refere, é por vezes encontrada na *serata futurista* uma filiação longínqua do *happening*, o que é contestado por Sughì, quando defende que “...il pubblico resta presente piuttosto come elemento “agito” che come elemento “agente” mentre l’happening si basa proprio sulla partecipazione e sulla provocazione del pubblico.” A autora acrescenta que “...in questi spettacoli si verifica tutt’al più un invertirsi dei ruoli, dove lo spettatore diventa attore costringendo chi sta sulla ribalta a subire la propria performance: non a caso si è citata l’antica festa dei saturnali” (Bertini 2002: 37).

²⁰⁷ Embora a Performance futurista seja frequentemente associada a uma forte componente improvisacional, Bertini defende que se verificou uma certa codificação: “Era l’happening, la performance poética proposta come evento teatrale capace di provocare, coinvolgere, suscitare una reazione. Ma non si tratta di improvvisazione totale: come nella commedia dell’arte del Seicento, anche la serata futurista ha un suo scenario, un suo canovaccio e l’improvvisazione stessa si articola secondo modalità piuttosto rituali, che pian piano si evolvono in una sorta di codificazione” (Bertini 2002: 8).

²⁰⁸ O envolvimento do público foi um marcante desejo futurista, e manifestou-se de diversas formas, como exemplificam os seguintes casos: em *Luce!*, de Cangiullo, peça publicada em março de 1919, diversos performers dispersos pela plateia incitam o público a exigir a iluminação da sala. Quando o ruído e a agitação atingem o apogeu, acendem-se as luzes e cai a cortina. Com esta performance, Cangiullo utiliza a audiência para criar um novo tipo de experiência: um objeto “teatral” que simultaneamente elimina a aceção formal de “apresentação”. Um caso radical quanto ao desejo do autor em envolver a audiência na atuação foi aquilo que Arnaldo Ginna (irmão de Bruno Corra que na altura utilizava o apelido Corradini) e Settimelli propuseram com *Dalla Finestra*, publicada em 1915. Cada pessoa do público desta peça deveria auto-hipnotizar-se de maneira a acreditar que os dois atores eram o seu pai e irmã, assistindo à totalidade da atuação imóveis e mudos, como se estivessem a vê-la através de uma janela. Embora nunca tivesse sido explicado como conseguiriam este efeito, os autores pretendiam claramente extremar os mecanismos de empatia e projeção dos “espetadores”, solicitando desde logo a sua adesão e esforço para a hipnose inicial. Convém ainda considerar a hipótese de os autores não pretenderem sequer concretizar esta ideia, constituindo ela a obra em si, uma espécie de manifesto acerca do envolvimento desejável do público.

²⁰⁹ “La serata futurista non è ancora una ‘festa dell’arte’, ma in essa lo scioglimento di energie, la liberazione dell’aggressività conducono a una catarsi collettiva che impedisce, il più delle volte, il coinvolgimento problematico degli spettatori. Le forze e le energie scatenate si esauriscono in un’implosione ‘a salve’ che si consuma tutta nel momento effimero dello spettacolo. D’altra parte le serate nascono e si definiscono come una prosecuzione degli scritti di Marinetti, come un ‘dire’ che, in quanto volto alla comunicatività dunque ad essere capito (e consumato) più che intimamente compreso, non può rinascere, prigioniero della propria letterarietà, nella vita autonoma dell’evento teatrale” (Bertini 2002: 39).

Esta falta de autonomia prende-se com o tão debatido caminho iniciado pelos modernistas no sentido de aproximar a arte da vida quotidiana, que quando defendido mais radicalmente almejava a indistinção destas duas esferas²¹⁰. O constante recurso à surpresa – outro dado essencial da Performance futurista – gerada a partir do quotidiano e dos elementos da “vida moderna”²¹¹, terá pela sua recorrência tido o perverso efeito de se anular, ao gerar um modelo repetitivo e previsível.

Convém ressaltar que – de facto –, atualmente só é possível ter uma ideia vaga dos acontecimentos que caracterizaram as Performances futuristas. Não chegaram até nós registos fílmicos, há muito poucas fotografias e os relatos presenciais são praticamente inexistentes²¹².

Além da escassez de fontes, no caso do futurismo há ainda a considerar o eventual preconceito ideológico radicado nas posições políticas de alguns participantes deste movimento encabeçado por Marinetti, que em 1919 ingressou no Partido Nacional Fascista, e desde cedo estabeleceu um paralelismo entre fascismo e futurismo. Esta posição, associada à glorificação da guerra e ao marcado ativismo político de vários futuristas, abriu logicamente caminho a uma certa “aversão” a este movimento.

É no entanto curioso notar que a filiação política de alguns futuristas não explica por si só o diminuto interesse que durante décadas existiu quanto à Performance, nomeadamente se comparado com a atenção dedicada à Pintura e Escultura futurista.

Michael Kirby avança uma resposta:

²¹⁰ O paradoxo que caracteriza esta utopia está presente na apreciação das propostas das vanguardas da primeira metade do século XX, que Peter Bürger (1993) considera terem falhado. Segundo esta perspetiva, se a aproximação arte-vida for bem-sucedida, deixa (no limite) de ser perceptível, enquanto se falhar, a arte fica confinada à sua institucionalização, resultando ambas as hipóteses no fracasso do modernismo. Há no entanto outros autores que, como Heyd (1991), afirmam que as premissas modernistas não são forçosamente contraditórias, uma vez que a ambiguidade que lhes é inerente pode ser instrumental na conquista da aproximação entre arte e vida. Se considerarmos que ela pode acontecer sob outras formas que não a revolucionária, podemos reconhecer que arte e vida mantiveram a sua integridade e simultaneamente considerar que o modernismo não falhou no seu propósito mais subtil de alargar e flexibilizar territórios e práticas artísticas. A ambiguidade que o modernismo fomentou pode ser um fator de eficácia das suas propostas: basta considerar que a partir do momento em que nos interrogamos se uma obra é ou não arte, a sua difícil categorização tem como resultado uma efetiva aproximação entre arte e vida.

²¹¹ A surpresa e extraordinariedade em contexto cénico foi valorizada noutros núcleos, como na Bauhaus. Moholy-Nagy, por exemplo, defendeu que “Every *Gestaltung* or creative work should be an unexpected and new organism, and it is natural and incumbent on us to draw the material for surprise effects from our daily living. Nothing is more effective than the exciting new possibilities offered by the familiar and yet not properly evaluated elements of modern life – that is, its idiosyncracies: individuation, classification, mechanization. With this in mind, it is possible to arrive at a proper understanding of stagecraft through an investigation of creative media other than man-as-actor himself” (Moholy-Nagy 1979: 64).

²¹² Quando Michael e Victoria Kirby visitaram em 1969 a viúva de Fortunato Depero, nove anos após a sua morte, encontraram um armário cheio de documentos intocados desde então, e uma cooperante senhora, que embora tivesse assistido aos *Balli Plastici* e partilhado a vida com o artista, não se conseguiu lembrar daquilo que tinha visto cerca de quarenta e cinco anos antes (Kirby 1986: vii).

Se é verdade que os feitos dos Futuristas na performance foram ignorados ou rejeitados por causa da filiação política de muitos dos membros do movimento, porque não aconteceu o mesmo à pintura e escultura futurista? Se as memórias da II Guerra Mundial têm dificultado a compreensão americana da arte italiana neste segundo dopoguerra, porque não terá sido o efeito igualmente forte em todos os aspetos do movimento Futurista? A resposta é que a apreciação e crítica de pintura e escultura existem num nível inteiramente diferente da apreciação e crítica de teatro. No teatro, há uma orientação para aquilo que uma peça *significa*, em detrimento daquilo que é; a reação é *interpretativa*, explicando o trabalho em termos de outra coisa. Esta “outra coisa” é frequentemente política. Enquanto a pintura e a escultura são mais comumente aceites sem interpretação, em teatro tende a ocorrer uma elaboração secundária de significado, frequentemente política (Kirby 1986: 5).

Debruçar-me-ei adiante mais detalhadamente sobre este aspeto, mas avanço que esta diferença de atitude me parece estar ligada à transiência inerente às Artes Performativas e à Performance. A perenidade inerente às Belas-Artes acentua a materialidade das obras e permite uma constância que favorece este tipo de análise, enquanto a ação – que implica presença para poder ser percebida plenamente – leva a que o acontecimento, transiente e irrepitível, conduza (em termos de análise e teorização) a uma procura da estrutura que lhe subjaz. Daí à intencionalidade é um passo muito curto.

Isto prende-se ainda com uma outra especificidade das Artes Performativas e da Performance, ligada à experiência vivida por performers e público, em que mais acentuadamente se torna evidente que as palavras não podem abarcar toda uma experiência. Esta componente, muitas vezes descrita como “indizível”, está relacionada com as complexas e misteriosas noções de sinestesia e cinestesia. Embora possam ser muito impactantes e transformadores, estes fenómenos são dificilmente passíveis de um aprofundamento lógico, racional e demonstrativo, o que terá conduzido em certa medida à escassez de um corpo teórico consistente, que permita gerar material para “memória futura”.

É claro que, seguindo esta linha de pensamento, as Artes Performativas e a Performance são campos privilegiados de exploração destes vetores, pela sua natureza presencial e transiente. No entanto, é esta mesma natureza que – pelas dificuldades práticas que envolve, a par de dificuldades de documentação e registo e também pela ideologia futurista – contribuiu para que algumas destas obras nunca se tenham realizado e praticamente não sejam reinterpretadas.

No programa para o seu *Teatro da Pantomima Futurista*, de 1928, apresentado em Paris por Enrico Prampolini, pode ler-se:

A mímica decorativa, que é superficial, deve ser abandonada de maneira a entrar no domínio da arquitetura, que é profundo. Todos os elementos da música, da pintura e do gesto devem estar em harmonia sem perder a sua independência. O ritmo do som, da cena e do gesto, deve criar um sincronismo psicológico na alma do espectador. Este sincronismo, que nada tem em comum com a concordância exterior e mecânica entre as três artes, responde às leis da simultaneidade que já regulam a sensibilidade futurista mundial (Kirby 1986: 97).

Daqui se depreende a relevância dada à sinestesia, frequentemente exaltada pelos futuristas, ainda que a unidade e harmonia no sentido da *Gesamtkunstwerk* wagneriana não fosse uma das suas preocupações. Mais precisamente: se considerarmos a *Gesamtkunstwerk* como uma ideia (utópica) de obra de arte total²¹³, ela é uma constante do modernismo²¹⁴ e atravessa todo o texto deste capítulo (e não só). Referimo-nos aqui, contudo, à aceção respeitante à síntese *harmoniosa* das artes num todo unificado. É claro que princípios futuristas como *dinamismo universal*, *sincretismo* e *simultaneidade* correspondem ao desejo de criar unidade a partir de uma experiência do mundo fragmentária e desarticulada (Berghaus 2012), mas isto acontece mais por via de uma amálgama de todas as artes²¹⁵ através da utilização instrumental de diversos géneros artísticos²¹⁶, assim permitindo uma experiência transformadora do homem em todas as suas dimensões. Voltamos ao humanismo.

A “sensibilidade futurista” promoveu um sensorialismo alargado, pelo menos teoricamente. Mesmo que por vezes sem concretização prática, os futuristas promoveram o alargamento da sua exploração na Performance que criaram. É disto exemplo a proposta de Marinetti para utilização de uns dispositivos a que chamou “painéis tácteis”, destinados como o nome indica a ser tocados em lugar de vistos, e do cheiro (ambos incluídos no seu *Teatro Total*)²¹⁷, através de um mecanismo que

²¹³ Eric Garberson considera “a *Gesamtkunstwerk* não como um conceito unitário seguindo uma tradição estabelecida, mas antes como um tecido fluído, composto por elementos variados, cada um deles com a sua história própria” (Lage 1999: 53).

²¹⁴ Estas ideias circulavam entre artistas. No caso dos futuristas, antes da tradução para italiano das ideias de Kandinsky sobre a Obra de Arte Total publicadas em 1912 no almanaque *Blaue Reiter*, já Prampolini, por exemplo, conhecia o seu texto.

²¹⁵ “... la poesia futurista viene declamata, cantata, suonata, danzata, visualizzata, snegorafata: alletista, insomma, come un grande evento che oggi si definirebbe multimediale” (Bertini 2002: 7).

²¹⁶ “São, por um lado, eventos onde nunca é clara a diferença entre dança, música, teatro, pantomima, etc. (...) Por outro lado, são momentos que se inscrevem ainda no mito Wagneriano de realização da obra de arte total, à semelhança das experiências de Schlemmer na Bauhaus, de que são aliás coevas” (Mendonça 2007: 129).

²¹⁷ Para uma descrição deste projeto, cf. Berghaus (2012: 291-292). Este autor afirma que Marinetti ter-se-á eventualmente inspirado na Bauhaus, cuja atividade era conhecida por diversos amigos seus. O *Piscatortheaterneubau* de Walter Gropius (1927) teria sido apresentado a Marinetti por Prampolini e por Pannagi, que depois da sua passagem pela Bauhaus dá conta deste projeto para um Teatro Total através de um artigo intitulado *Teatro totale* (detalhado e bem ilustrado), publicado na revista de teatro *Scenario*.

libertaria vários aromas²¹⁸, posteriormente eliminados por um aspirador concebido para o efeito, ou a temperatura, que Fillia queria fazer variar ao longo da sua *Sensualità Meccanica*. Isto já para não falar dos restaurantes futuristas (cumprindo o estreitamento da relação arte-vida) em que a gastronomia dá o mote para a exploração dos cinco sentidos, conforme Günther Berghaus refere num artigo intitulado *O Banquete Futurista: Nouvelle Cuisine ou Performance Art?*²¹⁹ (Berghaus 2001).

Verifica-se, portanto, que tal como aconteceu com Schlemmer na Bauhaus, há um desejo de totalidade a partir da consagração da autonomia dos vários géneros artísticos, que embora se oriente diversamente, pretende sempre comunicar com o espetador mais eficazmente do que cada um desses géneros isoladamente seria capaz.

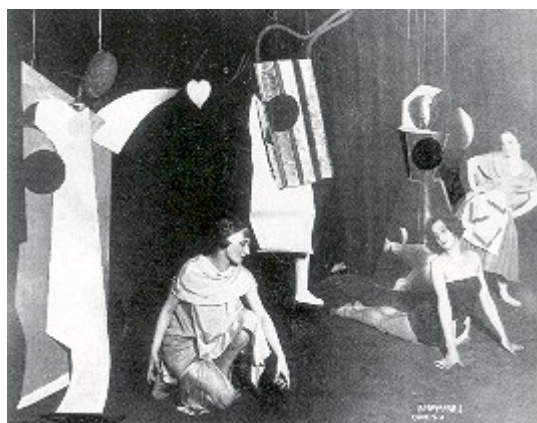
²¹⁸ Este tipo de experiência não é contudo uma invenção futurista, conforme Sachs (1955: 232) atesta: “Lusty for intensity led to unexpected issues. About 1900, some German protagonists of pathos propagated that lieder should only be sung at the appropriate time of the day – cheerful morning songs before noon, and songs with twinkling stars and an amiable moon, at night. Indeed, they postulated that carefully chosen perfumes be sprayed in the audience to create the right emotional atmosphere. From this was not far to the ‘first experimental perfume concert in America’ given in 1902 at New York in the Carnegie Lyceum. But do not bear malice toward the *fin de siècle*: as early as the first half of the eighteenth century, the Frenchman Father Castel has planned a *clavecin des odeurs*”.

²¹⁹ “Futurist cuisine was combined with imaginative table décor, poetry declamations and measured doses of musical entertainment, all designed to accentuate the flavours of the dishes. The abolition of knives and forks enhanced the tactile pleasures; appetizing or suggestive perfumes were sprayed onto the diners. The food resembled edible sculptures and reflected the shape, texture and colour of the décor and furniture of the dining hall. In these surroundings (...) the spectators were immersed in multiple, synaesthetic sensations and exposed to a bombardment of sensual stimuli. At the same time, the separations between performer and scenery, between décor and furniture, between stage and audience were abolished. The pulsating, energetic and vitalistic environment exercised an activating influence on the audience and stimulated in them a new sensibility and a new attitude towards life. The boundaries between aesthetic and everyday reality were broken down” (Berghaus 2012: 286-287).

Figurinos e Marionetas

Tanto para Prampolini (1894-1956) como para Gordon Craig (1872-1966) – cujo pensamento o terá influenciado, já que o seu trabalho era conhecido em Itália –, a presença humana seria até perniciososa, o que adicionado à glorificação da máquina, explica a existência de diversas obras futuristas que dispensam parcial ou totalmente a inclusão de performers humanos²²⁰.

Em *Il Mercante di Cuore*, de Prampolini e Casavola, por exemplo, juntavam-se performers humanos e marionetas²²¹ com a altura de pessoas, suspensas por cordas, que “atuavam” em simultâneo.



Prampolini e Casavola, *Il Mercante di Cuori*, 1927

²²⁰ Se Schlemmer ignorou a produção dadaísta e futurista, assim como as suas premissas, o conceito de *arte viva* de Appia implica a total rejeição da automatização no território “teatral”, incluindo o recurso a marionetas: “... c’est pourtant le principe d’immobilité qui donne à peinture son caractère achevé, sa perfection (...). Si le mouvement devenait mécanique, l’on pourrait à la rigueur s’imaginer une fixation assez minutieuse des éléments de l’expression pour qu’elle pût prétendre à un semblant de perfection. Le sacrifice serait alors de renoncer à l’art, ce qu’aucune compensation ne nous rendrait. Et, pourtant, il est de grands artistes qui, par le même chemin que nous venons de parcourir, en sont arrivés aux marionnettes articulées, et les ont adoptées. Leur désir de se trouver *seuls* devant la scène, comme le peintre dans son atelier, a prévalu! C’est excusable, peut-être. Pourtant, comment s’imaginer une humanité corporelle vivante qui puisse à la longue se contenter d’un art dramatique automatisé? Ne serait-ce pas nous imposer l’obligation d’être encore plus passifs que nous les sommes déjà au théâtre? Ou bien, ces artistes veulent-ils, par là, nous demander, à nous spectateurs, une continuelle *animation* des personnages, activité qui n’aurait portant rien de commun avec celle que toute œuvre d’art requiert de nous, puisque l’art dramatique est, avant toute chose, un art de la vie, et que c’est justement sur la représentation de cette vie, donné comme point de départ, que nous avons à opérer une synthèse? [...] Un art mécanisé serait pareil à l’automobile qui met à notre disposition l’espace et le temps sans nous en donner l’expression. L’artiste, en nous offrant un symbole seulement, nous persuade à la fois de notre puissance mystérieuse et de nos limitations: il modifie notre désir passionné de connaître, et crée, par là, l’œuvre d’art dont l’existence vient transfigurer les murailles qui nous enserrant. Il ne nie pas la présence de ces murailles, mais il la rend diaphane: avec lui nous touchons bien l’obstacle, mais nous le pénétrons” (Appia 1921: 47-49).

²²¹ Personagens chamadas *Senhora Sentimental*, *Senhora Primitiva* e *Senhora Mecânica*.

Como exemplo de obras que de facto apenas incluem a presença de pessoas para garantir a operacionalidade técnica, veja-se o que aconteceu em 1918, quando Gilbert Clavel aluga o Teatro dei Piccoli, um teatro de marionetas e respetiva equipa de titereiros, situado no Palazzo Odescalchi de Roma, para apresentar cinco curtas peças²²² coreografadas conjuntamente com Fortunato Depero²²³. Os *Balletti Plastici* (Danças Plásticas), concebidos para marionetas, foram apresentados dezoito vezes e cativaram os Futuristas (Kirby 1986).

A utilização de marionetas, para lá de um fundamento ideológico, encontra razão também nas questões inerentes à coerência, dinâmica e postulados das próprias obras:

Alterações de escala que seriam impossíveis com performers humanos, efeitos dependentes da escala como a “chuva de cigarros” na segunda das Danças Plásticas, e a utilização de figuras invulgares que seriam difíceis ou impossíveis com atores reais, foram também provavelmente razões para o uso de marionetas pelos futuristas, mas a mais importante justificação parece ter sido a integração estilística do *espetáculo*. De facto, o mesmo raciocínio pode ser usado para justificar a total rejeição futurista do ator, e da *Übermarionette*²²⁴, a favor do “espetáculo” não-objetivo e sem atores (Kirby 1986: 113).

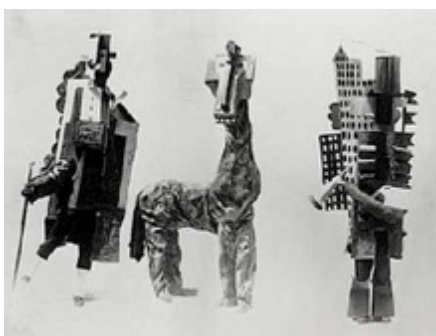
Não é necessário esperar pela Bauhaus para encontrar Performance que dispensa a inclusão do corpo humano. Em *Colori* (1916), de Depero, elimina-se toda a presença humana em cena, criando uma “síntese teatral abstrata”, em que quatro figuras tridimensionais e monocromáticas (cinzento, vermelho, branco e preto) são movimentadas através de fios, como se de marionetas se tratassem. As figuras “falam”, mas dispensando palavras, ou seja, emitindo sons equivalentes a música, ao contrário do que se passa com *Sensualità Meccanica*, de Fillia, semelhante em termos de recursos, exceto quanto à utilização da palavra, o que confere à peça um grau de personificação que não existe no trabalho de Depero (Kirby 1986: 59).

²²² *Pagliacci* (música de Alfred Casella, simultaneamente diretor musical); *L'uomo dai Baffi* (música de Gérald Tyrwhitt); *L'orso azzurro* (música de Chemenov, pseudónimo de Bela Bartok); *Ombre e I Selvaggi* (música de Francesco Malipiero).

²²³ Embora o cartaz refira Depero como criador e coreógrafo e Clavel como co-coreógrafo, este sempre se apresentou como criador e promotor do projeto (Szeemann, 1992: 100).

²²⁴ Conceito proposto por Heinrich von Kleist no seu texto de 1810, *Sobre o Teatro de Marionetas* (Kleist, 2009), e que mereceu a seguinte síntese: “Que disait Kleist en substance? Non que la marionnette est plus parfaite que le danseur, qu'elle ne court pas, comme lui, le risque de laisser l'âme traîner sur des angles de mouvements, faire saillie disgracieuse sur un coude; mais que le mouvement de fiction exige un corps spécial; que la fiction relève d'une articulation intégrale du corps à partir des actions et des mouvements; que la fiction ne représente pas des tranches de vie mais qu'elle en fait métaphore; et qu'il y a quelque intérêt, de bon sens, de poétique et de philosophie à comprendre que l'art développe des fictions intégrales et qu'aucun corps étranger ne peut y entrer qu'à la condition de sa transformation totale, pièce à pièce, membre à membre, fibre à fibre” (Schefer 1993: 11).

De resto, a utilização de marionetas não é um exclusivo futurista, e para além da inclinação para substituir os performers por máquinas, há uma outra linha que – tal como se passou com algumas experiências dadaístas, com algumas obras dos Ballets Russes de Diaghilev ou com o trabalho de Schlemmer na Bauhaus – não rejeita os atores, antes escondendo ou deformando os seus aspetos humanos através dos figurinos.



Pablo Picasso, figurinos para *Parade*, 1917



Picasso com máscara de touro, 1956



Ivo Pannaggi, figurinos para *Balletti Meccanici*, 1919 (?)



Ivo Pannaggi, figurino para um ballet de M. Mikailov

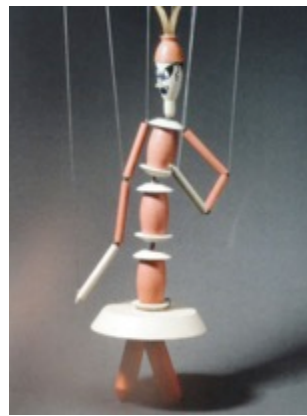
Para além da performance referida anteriormente, Sophie Taeuber criou ainda, em 1918, diversas “marionetas” para a obra de Carlo Gozzi, *König Kirsch [Rei Veado]*²²⁵, a propósito das quais se disse:

Até agora as marionetas eram pequenos bonecos humanos cobertos com pedaços de tecido, manejados por cordéis, mas fiéis à realidade. Mas Sophie Taeuber fez a experiência de construir figurinos à base de formas unitárias, com as articulações visíveis que, ao contrário de outras marionetas, não dão tanta importância à expressão fisionómica dos rostos como à típica expressão do conjunto composto por elementos formais determinados (Szeemann, 1992: 118).

²²⁵ *Re cervo*, no original, uma das fábulas teatrais de Gozzi, de 1762.



Sophie Taeuber, *Guardas militares (Die Wachen)*. Marioneta para König Hirsch, de Carlo Gozzi, 1918



Sophie Taeuber, *Freud Analytikus (Analista Freudiano)*, 1918

Esta criação de Taeuber articula-se com a restante produção. A sua obra pictórica explora desde cedo a harmonia a partir de uma gama cromática limitada e de um reportório de formas primárias, e mantém-se no campo da abstração, mesmo quando nos anos vinte, muitos dos seus pares retornam à figuração. Genericamente, o seu trabalho ocupa-se dos problemas de composição no espaço. Estas marionetas correspondem a personagens-tipo e afastam-se duma caracterização individualizante e personalizada. Continuamos no caminho da procura da essência, do denominador-comum, daquilo que caracteriza um tipo de pessoas ou até todas elas; trata-se novamente de uma pesquisa sobre a depuração formal, essa austeridade que Schlemmer considerava o melhor veículo para a expressão.

Hugo Weber, que em 1948 publicou o primeiro catálogo da obra de Taeuber (cinco anos após a sua morte), escreveu:

As minhas investigações acerca dos primeiros trabalhos de Taeuber levaram-me a concluir que o elemento coreográfico tem um valor fundamental no conjunto das suas criações. (...) Somos assombrados pela sua peculiar “corporalidade”, a sua condensação do corporal. Julgo reconhecer nestas composições herméticas à base de círculos um movimento contido. Em qualquer caso, a mais pequena alteração da ordem bastaria para dar a impressão de um movimento brusco e intenso (círculo móvel). O movimento de algumas das suas obras apenas pode ser comparado ao quase impercetível tremor dos membros corporais de, por exemplo, algumas danças sagradas orientais, cujo ritmo contagia o espetador com um pequeno estremecimento (Szeemann 1992: 120).

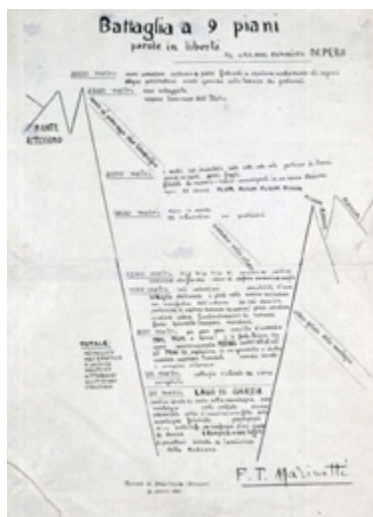
Também aqui a palavra *coreografia* é utilizada no seu sentido mais lato, enquanto composição de movimento. Através dos exemplos que têm sido enumerados, estamos portanto a constatar uma centralidade da corporalidade e do movimento, sem que isso

no entanto se refira a uma preponderante utilização do corpo humano, muito pelo contrário.

O teatro sintético²²⁶ futurista é outro domínio que vem acentuar a coreografia do espaço, nele introduzindo o *drama dos objetos*, em que a visualidade é um importante veículo expressivo, ainda enquadrado num contexto de valorização do movimento e da energia²²⁷. Este *drama* prometeu a possibilidade de ultrapassar as limitações do movimento humano no espaço. Conforme Moholy-Nagy referiu,

A partir do momento em que os objetos de palco se tornaram mecanicamente móveis, a organização do movimento no espaço, geralmente tradicional e estruturada horizontalmente, tem sido enriquecida pela possibilidade de movimento vertical. Nada impede a utilização de um complexo DISPOSITIVO como o filme, o automóvel, o elevador, o avião e outras máquinas, bem como de instrumentos óticos, equipamentos refletores, e assim por diante. A atual procura de uma construção dinâmica vai desta forma ser satisfeita, mesmo que ainda esteja nas suas primeiras etapas (Moholy-Nagy 1979: 67).

Aliás, mesmo os registos e notações das performances futuristas têm uma forte componente visual. As *parole in libertà* de Marinetti, por exemplo, deram origem a guiões visuais e verbais em que espaço, tempo e som são representados visualmente.



F.T. Marinetti, *Battaglia a 9 piani*, 1915

²²⁶ Cujo manifesto foi publicado a 18 de janeiro de 1915 em Milão, por Marinetti, Corra e Settimelli.

²²⁷ Recordo que Laban, que instalou uma escola em Zurique e aí acompanhou de perto as atividades dadaístas (até 1919), veio a desenvolver uma exaustiva teorização sobre o movimento humano em geral e a dança em particular, identificando espaço, tempo, peso e fluência como os vetores essenciais para definir qualquer movimento.

Segundo Kirby, as principais características das sínteses futuristas são a *compressão*, a *simultaneidade* e o *envolvimento da audiência* (Kirby 1986: 49), que decorre da exploração da energia gerada e circulante entre performers e audiência, possibilitada pela situação “ao vivo”.

Temos aqui que nos deter na dimensão *tempo*: vimos que para Schlemmer, o palco era por excelência o espaço para a síntese dos valores implicados no seu trabalho, precisamente porque articulados no tempo. Pois a definição de teatro sintético reporta em última instância a essa dimensão²²⁸. Os irmãos Arnaldo Ginna e Bruno Corra, por exemplo, são protagonistas do advento do “cinema abstrato”²²⁹, superação da Pintura, conseguida através da introdução da dimensão temporal. Para Marinetti, conforme refere em diversos textos, como no *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, ou em *A volúpia de ser apupado*, é o Teatro que pode oferecer a mais significativa síntese da vida²³⁰. A questão de transcender a Pintura é no entanto fundamental. Benedetta Cappa, mulher de Marinetti a partir de 1923 e forte influência na sua atividade, apresentou no Congresso Futurista de 1924 uma comunicação (posteriormente publicada com o título *Sensibilità futuriste*) em que defendeu que cada futurista desenvolveu uma abordagem particular no sentido de capturar uma síntese universal, estando todos eles unidos por uma certa sensibilidade primitivista e um desejo de superar as limitações da Pintura sobre superfície plana (Berghaus 2009).

²²⁸Conforme se pode ler no texto de Marinetti, Setimelli e Corra, intitulado *O Teatro Futurista Sintético (Atécnico-dinâmico-simultâneo-autônomo-alógico-irreal)*: “Nós criamos um teatro futurista. Sintético. Isto é, brevíssimo. Abarcar em poucos minutos, em poucas palavras e em poucos gestos numerosas situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos” (Ferreira 1979: 155).

²²⁹Ginna e Corra foram precursores deste tipo de cinema já que no início da década de 1910 conceberam fitas de animação abstrata (algumas com aproximadamente duzentos metros), pintadas diretamente sobre a película. A título de exemplo, referimos ainda *Rhythmus 21*, de Hans Richter em colaboração com Viking Eggeling (c. 1921) e *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger em colaboração com Dudley Murphy (1923-24).

²³⁰“De todas as formas literárias, aquela que pode ter um alcance futurista mais imediato é certamente a obra teatral. (...) A arte dramática não deve fazer fotografia psicológica, mas tender, pelo contrário, para uma síntese da vida nas suas linhas mais típicas e mais significativas” (Ferreira 1979: 74-76).



Filippo Tommaso Marinetti e Benedetta Cappa Marinetti

A performance futurista *Le Basi*²³¹, apresentada por Marinetti em 1915, peça em que apenas se viam os pés dos “atores” e de diversas peças de mobiliário, é um claro exemplo desta *dramaticidade*²³² *objetual*²³³. Poucos anos depois foi glosada em *Seis Personagens à Procura de um Autor* (uma encenação de Georges Pitoëff da peça de Luigi Pirandello), incluindo um interlúdio coreografado por Georges Balanchine, em que depois da descida do pano, este era novamente subido cerca de um metro “deixando ver as pernas dos bailarinos que continuavam a girar no palco”²³⁴.



Fotografia de uma apresentação de *Le Basi*

²³¹ Provavelmente influenciada pelo filme *Amor pedestre*, de Marcel Fabre (1914).

²³² Laurence Louppe utiliza o termo *dramatização* enquanto elemento teatral da poética da Dança, referindo-se à “instauração de uma “cena”, na qual os corpos, mas também os recursos composicionais, mediante o jogo de dinâmicas e contrastes, organizam uma ‘dramatização’ sem história, uma estrutura conflitual ou progressiva de energias ou de cores, correspondente ao que os anglo-saxónicos chamam *dramatic*, sem que qualquer intriga seja posta em causa (...). É precisamente a ausência de narrativa e de discursos de mimética que as remete para as raízes de um ‘drama’ puro, que já não requer conteúdos para fundar o quadro da sua atualização” (Louppe 2012: 272-273).

²³³ “Bert States, dealing with the theatre’s special relationship to the world of physical objects, discusses a process clearly related to Eco’s ostentation, which occurs when a living creature such as a dog or an inanimate object such as a piece of furniture is placed in an ‘intentional space’ such as a stage. In the words of Shakespeare’s Cleopatra, the object is thus ‘uplifted to the view’, triggering a perceptual change during which, according to States, the consciousness slips ‘into another gear’ allowing the viewer to regard the object so displayed as “a signifying, exemplar image.” (Carlson 1999: 40-41).

²³⁴ É possível que Diaghilev se tenha inspirado em *Le Basi* para influenciar esta criação (Sasportes 2012: 199).

*Le Basi*²³⁵ consistia em sete curtas cenas em que o público apenas via os pés dos performers e do mobiliário (abaixo de uma cortina suspensa a cerca de meio metro do chão), embora conseguisse ouvir as suas vozes. Não há narratividade linear e as cenas não se relacionam entre si, ao contrário do que acontece no filme *Amor Pedestre*, de Marcel Fabre. Com sete minutos de duração e feito em 1914 (no ano anterior), o filme conta a história de um homem enamorado por uma mulher e que a segue até um elétrico, entregando-lhe um bilhete que, ao ser interceptado pelo namorado ou marido da mulher, origina um duelo em que o protagonista é ferido. Toda a história é contada mostrando apenas os pés dos personagens, e a última cena mostra-os juntos; depois a saia da mulher cai-lhe para os tornozelos e ambos se dirigem para uma cama cujos pés se vêem ao fundo.

Le Mani, de Marinetti e Bruno Corra, também publicada em 1915, utiliza a mesma estratégia, mas mostrando apenas mãos acima de uma cortina esticada. A peça é composta por vinte diferentes cenas isoladas, em que se vêem imagens distintas, como mãos que se apertam num cumprimento, em oração, escrevendo, coçando, com um revólver, socando, acariciando, etc. (Kirby 1986: 58).



Janine Antoni, *Swoon* (altifalantes, espelho, cortina, vídeo-instalação, dimensões variáveis), 1997

²³⁵ “À cause de la guerre, il faudra attendre l’année 1916 pour que le groupe futuriste réalise à Florence son premier film ayant le label officiel du mouvement fondé par Marinetti: *Vie futuriste*, long métrage de 900 mètres, avec la participation de Marinetti, Corra, Settimelli, Chiti, Balla, Nerino Nannetti; Venna, Spina. Actuellement disparu, ce film contenait plusieurs trouvailles de l’art d’avant-garde: une séquence de cinéma-vérité, le grossissement et la distanciation des objets, des images abstraites d’ombres et des lignes en mouvement, l’utilisation des miroirs déformants, etc. On y trouvait encore des suggestions provenant du symbolisme (notamment une *Danse de la splendeur géométrique* qui s’inspirait de Loïe Fuller), mais le choix esthétique de base du film portait essentiellement sur le cinéma burlesque mettant en scène une suite des surprises visuelles, gags, tableaux vivants, etc.” (Lista 1998: 64). Neste filme (*Vita Futurista*), uma das secções inclui uma “discussão entre um pé, um martelo e um guarda-chuva”, numa sequência que talvez se assemelhasse a *Le Basi*.

As *danças mecânicas* passaram, como vimos, a ser uma componente habitual das propostas futuristas, explorando o movimento de objetos tridimensionais, idealmente chegando ao ponto de a cenografia ser a ação²³⁶, totalmente autónoma e autossuficiente, dispensando tema, protagonistas, narrativa ou personagens.

Em termos práticos, estas propostas foram concretizadas apenas parcialmente no decurso da atividade “teatral” futurista, sobretudo por impossibilidade técnica. Repare-se que o ballet futurista *Feu d’artifice*²³⁷, resultante de um convite feito por Diaghilev a Giacomo Balla, que atrás referi, foi o primeiro a dispensar por completo a presença de bailarinos, explorando um cenário tridimensional e efeitos lumínicos; no entanto, dificuldades técnicas fizeram com que os espetadores apenas tivessem acesso à composição musical²³⁸. A obra de Balla não era uma peça, ópera ou ballet:

Balla ocupou o palco com aquilo que pode ser descrito como uma versão tridimensional tremendamente aumentada das suas pinturas não-objetivas. Formas prismáticas irregulares projetavam-se de vários ângulos e a diferentes alturas do chão do palco. Estes sólidos eram feitos de madeiras (...) depois eram cobertos com tecido e depois pintados. Em cima da maioria destas grandes formas irregulares estavam formas mais pequenas, cobertas com tecido translúcido e pintadas com ziguezagues, raios e barras de cores vivas. Estas formas mais pequenas, que ocupavam as áreas centrais da composição do palco, podiam ser iluminadas a partir do interior. Todos os conjuntos de formas eram dispostos contra um fundo preto.

Balla construiu um “teclado” de interruptores na caixa-do-ponto, para que pudesse ver e ouvir a performance enquanto operava as luzes. As suas notas para a operação das luzes indicam quarenta e nove diferentes quadros, mas, uma vez que algumas passagens eram repetidas, existiam mais do que esse número de mudanças de iluminação.

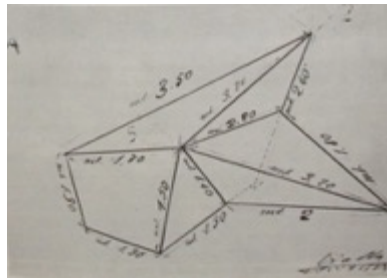
²³⁶ “L’action est donc, pour les futuristes, l’espace de la vérité absolue, le lieu où se rejoignent, dans la création, les forces du subconscient et du désir s’opposant aux modèles sclérosants et abstraits d’un futur rêvé ou d’un passé idéalisé” (Lista 1995: 4).

²³⁷ “... l’abstraction futuriste aboutira également au théâtre, avec la formalisation scénographique de *Feu d’artifice* réalisé par Balla en 1917 sur un projet de Diaghilev. La conception même du spectacle s’inscrivait dans une tradition expressive que plusieurs artistes, à commencer par Loie Fuller, cherchaient à rénover à l’époque. L’invention de Balla consista dans une structuration plastique de l’espace physique de la scène. Abolissant par là présence anthropomorphe au théâtre. L’espace apparaissait saturé par un ensemble de volumes construits, une architecture de formes abstraites qui était éclairée par réfraction dans la partie inférieure et par transparence dans la partie supérieure. Hiérarchisant de cette façon l’utilisation des jeux de lumières colorées sur la scène, Balla réalisait une figuration alchimique du feu comme force primordiale assurant une transmutation de la matière. De bas en haut, c’est-à-dire de l’opacité à la transparence, la scène construite marquait en effet l’avènement de la lumière comme énergie spirituelle libérée de la matière au même titre que la musique. Ce qui avait été évocation évanescence et pure suggestion chez Loie Fuller, devenait langage physiquement concret chez Balla qui accomplissait ainsi, par la matérialité de sa formalisation scénographique, le dépassement des poétiques synesthésiques du symbolisme” (Lista 1995: 46).

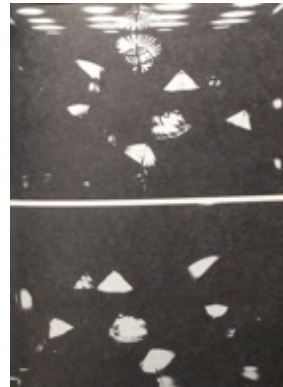
²³⁸ Conforme Lemaire descreve: “Balla imagine un ‘complexe plastique’ de bois et de matière plastique éclairé par transparence, au milieu duquel l’artiste en personne serait assis devant un ‘piano chromatique’: il dirigerait ainsi le jeu des lumières devant assurer, sans l’aide de danseurs, la matérialisation de la musique dans l’espace chromatique, à l’égal d’un spectacle pyrotechnique. Le décor de “Feu d’artifice” est constitué de formes géométriques plus ou moins translucides, avec des cubes, des pyramides, des cônes irréguliers, des lignes paraboliques” (Lemaire 1995: 107).

A performance, conduzida por Ansermet, durava cinco minutos. Assim, em coordenação com a música, a iluminação mudava a cada cinco segundos, em média. As possibilidades lumínicas incluíam várias combinatórias de iluminação externa das formas geométricas, iluminação interna das formas translúcidas, e iluminação do ciclorama preto, colorido por uma vez com raios de luz vermelha.

As sombras eram também parte do desenho de luz de Balla, e duas das deusas do seu alinhamento indicam projetores de sombra. No entanto, não era apenas o palco a ser iluminado: o próprio auditório era iluminado e escurecido durante a performance, relacionando os espectadores com a apresentação sem atores que decorria no palco. Em “Fireworks”, som, luz, e cor foram orquestrados num único trabalho, inteiramente não-representacional (Kirby 1986: 83-86).



Projeto de Balla para a construção da secção frontal e central de *Feu d'Artifice*



Balla, Modelo para *Feu d'Artifice*

A performance projetada por Balla, embora fosse provavelmente desconhecida por Moholy-Nagy, é um exemplo daquilo a que chamou “a nova AÇÃO DA LUZ”,

a qual, por meio de tecnologia moderna irá usar o contraste mais intensificado para garantir-se uma posição de importância igual à de todos os outros media do teatro. Nós ainda não começamos a perceber o potencial da luz para a iluminação súbita ou ofuscante, para efeitos de chamejamento, para efeitos fosforescentes, para banhar o auditório de luz, sincronizado-a com clímaxes ou com a total extinção de luzes no palco. Tudo isto, é claro, é pensado em num sentido totalmente diferente de qualquer coisa no atual teatro tradicional (Moholy-Nagy 1979: 67).

A plasticidade cénica incluiu por vezes formas antropomórficas mas apenas enquanto recurso rítmico²³⁹, como aconteceu nos ballets mecânicos *Dança da Hélice*, de Casavola, ou em *Psicologia das Máquinas*, de Mix (Lista 1998: 74).

Relembrando: Fortunato Depero (que em 1916 é convidado por Serge Diaghilev a conceber os cenários e figurinos para *Le Chant du Rossignol* – obra posteriormente não apresentada, por opção de Diaghilev – incorporando elementos mecânicos e figurinos “plásticos” que caricaturavam a estrutura do corpo humano) e Gilbert Clavel criam em 1918 o espetáculo *Balletti plastici*, a partir da ideia de *complexo plástico móvel*, criando marionetas gigantes que protagonizam espetáculos mecânicos, concebendo ainda peças que associam maquinismo e magia²⁴⁰, superando assim o (insuficiente) potencial sinestésico do movimento humano.



Depero e Clavel em Capri, 1918

Deste modo, se para Schlemmer a presença e atuação do corpo humano são um dado importante numa problematização que os transcende (na medida em que representam o humanismo inerente à sua produção artística), para os futuristas, o corpo humano é ele próprio um problema, pelas suas limitações, que o tornam insuficiente para responder aos desafios da *vida moderna*²⁴¹. Por outro lado, na inexistência de uma tecnologia que o permitisse, a presença em cena dos bailarinos – dentro de *dispositivos plásticos* que

²³⁹ Também Prampolini, no manifesto *A Atmosfera cénica futurista* (1924), advoga a “ultrapassagem das aparências humanas”.

²⁴⁰ Como *Anihecem del 3000*, um “ballet de locomotivas”, concebido em 1923.

²⁴¹ Em *Danza Futurista*, manifesto de Marinetti publicado a 8 de julho de 1917 no *Italia futurista*, podemos ler que: “Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale corpo moltiplicato dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista. La musica è fundamentalmente e incurabilmente passatista e perciò difficilmente utilizzabile nella danza futurista”.

ocultam o corpo – permite transformar o palco num suporte para a pintura em movimento²⁴².

A “mecanização do performer” (embora este termo seja rejeitado por Schlemmer) é assim um dado comum à Performance futurista e à Bauhaus. Conforme Kirby sugere, a propósito da *Declamação Dinâmica e Sinóptica*²⁴³:

... a grande ênfase do manifesto *Declamação Dinâmica e Sinóptica* está na generalização, no abstrato e no impessoal. Marinetti transforma, pelo menos teoricamente, todos os aspetos do performer: deve usar roupa indiscriminada, sem quaisquer detalhes de cor ou relevo; o seu rosto deve estar livre de qualquer expressão pessoal; a sua voz não deve fazer uso de qualquer “modulação ou nuance”; o seu movimento deve ser “geométrico”. Ao descrever o uso do gesto, Marinetti sugere um reportório de “cubos, cones, espirais, elipses, etc.” que prefigura o vocabulário geométrico básico da teoria da Bauhaus. (...) Enquanto teoria, contudo, as propostas da *Declamação Semântica e Sinóptica* são significativas no claro estabelecimento daquilo a que podemos chamar “mecanização do performer.” Esta é uma importante e contínua preocupação da performance Futurista, que conduzirá às marionetas e figurinos mecânicos dos anos seguintes (Kirby 1986: 32).

²⁴² Depero declarou a propósito de *Le Chant du Roussignol*, encomenda dos Ballets Russes: “La figure humaine disparaissait sous le volume, les ailes, et les écussons de conception plastique fantastique. La personne n’était que le moyen caché, le guide de ces formes de vêtements magiques et abstraits au mouvement et à l’aspect changeant que le génial Massine endossait et expérimentait” (Lemaire 1995: 108).

²⁴³ *La Declamazione Dinamica e Sinottica*, manifesto de Marinetti, 11 de março de 1916.

O cenário como protagonista

Enrico Prampolini, expoente máximo da cenografia futurista²⁴⁴, almejou conceber uma máquina cênica que equivalesse a um personagem, ou seja, transformando-se ela própria em “ator”: “O conceito de máquina cênica, que representa uma das metas da poética teatral de Prampolini, (...) não aparece ligado só e genericamente à celebração do universo mecânico, mas também, e mais especificamente, a um racionamento de ordem estrutural, que individualiza a máquina, não a um simples conjunto de elementos, mas a um todo solidário, precisamente, uma estrutura” (Menna 1975: s/p.). Além da mecanização do performer, o Futurismo pretendeu mecanizar a própria *cena*²⁴⁵.

Não esqueçamos que o espaço cênico é frequentemente apontado como sendo o lugar por excelência onde se pode cumprir a procura da unidade que atravessa todo o modernismo. Esse espaço é cênico no sentido em que *apresenta* algo, não diz respeito ao palco formalizado, e muitas vezes se confunde com outras esferas da vida, como a privada, por exemplo.

Kurt Schwitters, que cerca de 1923 iniciou a conversão da sua casa em Hanôver numa *Merzbau*, escreveu a propósito do conceito que desenvolveria ao longo de todo o seu trabalho:

Em contraste com o drama ou a ópera, todas as partes da encenação Merz estão inseparavelmente ligadas entre si, não podem ser escritas, lidas ou ouvidas, só se podem produzir no teatro. Até agora era feita uma distinção entre encenação, texto e argumento nas atuações teatrais. Cada componente era preparado separadamente e podia também ser apreciado separadamente. A cena [todo o espaço cênico e o que nele acontece] Merz apenas conhece a fusão de todos os fatores num trabalho compósito. Os materiais para a encenação são todos os corpos sólidos, líquidos e gasosos, tais como parede branca, homem, rede de arame farpado, distância azul, cone de luz [...]

²⁴⁴ Cf. CRONOLOGIA em anexo, entradas entre 1913 e 1955.

²⁴⁵ “... Paladini et Pannagi qui présentent à Rome, en juin 1922, un *Ballet mécanique* avec trois personnages symboliques: le Prolétaire, la Femme et la Machine, dont les évolutions sont accompagnées par des projections des moteurs de lumière colorée et par la symphonie bruitiste des moteurs de deux motocyclettes. Dans sa gestuelle, le ballet reprend le principe plasticiste des danses aux figurations géométriques lancées par Valentin Parnak. Réalisés en carton fort et papier d’étain, les costumes des trois personnages établissent une triade où l’humain (la femme) alterne avec le mécanique (la machine) de façon telle que l’ouvrier prolétaire, mi-homme mi-machine, apparaisse comme saisi par Eros et Thanatos à la fois. Gestuelle mécanique et structuration plastique des costumes sont encore associées, en 1924, dans d’autres ballets tels que *Enicham du 3000* et *Psychologie des Machines* de Depero et Prampolini. Il s’agit de ballets entièrement axés, d’après Depero, sur une ‘interprétation et reproduction des mouvements et des bruits d’une machine’. Trois ans plus tard, la marionnettisation du danseur aboutit chez Prampolini aux rythmes frénétiques de sa *Danse de l’hélice* et de son *Théâtre de la Pantomime futuriste* présenté à Paris. La mécanisation totale de la scène, conçue comme une sorte de machine aux éléments plastiques en mouvement concerté, est étudiée par Depero dans son projet de ballet *New York New Babel*. À l’excentrisme de ces danses mécaniques, qui poursuivent une esthétisation grotesque, ludique ou même humoristique de la machine...” (Lista 1995: 76).

Até pessoas podem ser usadas.
As pessoas até podem ser atadas aos cenários.
As pessoas até podem mostrar-se ativamente, mesmo na sua posição quotidiana...
(Motherwell 1981: 62-63).

Repare-se que, para Schwitters, *até* pessoas podem ser usadas. Usadas em prol do projeto “teatral” que foi a encenação Merz. Claro que na sua presença, no seu movimento, não é a individualidade que interessa; o que importa é a sua articulação com o projeto plástico; o seu potencial expressivo existe enquanto apenas mais um elemento da composição.

Segundo Kirby, também Prampolini defendeu que

Uma importante forma de unificar visualmente a performance era eliminar os aspetos idiossincráticos e realistas do movimento humano e substituí-los por um vocabulário de movimento com uma maior correspondência com as linhas do cenário. Este vocabulário poderia ser considerado similar ao sugerido por Marinetti no seu manifesto “Declamação Semântica e Sinóptica”: “uma gesticulação delineada e topográfica que sinteticamente cria cubos, cones, espirais, elipses, etc., no ar.” Não é despidendo que que o teatro de Prampolini enfatizasse a pantomima em detrimento do drama falado; julgando a partir das fotografias, o movimento ritmicamente estilizado era de facto uma forma de dança (Kirby 1986: 101).

As fotografias do *Teatro da Pantomima Futurista* de Prampolini permitem adivinhar que os performers eram tendencialmente distribuídos na faixa dianteira do palco – o *proscenium* – explorando a bidimensionalidade, como se de um baixo-relevo ou de uma pintura se tratasse. A movimentação focava-se portanto mais nas figuras das silhuetas do que na volumetria corporal, o que determinava uma exploração linear do movimento.



Prampolini, *Cocktail*, (?)

Prampolini, que acentuou o movimento como aspeto central da situação teatral, não se referia no entanto ao movimento do corpo humano mas sim à visualização do movimento, atribuindo aos pintores a liderança da renovação cénica no século XX:

Nos passos de Craig e de Appia, Prampolini considera então o teatro como movimento puro ou, melhor dizendo, como visualização do movimento, chegando a uma primeira delimitação do campo cênico em relação à literatura e à palavra. [...] Mas ele atua numa área já mais definida, e nela as diferenças tornam-se mais sutis, especialmente porque os interlocutores pertencem à mesma vanguarda artística, realizada por Diaghilev e por seus prestigiosos colaboradores. A delimitação do campo é assim dirigida, antes de tudo, à pintura e à contribuição que a pintura deu à reforma cênica. [...] ... reconhece na pintura todos os méritos que teve na operação da renovação teatral: “Se em 1600 e em 1700, como se sabe, foram os arquitetos que renovaram a cenografia, no nosso século – devemos reconhecer – foram os pintores a realizar essa revolução” (Menna 1975: s/p.).

De facto, são vários os pontos de sintonia entre Prampolini (1894-1956) e Adolphe Appia (1862-1928), arquiteto, cenógrafo e teórico suíço, que após um contato dececionante com a produção wagneriana, construiu um importante corpo de trabalho prático e teórico em que propôs um novo conceito de cenografia, de um modo geral baseado num cenário estilizado e tridimensional e numa luminotecnia flexível, por oposição ao tradicional cenário pintado e com iluminação fixa²⁴⁶, destinado a significar em vez de exprimir, o que segundo defende é o mal da arte do seu tempo. Em *L'Œuvre d'art vivant* (1921), seu terceiro livro e principal estudo, centra o seu pensamento naquilo a que chamou *arte dramática*²⁴⁷, cuja complexidade resultante de englobar elementos das outras artes leva a que a imagem que evoca em nós seja sempre um pouco confusa (Appia 1921). Neste texto, Appia estabelece uma diferenciação entre arte imóvel (Belas-Artes e literatura) e móvel (artes performativas), estando a música numa posição excecional, ao centro, entre estes dois tipos de arte. O autor chama a atenção para o perigo do recorrente aforismo que define a arte dramática como a reunião harmoniosa de todas as artes e dedica-se precisamente a refletir sobre as especificidades de cada uma delas (que, segundo diz, devem ser respeitadas). É esta linha de pensamento que faz com que Appia considere repugnantes quaisquer tentativas de ilusionismo que pretendam justapor géneros artísticos, como os *tableaux vivants*, que pretendem extrapolar as possibilidades inerentes à Pintura, os *trompe-l'oeil*, que tentam amplificar as linhas e a perspetivas arquitetónicas, e que são, segundo diz, “de um gosto

²⁴⁶ Em 1906 conhece Dalcroze, criador da *Euritmia*, em cuja escola (Genebra) frequenta as aulas de Suzanne Perrottet. Os seus esboços desta altura intitulam-se *Espaces rythmiques* e reduzem os elementos cénicos a corpo, luz e espaço.

²⁴⁷ Para designar teatro em sentido tradicional: uma obra que reúne atores, texto, cenário e eventualmente música.

deplorável” (Appia 1921: 23-24), ou as arquiteturas efêmeras e falsas das grandes exposições mundiais. Ainda segundo o autor, “a subordinação recíproca será sempre a única garantia séria numa colaboração” (Appia 1921: 34).

Appia distingue ainda *artes do tempo* (Música e Texto) de *artes do espaço* (Pintura, Escultura e Arquitetura – as Belas-Artes), conferindo ao “ator” o papel de unificação, conseguida através de um elemento central: o movimento, elemento conciliador que une formalmente o espaço ao tempo²⁴⁸.

Daqui resulta a hierarquização dos gêneros artísticos envolvidos e a defesa de que nunca se poderá prescindir do “ator”, elemento mediador essencial entre a criação e a representação. Conforme Harald Szeemann destacou (1992: 52), há na obra de Appia determinadas passagens bastante explícitas sobre a articulação entre *movimento* e os vários elementos e gêneros artísticos:

Eis os artistas [o poeta, o pintor, o escultor, o arquiteto e o músico] cuja atividade deve constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético definitivamente fixado; uma pintura, uma escultura, uma arquitetura, uma música definitivamente fixada.

Coloquemos tudo isso no cenário: a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e arquitetura que se imobilizam no espaço, e torna-se difícil perceber como conciliar a vida própria de cada uma delas numa unidade harmoniosa! (...) O movimento, a mobilidade, é este o princípio condutor e unificador que regerá a união destas diversas formas de arte de modo a fazê-las convergir, simultaneamente, num ponto determinado, a arte dramática, e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente estas formas de arte, subordinando-as umas às outras com vista a uma harmonia que isoladamente procurariam em vão. (...) O movimento não é, em si, um elemento: o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. (...)

O corpo vivo e móvel do ator é o representante do movimento dentro do espaço. O seu papel é, portanto, capital. (...) Com uma mão o ator apodera-se do texto e com a outra apodera-se, de uma só vez, das artes do espaço, depois, inevitavelmente, junta as duas mãos e cria, através do movimento, a obra de arte completa.

O corpo vivo converte-se assim em criador desta arte e, como a encabeça, detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos fatores. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática. O corpo não é apenas móvel, ele é também plástico (Appia 1921: 18-20).

A valorização das manifestações do corpo, excluídas da fixidez implícita nas Belas-Artes, apresenta como contrariedade a impossibilidade de *perfeição* associada a estas, mas por outro lado corresponde a um maior grau de independência, ou seja, de liberdade. A arte *viva* deve portanto renunciar à perfeição e ao “acabamento” que decorrem do princípio da imobilidade. Se a vida é movimento, dinâmica, renovação, o

²⁴⁸ “Le dramaturge-metteur en scène est un peintre dont la palette serait *vivante*; l’acteur guide sa main dans le choix des couleurs vivantes, leur mélange, leur disposition; puis il se plonge lui-même dans cette lumière, et réalise, en durée, ce que le peintre n’aurait conçu qu’en espace” (Appia 1921: 53).

verdadeiro artista não deve preocupar-se em fixar a obra: quando ela desaparece, outra virá substituí-la – aqui está o sentido da valorização da efemeridade²⁴⁹.

Além disto, esta linha de pensamento, verdadeiramente humanista, no sentido em que o homem e o seu corpo estão no centro de tudo²⁵⁰, apresenta uma dimensão simbólica: o nosso corpo é movimento em potência, e o movimento é o signo da vida.

Appia rejeita qualquer realismo ou naturalismo²⁵¹, já que defende uma conceção de arte associada à transcendência da *vida normal*, à extrapolação das possibilidades *naturais*, até do próprio corpo, que possui uma estrutura definitiva que apenas pode ser modificada no espaço através do movimento, sinónimo de interpretação do corpo na duração²⁵². Apoiase na definição de obra de arte sugerida por Hippolyte Taine: “A obra de arte tem como objetivo manifestar o carácter essencial e notável, a partir de qualquer ideia importante, mais clara e completamente que os objetos reais. Fá-lo através de um conjunto de partes ligadas, sistematicamente alterando as relações entre elas” (Appia 1921: 37).

A figuração, o mimetismo, a literalidade são outros “males” que constantemente lamenta, a ponto de por exemplo se insurgir contra os títulos conferidos pelos artistas às suas obras, na sua opinião uma espécie de tradução primária que restringe a liberdade de relacionamento com a obra e lhe atribui uma qualidade ilustrativa, aproximando-a da representação e afastando-a, portanto, do verdadeiro caminho da arte – “expressão pura e simples” (Appia, 1921: 65).

A liberdade do artista é preocupação constante de Appia, que considera os dramaturgos seus contemporâneos (assim como o público) aprisionados pelos aspetos técnicos que caracterizam as obras de palco, promovendo um automatismo artificial, ao esquecer que em arte *a função cria o órgão*, ou seja, todos os recursos devem estar subordinados à expressividade, e não o contrário. A arte dramática não deve representar mas sim

²⁴⁹ “Le véritable artiste ne s’attache pas obstinément à l’œuvre d’art. Il porte l’art en son âme, toujours vivant. Une œuvre détruite, une autre viendra la remplacer. Pour lui la Vie passe avant sa représentation fixée et immobile”... (Appia 1921: 68).

²⁵⁰ Richard Wagner no célebre ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft* [*A Obra de Arte do Futuro*], afirmava: “The highest subject for Art’s message is Man himself; and, for his own complete and conscious calming, man can at bottom only parley through his bodily form with the corresponding sense, the eye. Without addressing the eye, all art remains unsatisfying, and thus itself unsatisfied, unfree. Be its utterance to the Ear, or merely to the combining and mediately compensating faculty of Thought, as perfect as it may – until it makes intelligible appeal likewise unto the Eye, it remains a thing that merely wills, yet never completely can; but Art must ‘can,’ and from ‘können’ it is that Art in our tongue has fittingly gotten itself its name ‘Die Kunst’” (Wagner 1849: 31).

²⁵¹ No sentido de observação e representação da realidade.

²⁵² “Le corps possède une structure définitive et nous ne pouvons le modifier dans l’espace qu’au moyen du mouvement: les mouvements sont l’interprétation du corps dans la durée” (Appia 1921: 43).

expressar: isto implica que deixe de se apoiar noutros géneros artísticos para se centrar naquilo que lhe é particular²⁵³. Quando isso não acontece, o público apenas se preocupa em descobrir aquilo que a obra representa, em vez de se preparar para “reagir fortemente, participar com alegria e coragem na criação do artista” (Appia 1921: 63).

No fundo, Appia rejeita a intelectualização da circunstância teatral e, no que diz respeito ao papel do “ator” e do seu corpo, quer transferir a tónica da técnica para a interpretação, no sentido de *ação em cena*²⁵⁴. A vivência e consciência corporal tornam-se dados fundamentais para possibilitar a expressão. É no corpo que reside a experiência do espaço e do tempo, e é nele que temos de nos centrar, não mecanicamente, mas na prática. A vida moderna abriu todos os campos, e só é possível evitar a anarquia se percebermos que é a partir do nosso corpo, com as suas proporções e limitações, que medimos o mundo e nos podemos expressar dentro dele:

Não é mecanicamente que possuímos o Espaço e assumimos o seu centro: é porque estamos “vivos”, o Espaço é a nossa vida; a nossa vida criou o Espaço, o nosso corpo exprime-o. Para chegar a esta suprema convicção temos de caminhar, gesticular, curvar-nos e reerguer-nos, deitar e levantar. Para chegar de um ponto a outro fizemos um esforço, por menor que tenha sido, que correspondeu aos batimentos do nosso coração. Os batimentos do nosso coração mediram os nossos gestos. No Espaço? Não! No Tempo. Para medir o Espaço o nosso corpo precisa do Tempo! A duração dos nossos movimentos mediu, portanto, a sua extensão. A nossa vida cria o Espaço e o Tempo, um pelo outro. O nosso corpo vivo é a Expressão do Espaço durante o Tempo, e do Tempo no Espaço. O Espaço vazio e ilimitado, onde inicialmente nos colocámos para efetuar a conversão indispensável, já não existe. Só nós existimos.

Na arte dramática, também só nós existimos. Não há sala, nem cena sem nós, fora de nós. Não há espectador ou peça sem nós. Nós “somos” a peça e a cena; nós, o nosso corpo vivo; porque foi o corpo que as criou. E a arte dramática é uma criação voluntária do corpo. O nosso corpo é o autor dramático (...) A nossa história deixará de ser a literatura e as Belas-Artes seculares. Agarraremos a vida pelas suas raízes, de onde agora jorrará uma seiva nova, para uma nova árvore em que nenhum ramo será arbitrariamente enxertado. E se, como para as outras obras de arte, a arte dramática é resultado da alteração de relações (ver a anterior citação de Taine), o que é incontestável, resta-nos encontrar em nós mesmos o elemento modificador (Appia 1921: 71-73).

Uma outra dimensão importante do pensamento de Appia prende-se com a ideia de *colaboração*, implícita na de arte *viva*, na medida em que se o artista que a pratica está

²⁵³ “... notre art dramatique repose d’une part sur l’auteur, de l’autre sur le metteur en scène, en s’appuyant tantôt davantage sur l’un que sur l’autre. Il devrait reposer clairement et simplement sur lui-même” (Appia 1921 : 61).

²⁵⁴ “Le théâtre s’est intellectualisé; le corps n’y est plus que le porteur et représentant d’un texte littéraire, et ne s’adresse à nos yeux qu’en cette qualité; ses gestes et ses évolutions ne sont pas *ordonnés* par le texte, mais simplement *inspirés* par lui; l’acteur interprète à son gré ce qu’a écrit l’auteur, et la grande importance de sa personne sur la scène n’est pas technique, mais elle est due, exclusivement, à son interprétation”... (Appia 1921: 69).

imbuído da ideia de corpo vivo, ele cria e joga com a vida de todos os corpos, incluindo o seu, pelo que a colaboração voluntária lhe é indispensável²⁵⁵. A arte viva é portanto social, caso contrário o artista acabará por apenas criar “marionetas articuladas” (Appia 1921: 79). Assim sendo, não se trata já de colocar a arte à disposição de todos – como seria possível no caso das Belas-Artes – mas antes de “elevar todos até à arte”²⁵⁶, através de uma disciplina coletiva que promove a consciência da vida corporal. Ainda que esta consciência exista em graus diferentes de pessoa para pessoa, “... as forças aplicadas no estudo corporal transfundir-se-ão automaticamente no organismo reflexivo dos outros, através de produções e fins que o esforço corporal, por si só, mais dificilmente conseguiria alcançar. Através desta troca, a energia dispensada por uma das partes permanecerá uma potência viva e assegurar-nos-á, dia após dia, a existência da arte *viva*” (Appia 1921: 79).

Embora próximos em várias das inovações que propõem, Prampolini posiciona-se de maneira diferente de Appia quanto ao papel do ator humano. Em *L’Atmosfera Scenica Futurista*, texto publicado originalmente em 1924, declara:

No teatro tradicional e antitradicional contemporâneo, o ator é sempre considerado um elemento único, indispensável e dominante da ação teatral. Os mais recentes teóricos e mestres do teatro contemporâneo, como Craig, Appia e Tairov, disciplinaram a função do ator e diminuíram a sua importância. Craig define-o como um toque de cor; Appia estabelece uma hierarquia entre autor, ator e espaço; Tairov considera-o um objeto, como qualquer um dos elementos de cena.

Eu considero o ator como um elemento inútil para a ação teatral, e portanto perigoso para o futuro de teatro.

O ator é o elemento de interpretação que apresenta a maior incógnita e a menor garantia. Enquanto a conceção cénica de uma produção teatral representa um absoluto na preposição cénica, o ator representa sempre o lado relativo. De facto, o incógnito do ator é aquilo que deforma e determina o significado da produção teatral, comprometendo a eficácia do resultado. Considero, portanto, que a intervenção do ator no teatro como um elemento de interpretação, é um dos mais absurdos compromissos da arte teatral.

O teatro, entendido na sua mais pura expressão, é de facto um centro de “revelação do mistério, trágico, dramático, cómico, para lá da aparência humana (Bucarelli 1961: 56).

Neste particular, Prampolini está em total sintonia com Gordon Craig, que na sua obra *Da Arte do Teatro*, uma compilação de textos escritos entre 1905 e 1912, afirma:

²⁵⁵ “L’art *vivant* s’adresse à l’être tout entier, et plus ses collaborateurs pourront lui apporter de leur vie, plus haut il pourra placer sa mission. Le ‘métier’ *vivant* est à la fois très simple et très complexe. La théorie en est simple, puisqu’elle demande le don complet de soi-même; mais l’application exige une étude multiple, qu’il n’est pas accordé à chacun de pouvoir faire intégralement. De là le principe de Collaboration, ou coopération” (Appia 1921: 83).

²⁵⁶ “L’art *vivant* ne se représente pas. (...) dès le moment où il *est*, nous sommes avec lui, en lui. (...) Si petite soit notre part de collaboration *dans* l’œuvre, nous vivrons avec elle, et nous découvrons que nous sommes des artistes” (Appia 1921: 85-86).

O bailarino ideal (homem ou mulher) pode, pela força ou pela graça do seu corpo, dar muito da força ou da graça que são da natureza humana, mas não saberia exprimi-la toda inteira, nem mesmo dar uma milésima parte desse todo. Porque isso é próprio do bailarino como de todos os que querem fazer do seu corpo um instrumento. (...) Parece-me que é mais conveniente para o homem criar, fabricar um instrumento com auxílio do qual diga o que quer dizer, sem usar a sua própria pessoa. (...) Não creio, de forma alguma, no poder pessoal do homem, mas no seu poder impessoal (*)²⁵⁷. (...) Assim é que precisamos de afastar completamente a ideia de que o corpo humano possa servir de instrumento capaz de traduzir o Movimento. Só temos a ganhar não o empregando (Craig s/d.: 79 -81).

A superação desta limitada e limitadora subjetividade – que para Craig confina a arte à inferioridade que decorre do acidental, do emocional, em suma, do caos – advirá da *Übermarionette*: “O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de “Sur-marionette”²⁵⁸ [...] Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase...” (Craig s/d.: 109-111).



Paul Klee, *Dance You Monster to My Soft Song*, 1922

Trata-se portanto, outra vez, de uma vontade de superação e transcendência²⁵⁹.

Convém lembrar que Craig nunca concretizou esta sua proposta, nem sequer a esclareceu, em termos objetivos. Mesmo alguns contemporâneos que com ele privaram

²⁵⁷ Em nota de rodapé pode ler-se: “Isto exige escrupulosos esclarecimentos: o que há de impessoal no homem é o que ele tem de melhor; o que é pessoal só vem em segundo lugar. À primeira vista, parece que o que é pessoal a uma coisa é o que dá carácter próprio a essa coisa, o que constitui a sua identidade, mas refletindo melhor, maduramente, damo-nos conta de que perdendo a nossa personalidade adquirimos, estamos envolvidos por uma nova força, distinta de qualquer outra, superior a qualquer outra” (Craig s/d.: 80).

²⁵⁸ Na tradução portuguesa consultada (Craig s/d.) optou-se por este termo.

²⁵⁹ “What the puppet continues to signify is the unfulfilled desire for self-sufficiency as well as connectedness: for the ultimate mystery of oneness. In any renewed search for the self, such desire should be heeded, but, a lesson learned from puppets, never shaped into a utopian model” (Halkes 1998: 23).

e discutiram estas matérias discordam sobre se Craig a teria feito literalmente ou enquanto metáfora para o “ator ideal”.

De qualquer modo, o pensamento de Gordon Craig, identificado com o princípio fundamental da encenação moderna, por considerar que o teatro não é uma síntese (harmoniosa ou não) de várias artes, mas uma arte em si (Craig s/d.: 21), traduzir-se-á na prática numa unificação. A partir da premissa que defendeu, partilhada por exemplo por Appia ou Meyerhold, surge a figura do encenador tal como hoje a conhecemos, sendo que até aqui existia uma multiplicidade de papéis (cenógrafo, ensaiador, diretor de cena, contra-regra, mestre maquinista, mestre eletricista, etc.), exercidas independentemente, sem unidade de conjunto.

Também Craig se preocupou com o tradicional papel dos pintores na “arte dramática”, já que a sua inovadora conceção de cenografia simultaneamente resulta e gera uma reflexão sobre a atividade de todos os profissionais envolvidos nas artes “cénicas”, assim como acerca de como “chegam” ao público.

Konstantin Stanislavsky escreveu nas suas memórias, a propósito de Craig:

Proclamava esta verdade incontestável: não pode colocar-se o corpo do ator, que é um volume, ao lado de uma tela pintada, que é uma superfície; a cena exige a escultura, a arquitetura, o volume (...) Renunciando a qualquer mecanismo teatral de bastidores, repregos e superfícies pintadas, utilizou (no *Hamlet*) um sistema de biombos que permitia numerosas combinações, alusão a formas arquiteturais – ângulos, nichos, salas, torres, etc. – apelando para a imaginação, para a colaboração do espetador. [...] Craig não queria intervalos, nem cortinas. Os biombos seriam um prolongamento arquitetural da sala. Começada a representação, os biombos movem-se com um ritmo solene. As linhas e os planos intercetam-se. Por fim, imobilizam-se numa nova combinação. A luz jorra não se sabe donde, com os seus reflexos pitorescos e a sala e a cena fazendo um todo, transportam-nos para um outro mundo, no qual o pintor fez apenas o que a imaginação do espetador completa (Craig s/d.: 19-20).

De resto, também Prampolini, tanto na vertente prática como na teórica, e conforme explicitado no seu manifesto *Cenografia Futurista*, publicado em 1915, defende a abolição do “palco pintado”, embora tenha continuado a pintar cicloramas. O seu grande investimento foi contudo na cenografia cinética, concebendo cenários móveis que passavam a ser um elemento essencial da atuação, o que contudo não foi “invenção” sua.

De facto, em janeiro de 1908, Craig exhibe em Florença uma série de esboços de um cenário ou “instrumento” intitulado “Cena”, que era infinitamente transformável e no qual o movimento dos vários elementos seria uma parte importante do espetáculo (senão a sua essência), já que a ausência de qualquer referência escrita a atores (embora

incluídos em alguns desenhos) deixa adivinhar o desejo de uma atuação sem humanos. Este desejo de dispor de um cenário como protagonista ativo do espetáculo afasta-o da sua qualidade representacional. Tudo indica que foi Gordon Craig quem primeiramente disse, quanto à cenografia, querer “uma atmosfera, não uma localidade” (Kirby 1986: 76).



Edward Gordon Craig na Arena Goldoni, com o seu palco-modelo, 1912. (Craig-Lees Collection, Harvard Theatre Collection)

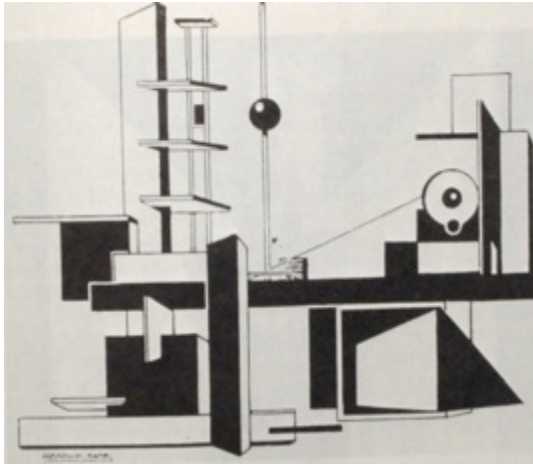


“Cena” – Esquisso de Gordon Craig

Prampolini excedeu a proposta de Craig ao conceber uma enorme e complicada máquina de palco destinada a dispensar a presença de performers: o *Teatro Magnético*, cujo modelo ganhou inclusivamente o Grande Prémio de cenografia teatral na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris de 1925, e que segundo o autor seria:

... feita de uma massa de construções plásticas em ação, que se eleva a partir do centro de cena, em vez da periferia do arco cénico. Construções móveis auxiliares erguem-se, inicialmente numa plataforma quadrada móvel, sobre um elevador. Sobre este, por sua vez, ergue-se uma plataforma móvel, rolante, indo na direção oposta à primeira, e da mesma maneira suportando outros planos e volumes auxiliares. A estas construções

plásticas conferem-se movimentos ascendentes, rotativos e desviantes, de acordo com a necessidade. A ação cénica da luz cromática, elemento essencial de interação na criação da personalidade cénica do espaço, desenvolve-se paralelamente ao desenvolvimento cénico destas construções móveis. A sua função é conferir “vida espiritual” ao ambiente ou cenário, enquanto mede o tempo no “espaço cénico”. Esta progressão cromática será feita com aparatos de projeção, refração e difusão (Kirby 1986: 86-87).



Esquisso para *Teatro Magnético*, e modelo apresentado na Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925

Segundo Michael Kirby, embora possamos genericamente afirmar que a cenografia futurista se tornou uma máquina que substituiu o ator, criando uma “nova teatralidade apoiada nos materiais cénicos”²⁶⁰, enquanto a sua movimentação e figurinos o transformaram numa máquina e num elemento da cenografia, não é possível no entanto excluir o elemento “personificação”. Embora obras como *Feu d’artifice* de Balla ou o *Teatro Magnético* de Prampolini não o incluíssem, a maioria das Performances futuristas tinham este conceito subjacente, pelo que não é ajustado equacionar a eliminação do elemento humano com abstração pura (Kirby 1986).

O enquadramento para a utilização do corpo em cena, fundamental na Performance futurista, que implica colocar a tónica na experiência daquilo que de facto acontece (a sua dimensão sensorial), desprezando as suas conotações e processamento intelectual, é

²⁶⁰ “Par ailleurs, la théâtralisation de l’œuvre d’art, ainsi devenue objet-spectacle, allait de pair avec les recherches pour une nouvelle théâtralité qui devait s’appuyer sur les matériaux mêmes de la scène. Les bruits, les jeux de lumière, le cinétisme plastique des formes étaient assumés comme antidotes de la parole et du psychologisme stéréotypé du théâtre bourgeois. Prampolini étudiait les effets des gaz sibilants comme moyens scéniques qui remplaceraient, par les hasards de leur bruit et de leur évolution, l’acteur et la logique de ses modèles de comportement. S’inspirant des clowns musicaux du music-hall de l’époque, Depero étudiait quant à lui des ‘costumes plastiques moto-bruitistes’ où le changement soudain des formes rigides produisait des effets de surprise et de magie. Mais il fut enfin amené à remplacer l’élément humain par la marionnette. Ses *Ballets Plastiques* constituent en 1918 la première application à la scène de la nouvelle visualisation architecturale du cinétisme poursuivie par l’art futuriste. Marinetti lance à son tour le ‘tactilisme’, l’art de toucher qui est un autre aboutissement de la recherche futuriste sur les matières” (Lista 1995: 57-58).

por vezes formulado como uma das suas principais características. Esta atitude pode ser descrita mediante diversas designações, mas Kirby refere a centralidade do conceito de *concreto* ou *alógico* nas práticas futuristas associadas à Performance:

O aspeto mais importante da performance Futurista foi o estabelecimento do conceito de *concreto* ou *alógico* no contexto teatral. Se uma coisa é experienciada em si mesma, em vez de o ser pelas suas referências e implicações, pode ser considerada concreta: está “lá”, em lugar de se referir a algo que não está lá. A performance ou um elemento dessa performance pode, portanto, ser pensado como concreto no sentido em que maximiza as dimensões sensoriais e minimiza ou elimina os aspetos intelectuais (Kirby 1986: 20-21).

A disponibilidade para atentar ao que “[já] lá está” está patente nas propostas futuristas relativas à música, por vezes de uma forma evidente, clara e sistematizada. Reparemos por exemplo no manifesto de Luigi Russolo *L’arte dei rumori*, de 11 de março de 1913²⁶¹, que embora seja da autoria de um Pintor, foi um dos mais importantes manifestos sobre Música. Russolo defende que qualquer som possa ser considerado material musical, contrariando assim a limitada gama de sons considerados musicais no mundo ocidental. Os seus *intonarumori*, apresentados pela primeira vez no Teatro Stocchi em Modena, foram a concretização desta proposta. O aspeto exterior dos instrumentos era similar: caixas de madeira retangulares, com uma altura que variava entre cinquenta centímetros e um metro, com amplificadores acústicos (megafones) em forma de funil à frente. Eram “tocados” através de uma manivela visível no topo ou na lateral. Dentro das caixas existiam diversos motores ou mecanismos, que agindo sobre um diafragma em tensão (como num tambor) produziam os sons descritos no manifesto, sendo que cada instrumento produzia sempre o mesmo tipo de som, podendo variar o tom. Os instrumentistas podiam assim parar ou ativar o instrumento, assim como utilizar a manivela para variar o tom. Estes novos instrumentos obrigaram a um novo tipo de notação, eliminando as tradicionais notas musicais e notando apenas a duração do som.

Embora mais tarde Russolo tivesse criado novos instrumentos que representavam sons da natureza, este desvio no sentido da representação imitativa não anula a teoria que proclamou, alinhada com a tendência geral da Performance futurista para o não-simbólico e para o alógico.

²⁶¹ As datas oficiais dos manifestos raramente coincidem com a data da sua primeira publicação. Veja-se que muitos deles são datados no 11º dia do mês porque Marinetti valorizava muito esse número (Kirby 1986: 19).

O papel de Russolo é portanto crucial na arte do século XX, na medida em que alargou o conceito de música e abriu caminho para a futura música concreta e eletrónica.

Formas clássicas de Dança, Teatro e Música são uma fonte de referência para a Performance, numa perspectiva de desconstrução e desarticulação dos seus mecanismos, como acontece com estas peças musicais (ou anti-musicais, já que atacam não só a música convencional, como também os seus estereótipos de interpretação e uso de instrumentos). Não é possível deixar de referir a este propósito a obra de John Cage, que teve um impacto imenso para a arte em geral e para a música em particular, ao consolidar um novo paradigma. Quando Cage concebeu *4'33''* (1952), que a cada apresentação é de facto uma performance, já havia trinta e nove anos que estas ideias “andavam no ar”.

Também Moholy-Nagy, dentro da sua conceção de *Ação Cénica Total* (*Gesamtbühneaktion*) advogou a utilização de efeitos sonoros criados através de equipamentos acústicos elétricos ou mecânicos, “ondas sonoras oriundas de fontes inesperadas – como por exemplo lâmpadas falantes ou cantantes, altifalantes debaixo dos assentos ou do chão do auditório, ou o uso de novos sistemas de amplificação” (Moholy-Nagy 1979: 64), de maneira a explorar e incrementar o efeito-surpresa acústico, aumentando a envolvimento do espectador.

Embora não seja possível generalizar a aplicação *de facto* da teoria futurista nas suas atuações, a profícua atividade futurista no que toca à produção de manifestos permite encontrar interesses e filiações que permitem de certa forma estabelecer características tendenciais. O *Manifesto do Teatro de Variedades*, de Marinetti, publicado oficialmente a 29 de setembro de 1913, é explícito sobre os elementos que a “nova sensibilidade” da Performance futurista deveria reter deste tipo de “teatro”: precisamente a ênfase na componente concreta e alógica das apresentações, no uso e combinação de todos os modos de atuação e meios técnicos, e no envolvimento físico dos espectadores, destruindo a convenção da “quarta parede”.

A atração de Marinetti pelo teatro de variedades tem precisamente que ver com o seu carácter não narrativo ou representacional. O malabarista ou a trapezista são eles próprios, não pretendem ser qualquer outra coisa, nem corporizam ideias ou conceitos, antes demonstram as suas “admiráveis qualidades animais”. No fundo, trata-se de valorizar a ação em detrimento da representação ou simbolismo.

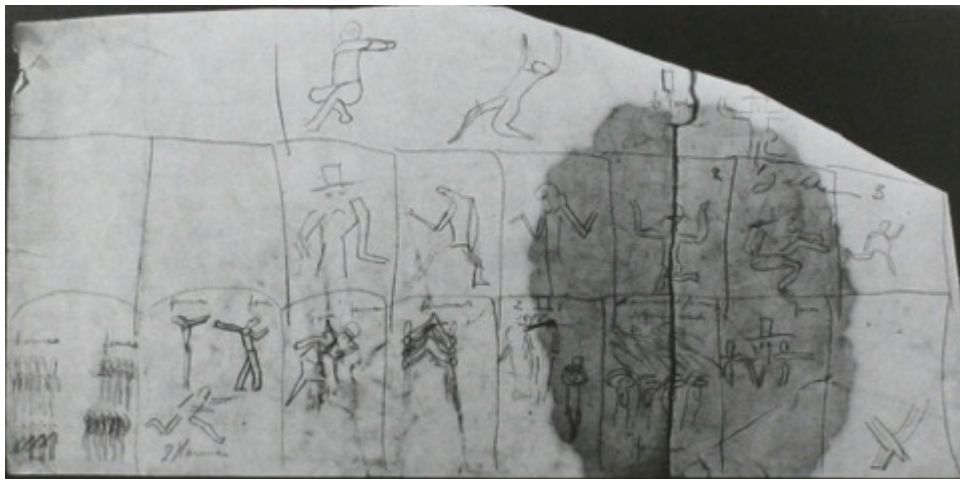
Neste manifesto, Marinetti distingue a psicologia de uma outra noção que enaltece, a *fisicofolia*, uma espécie de loucura física, um envolvimento absoluto com as qualidades da experiência direta, e portanto intensa, irracional, primitiva:

... Marinetti almejava o real envolvimento físico do espectador. Admirava o teatro de variedades porque os seus espectadores respondiam ativamente durante a performance, com indicações de aprovação ou desdém, em vez de passivamente esperarem a descida da cortina para aplaudir. Gritavam comentários e acompanhavam a música cantando. Existia uma troca energética entre performer e espectadores. A audiência ajudava a criar a qualidade particular da experiência teatral, em lugar de pretender que a experiência seria a mesma sem ela (Kirby 1986: 23).

Embora por vezes se mantenham referências representacionais, a Performance futurista caracteriza-se por enfatizar esteticamente as qualidades formais. Verifica-se frequentemente uma indistinção em termos de espaço, na medida em que a localização das cenas é cenicamente indefinida, e utilizam-se elementos abstratos e linguagens inventadas, que podem contudo manter uma certa qualidade representacional. As estruturas temporais também não são representacionais, jogando e desconstruindo as convenções teatrais, através de mecanismos como a interação entre personagens e com a própria narrativa.

3.3. Ballets Suédois

Esta inédita ligação entre artes performativas e plásticas teve um outro bastião moderno, tratando-se novamente de um caso terminologicamente ligado à dança: os Ballets Suédois. Fundado por Rolf de Maré em 1920 e com uma vida de cinco anos sediada em Paris, incluiu 24 criações originais e 2674 apresentações em 274 cidades de 12 países. Curiosamente, esta intensa e inovadora atividade ficou inscrita superficialmente na História da Arte em geral, e da Dança em particular, pelo menos até aos anos noventa, altura em que o carácter híbrido das suas propostas foi relevado como interessante, dando origem a uma publicação de grande importância historiográfica e crítica (Häger, 1990), assim como a uma exposição que itinerou pelo The Museum at the Fashion Institute of Technology de Nova Iorque, The McNay Art Museum, no Texas e Fine Arts Museum of San Francisco (Baer, 1996). Trata-se de uma companhia cuja atividade contou com colaboradores como Ravel, Debussy, Cole Porter, Erik Satie e Blaise Cendrars assim como Léger, De Chirico, Cocteau, Bonnard ou Picabia, entre outros, mas centrada na figura de Jean Börlin enquanto coreógrafo e bailarino principal, papel certamente ligado ao de amante de Maré, à semelhança do que se passou entre Nijinsky e Diaghilev.



Jean Börlin, notação coreográfica para *Skating Rink*, 1921

Nenhuma das obras dos Ballets Suédois sobreviveu integralmente, nunca existindo uma integração no repertório de companhias de dança. Segundo Lynn Garafola, o contributo a longo prazo dos Ballets Suédois para a dança do século XX foi diminuto, já que o

próprio de Maré desvalorizou esse legado ao excluir a dança dos seus interesses prioritários, a favor das artes plásticas²⁶².

A peça *La Création du Monde* – coreografia de Jean Börlin inspirada nos documentários de Rolf de Maré sobre dança africana, com música de Darius Milhaud, libreto de Blaise Cendrars baseado na sua *Anthologie nègre* e cortina, figurinos e cenário de Fernand Léger, estreada a 25 de outubro de 1923 no Théâtre des Champs-Élysées, Paris – é um dos exemplos da primazia dos artistas plásticos na conceção das obras desta companhia, cuja produção foi identificada tanto com Dança como com a interpretação dinâmica das artes visuais, conferindo aos artistas plásticos envolvidos um poder de decisão para além dos seus tradicionais domínios. Veja-se que na sua colaboração com os Ballets Suédois, Cocteau, Léger ou Picabia, por exemplo, não só conceberam cenários e figurinos, como atuaram ao nível da direção de palco e coreografia (Baer 1996).

O espetáculo começava com a subida de uma cortina pintada por Léger²⁶³, para mostrar um ambiente escuro no qual se podia notar uma massa disforme em frente a uma imagem cubista. Surgiam então três figuras com cerca de oito metros de altura que se iam movimentando à medida que o “quadro” se alterava através da entrada e saída de novos elementos pictóricos vindos de todas as direções, incluindo formas coloridas representando animais, algumas transportadas por bailarinas em pontas. Decorrente da narrativa, a certa altura podiam ver-se enormes elementos representando segmentos do corpo humano, até à entrada de duas personagens com figurinos compostos por grandes volumes, suportando pequenas cabeças indistintas, colocadas sobre um longo pescoço que ultrapassava a cabeça dos bailarinos que o envergavam. Com o corpo escondido pelo figurino, os bailarinos “fundiam-se” com o cenário móvel (não se vislumbrando nunca qualquer silhueta humana²⁶⁴) e graças às dimensões do palco, o público tinha

²⁶² “Compared to the Ballets Russes, the long-term contribution of the Ballets Suédois to twentieth-century dance has been slight. The reason for this has (...) to do (...) with de Maré’s persistent deemphasis of its dance legacy. (...) If the Ballets Suédois has been written out of dance history, it is because from early on dance was written out of the company’s history by de Maré himself. For all that Börlin was the troupe’s initial *raison d’être*, his legacy exists only to the extent of its presence in the company’s “collectibles” (Garafola 1996: 82-83).

²⁶³ Autor que no ano seguinte, conjuntamente com Dudley Murphy, estreia a 24 de setembro o filme (inicialmente mudo) *Ballet mécanique*, com música de George Antheil, apresentado no *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* [Exposição Internacional no Novo Teatro Técnico], em Viena de Áustria. Trata-se de mais um exemplo da utilização do termo *ballet* como sinónimo de movimento, ou seja, uma aceção poética de dança.

²⁶⁴ Conforme descrito por Léger: “Je veux rendre ici hommage à Rolf de Maré, directeur des ballets suédois, qui, le premier en France, a eu le courage d’accepter un spectacle où tout est machination, et jeux

uma forte impressão de bidimensionalidade, como se de uma pintura se tratasse²⁶⁵. De facto, vários bailarinos abandonaram a companhia durante esta temporada, descontentes com o seu novo papel. Em 1922, durante atuações em Budapeste, seis bailarinos dinamarqueses escrevem uma carta a Börlin, reclamando por raramente serem usados para dança “real”, sendo de facto figurantes (Näslund 1996).

Léger estabeleceu ainda que os rostos deveriam estar cobertos por máscaras²⁶⁶, de maneira a fixar e neutralizar a expressão facial²⁶⁷. O “material humano”, como designou os bailarinos, tinha o mesmo valor que os objetos que compunham o cenário, tratando-se portanto de esculturas em movimento (Léger 1973).



Jean Hugo, figurino para a Avestruz, em *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1921

de lumière, où aucune silhouette humaine n'est en scène; à Jean Börlin et à sa troupe condamnée au rôle du décor mobile...” (Léger, 1924: 5-9), citado em (Freeman 1996: 86-107).

²⁶⁵ Já em *Skating Rink*, os figurinos concebidos por Léger antes da criação coreográfica condicionavam os movimentos a executar pelos bailarinos: “Léger’s designs were crucial to Börlin’s choreography; two previously unidentified sketches of choreographic notation indicate that he conceived his movement based on already completed costumes. Under considerable pressure to choreograph the ballet while on tour with the company, Börlin seems to have rapidly outlined possible movements within the framework of Léger’s relatively restrictive costume designs. The steps he conceived were jerky in nature, rigidly synchronized, and largely planar” (Freeman 1996: 95).

²⁶⁶ A utilização de máscaras, frequente na arte modernista em geral e na Performance em particular, acontece em diversos contextos e por diferentes motivos, acrescentando-se aqui o exemplo dado por Valeska Gert numa entrevista radiofónica, associado à insuficiência expressiva do corpo humano: “The dissociation from everything superficial, the restriction to essentials created the most intense movement and the most intensive expression possible: the dance. The dancer of our time, if he does not want to stagnate, has to be articulate about his intentions. (...) His need for expression frequently pushes him to use masks. He wants to say something, and as he is unable to do so by means of his body alone, he uses a mask” (Gert 1931: 13).

²⁶⁷ “...one detail that Léger stresses in his theories was that the human face should be concealed, either by a mask or by make-up, which would fix and neutralize its expression. In this, he was reiterating one of Börlin’s favourite arguments – inspired perhaps by the powerful impression that No theatre has exerted in Rolf de Maré in Japan, long before the inception of the Ballets Suédois. De Maré had often remarked that, thanks to the slight and subtle movements of the actor’s heads, No masks acquire a more delicately nuanced, varying expression that any human face ever does” (Häger 1990: 43).

Segundo Bengt Häger, *La Création du Monde* foi a mais inovadora produção dos Ballets Suédois, introduzindo algumas ideias originais e duradouras, como arte (plástica) em movimento; coreografia totalmente “abstrata”, livre até das limitações do corpo humano, como acontece mais tarde nas obras de Maya Dehren, Alwin Nikolais ou na *video art*; e ainda o desenvolvimento simultâneo da música e da dança enquanto entidades paritárias e autônomas, com uma contribuição essencial mas independente, como Cage e Cunningham viriam a redescobrir (Häger 1990).

A ênfase na pictorialidade (que atravessa todo o espectro de produções dos Ballets Suédois, das obras mais vanguardistas às mais folclóricas) decorre também dos interesses de Rolf de Maré, fundador da companhia, que, com cerca de trinta anos, dispunha já de uma extensa coleção de arte que incluía, entre outras, obras de Georges Braque, Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Fernand Léger, Joan Miró, Paul Gauguin, Odilon Redon, Claude Monet, Georges Seurat, Pablo Picasso e El Greco, cujo nome foi título de uma criação apresentada em 1920²⁶⁸.



Jean Börlin em *Sculpture nègre*, Paris, 1920

A última criação desta companhia – *Relâche*²⁶⁹, de 1924 – foi a mais iconoclasta. O guião era composto por uma série de cenas sem relação entre si, incluindo a entrada de um bombeiro²⁷⁰ que fumava incessantemente enquanto transferia água de um balde para outro; um homem vestido formalmente que por vezes se levantava da cadeira para

²⁶⁸ Na *Pall Mall Gazette* de 21 de outubro de 1922, de Maré testemunhou que a ideia de criar uma companhia foi fomentada pelo desejo de ver as suas pinturas de El Greco ganharem forma em dança (Näslund 1996).

²⁶⁹ Coreografia de Jean Börlin; música de Erik Satie; libreto, cortina, figurinos e cenário (painel de luz executado pela firma Paz & Silva) de Francis Picabia e cinematografia de René Clair; estreia 4 de dezembro de 1924, Théâtre des Champs-Élysées, Paris.

²⁷⁰ Em francês *pompier*, significando também “conservador”, “pomposo” ou “convencional”, duplicidade característica das apetências dadaístas.

medir segmentos do palco; uma mulher vestida de lantejoulas oriunda de um lugar na plateia e que sobe ao palco para fumar um cigarro ao som da música tocada pela orquestra, um homem pedalando num triciclo, ou a entrada em palco de Satie e Picabia dentro de um *Citroën*. Há ainda referência a um homem e uma mulher nus em palco, imóveis nas posições de Adão e Eva no quadro de Cranach, que eram intermitentemente iluminados²⁷¹.

Este encadeamento de ações tinha como fundo diversos discos metálicos prateados, cada um com uma lâmpada no centro, cuja intensidade variava, por vezes cegando o público. No segundo ato, um ciclorama preto com pinturas representando setas, alvos, discos, os nomes dos autores e “mimos” tipicamente *Dada*, como: “Aqueles que estiverem descontentes estão autorizados a sair”, “Há aqueles que preferem os ballets da Ópera... pobres imbecis”, “Erik Satie é o melhor músico do mundo” ou “Se não estiver satisfeito, estão à venda na bilheteira assobios por duas moedas”²⁷². Segundo William Camfield, a reconstituição deste “ballet” permite encontrar alguns aspetos centrais da obra de Picabia, tais como: provocar a audiência contrariando as expectativas, ridicularizar a autoridade, auto-parodiar-se, explorar o poder da atração sexual e desprezar o passado e a história da arte (Camfeld 1996: 132). Esta identificação vem assim reforçar o pressuposto da supremacia do artista plástico na conceção do “ballet”.

Três anos antes da estreia de *Relâche*, em maio de 1921, uma performance dadaísta tinha utilizado uma estratégia semelhante. Na inauguração de uma exposição de colagens de Max Ernst na Galerie Au Sans Pareil, um grupo de dadaístas calçando luvas brancas circulou entre o público. Benjamin Péret e Charchoune cumprimentavam-se repetidamente, apertando as mãos; Aragon miava; Breton mastigava fósforos; Soupault e Tzara jogavam às escondidas; uma voz vinda de um armário gritava insultos; Ribemont-Dessaignes gritava “Está a chover numa caveira!” e Jacques Rigaut, na porta, contava em voz alta os carros que chegavam e as pérolas dos colares das senhoras (Kirby 1966)²⁷³.

²⁷¹ “Fernand Léger praised the work for surmounting the boundaries of ballet and music hall: “author, dancer, acrobat, screen, stage, all the means of ‘presenting a performance’ are integrated and organized to achieve a total effect” (Carlson 1999: 91).

²⁷² Para uma descrição mais detalhada cf. Camfeld 1996: 132 e Häger 1990: 53.

²⁷³ É inevitável referir novamente o *Untitled Event/ Theater Piece No.1*, de John Cage, no Black Mountain College, em 1952, cujas influências dadaístas foram tantas vezes apontadas. De facto, já em 1990, Bengt Häger tinha estabelecido uma relação entre *Relâche* e o trabalho de Cage, Cunningham e Rauschenberg – admiradores de Satie e daquilo que representou –, assim como com Pina Bausch (a propósito daquilo a que chamou ‘*dance-less ballet*’) ou com os *happenings* em geral, no que toca a uma sucessão aparentemente absurda e desconexa de eventos que refletem, através de um cálculo minucioso e

De qualquer maneira, obras como *La Création du Monde* ou *Rêlache* demonstram a subordinação do movimento ao *stage design*²⁷⁴, deslocando o acento do trabalho da Dança para as artes visuais, ao compor “*assemblages* em movimento”²⁷⁵. Esta alteração de paradigma²⁷⁶ provocou em parte da crítica de então uma estranheza refletida em parangonas como “Ballet Sueco Raramente Dança” ou “Ballet Sueco Apresenta Orgia de Estranho Impressionismo” (Baer 1996: 31). Enquanto os Ballets Russes de Diaghilev apresentaram algumas obras em que os elementos visuais e plásticos eram dominantes, em termos gerais sempre focaram a sua atividade na dança, ao contrário do que aconteceu com os Ballets Suédois. Podemos constatar esta diferença através da relação que os dois “empresários” rivais estabeleciam com o trabalho desenvolvido nas respectivas companhias. Embora acompanhasse os ensaios, os espetáculos, o *backstage*, a administração, as digressões e as decisões artísticas, de Maré (responsável por uma série de publicações²⁷⁷ e escritos sobre dança) raramente se refere aos bailarinos ou aspetos coreográficos, nunca mencionando sequer as aulas, presentes quotidianamente nos treinos da companhia. A desvalorização do desenvolvimento do potencial dos bailarinos, assim como do seu aprimoramento técnico²⁷⁸ (patente no facto de nunca ter contratado um mestre de Dança responsável pelas aulas, ao contrário do que fez Diaghilev), está certamente ligada às suas prioridades, que conduziram a um progressivo declínio da importância da dança na “fórmula” criativa da companhia²⁷⁹.

de uma forma rigorosa mas irregular, uma linguagem de símbolos oníricos e herméticos aberta a interpretações válidas por cada espectador (Häger 1990).

²⁷⁴ Optei por utilizar a expressão inglesa por ser mais eficaz, na medida em que abarca todos os componentes do espetáculo.

²⁷⁵ Embora as diversas fontes disponíveis permitam assumir estas conclusões, convém lembrar que o conhecimento dos aspetos coreográficos é fragmentário e parcelar, já que pouca notação chegou até nós e são escassos os filmes disponíveis. Esta situação prende-se com a resistência dos responsáveis em documentar em filme as suas produções, como aconteceu com Diaghilev e de Maré. Embora o receio da cópia por parte da concorrência possa ter sido tido em conta, ambos declararam que a recusa em filmar as suas produções se prendia com a perda daquilo que apenas a efemeridade e a experiência *ao vivo* podiam transmitir. Numa entrevista publicada em *Scenario* (1 de março de 1921, Häger, 1990: 56), Maré explica que “...there is too big a gap between dance and screen. We are faced with a question of rhythm and timing which is difficult to sort out. It would require the reel to be run by an invisible conductor”.

²⁷⁶ Segundo Häger, Rolf de Maré “was interviewed in *L'Ère nouvelle* (26 October): ‘And what about Picabia’s famous ballet?’ asked Raymond Godin. *Relâche* will not mean “relâche” [cancelled] for the public, you can be sure of that’, replied de Maré (...) ‘The sets? – They are perhaps not sets, just as the music will and yet will not be music, just as it will be a ballet while not being a ballet.... That’s life as Picabia sees it.’” (Häger 1990: 52).

²⁷⁷ Nomeadamente as revistas *La Danse*, *Le Théâtre* e *Le Comedia illustré*.

²⁷⁸ O nível técnico dos bailarinos dos *Ballets Russes*, oriundos maioritariamente do teatro Maryinsky era bastante superior àquele da Real Ópera de Estocolmo, onde de Maré recrutou uma parte significativa da sua companhia.

²⁷⁹ Segundo Garafola, em 1923, ano de *Les Noces* (coreografia de Bronislava Nijinska), a dança era pouco mais do que um “acessório” do *décor*. Embora de Maré tenha apoiado a supremacia de Jean Börlin no que diz respeito às questões coreográficas e técnicas associadas à dança no âmbito dos *Ballets Suédois*, a

Pelo que atrás explanei, proponho portanto que algumas das obras “de palco” modernistas associadas à Dança são de facto Performance, porque o corpo humano e suas possibilidades deixam de ser o aspeto central a explorar, passando a ser mais um dado numa problemática que a obra simultaneamente levanta e responde. Resta dizer que a utilização do termo *Performance* aplicado a estas obras é tão anacrónica como a palavras *dança* ou *ballet* usadas pelos seus criadores²⁸⁰, que com o seu trabalho iniciaram a expansão de conceitos sobre os quais agora nos debruçamos.

Em 1915, ano em que Marinetti apresenta *Le Basi* e Schlemmer um fragmento do que viria a ser o *Ballet Triádico*, Heinrich Wölfflin escreve os seus *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Nesse texto, contrapõe a pintura clássica à barroca e reflete sobre os conceitos de clareza e obscuridade, partindo do pressuposto “...que toda a arte [referindo-se à Pintura], à medida que evolui, procura dificultar cada vez mais a tarefa a ser realizada pelos olhos...” (Wölfflin 1984), pelo que o obscurecimento é um recurso destinado à intensificação do prazer de quem com a obra contacta, ao ter de solucionar uma tarefa mais complicada.

Este processo evolutivo, ainda que Wölfflin o reconheça num tempo e contexto realmente diverso, pode ser ligado ao caminho que artistas oriundos das artes plásticas e performativas fizeram em direção à Performance e, embora não seja este o momento para desenvolver esta analogia, usarei as suas palavras para sublinhar algo talvez essencial no pensamento sobre Arte: “Não se trata da complicada solução de um enigma, que finalmente possa ser encontrada: fica sempre um resquício indistinto, que não pode ser totalmente esclarecido” (Wölfflin 1984: 217).

autora considera-o responsável pela estagnação das suas competências, provavelmente relacionada com a valorização da pintura por Börlin, que a considerou fonte primeira para as suas coreografias: “Each Picture gives birth in me to na impression that immediately transforms itself into dance. That is why I owe so much to old and new masters. They have been an immense help to me. It is not that I have tried to copy them by making ‘tableaux vivants’. But they awaken in me reflections, ideas, and new dances” (Garafola 1996: 75).

²⁸⁰ A 17 de novembro de 1923, o *The New York Telegraph* cita de Maré: “The word ballet is not sufficient for what we want to create” (Näslund 1996: 52).

Capítulo 4. Instabilidades

4.1. Bruce Nauman

Bruce Nauman foi dos primeiros artistas oriundos das artes visuais a usar o seu próprio corpo como instrumento expressivo, através de Performances ao vivo e nas suas *studio performances* feitas para filme e vídeo, sendo pioneiro na utilização deste último médium. Os seus trabalhos dos anos 1960 apresentam temas e aspetos que vieram a caracterizar toda a sua obra:

... ênfase no processo; o estúdio do artista enquanto site; a relação da escultura com a sua envolvimento física; fontes, escadas e cadeiras como metáforas; jogos de palavras (...); a inversão do exterior e interior; a tensão entre exposição e dissimulação; e o potencial artístico de atividades banais. Mais importante, contudo, são os temas fundamentais da sua obra – o papel do artista, a função da arte, e a primazia da ideia sobre qualquer forma que assuma (Lewallen 2007: 1-2).

Na obra de Nauman, a experiência corporal e as percepções sensoriais (na sua incontornável distorção) são também questões centrais (Santos 2007: 74), ligadas à exploração da nova tecnologia, se considerarmos que:

A câmara de vídeo implicou para o artista contemporâneo um espelho²⁸¹ que regista todos os seus movimentos, a captação e posterior registo do reflexo, do seu próprio reflexo. Isso resultou na evolução do auto-retrato, que se distancia da focalização fácil oferecida pela imagem especular para se centrar na experiência corporal. (...) O corpo físico do artista adquire, com as possibilidades que o vídeo lhe oferece, uma dimensão que estava perdida na arte ocidental, onde os valores intelectuais tinham primado sobre o facto físico. A câmara de vídeo oferece a possibilidade autoscópica de explorar a imagem de si mesmo (Brunel 2003: 118).



²⁸¹ Rosalind Krauss aponta, no seu texto *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1976) que o uso de espelhos, reais ou imaginários, é recorrente nos primórdios da utilização do vídeo. Também Nauman utiliza espelhos em alguns dos seus *studio films*.



Bruce Nauman, *Studies for Holograms (Squeezed Lips; Pinched Lips; Pulled Cheeks e Pulled Lower Lip)*, 1970

As experiências de Nauman nesta altura inserem-se no interesse que vários jovens artistas desenvolveram pela Performance, não no sentido teatral mas enquanto uma extensão da escultura, em parte numa tentativa de encontrar alternativas para os modos de exposição e comercialização da arte então produzida, mas sobretudo pelo desinteresse pela Pintura e Escultura tradicionais. O corpo enquanto “material de trabalho” oferecia então uma panóplia de novas possibilidades.

Em 1965 (antecedendo os trabalhos de artistas que vieram a impor-se como figuras centrais da Performance, como Vito Acconci ou Chris Burden, que também rejeitaram a teatralidade em Arte, sendo inclusivamente exemplo de uma postura mais radical, em termos da forma como trabalharam com o corpo), Nauman realizou a primeira das apenas quatro performances que apresentou ao vivo, alternadamente intitulada *28 Positions Piece; Wall-Floor Positions;* ou *Seven Consecutive Poses*, apresentada na Universidade da Califórnia, e que consistia na execução de uma série de poses, conforme descreveu numa entrevista de 1970 ao editor da revista *Avalanche*, Willoughby Sharp:

Fiz uma peça que consistia em ficar de pé com as costas voltadas para uma parede durante quarenta e cinco segundos ou um minuto, depois sem me apoiar, dobrando o tronco, de cócoras, sentado e finalmente deitado. Eram sete posições diferentes em relação ao chão e à parede. Depois fiz novamente toda a sequência afastando-me da parede, de frente para ela, depois virado para a esquerda e para a direita. Eram vinte e oito posições e a apresentação completa durou cerca de meia hora (Lewallen 2007: 16).

Descreveu ainda a Performance *Manipulating a Fluorescent Tube*, apresentada nesse mesmo ano, e que assim como a anterior²⁸², foi refeita para vídeo, dando origem a *Wall-Floor Positions* (1968) e *Manipulating a Fluorescent Tube* (1969):

²⁸² “I did a piece that involved standing with my back to the wall for about forty-five seconds or a minute, leaning out from the wall, then bending at the waist, squatting, sitting, and finally lying down. There were seven different positions in relationship to the wall and floor. Then I did the whole sequence again

Usei o meu corpo como um elemento e a luz como outro, tratando-os de forma equivalente e apenas fazendo *formas*, numa referência óbvia às esculturas de Dan Flavin, e assim simultaneamente reclamando e subvertendo o paradigma minimalista (Lewallen 2007: 16).

Nauman manipulou a lâmpada de maneira a criar diversas formas, todas geométricas exceto quando se sentou com a lâmpada entre as pernas. A experiência da Performance ao vivo veio alterar o trabalho posteriormente feito para vídeo, já que o artista descobriu que algumas das posições tinham nele um forte impacto emocional, acentuando-as no trabalho posterior.

A terceira destas performances aconteceu em 1969 no contexto da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, apresentada no Whitney Museum of American Art conjuntamente com a sua companheira de então, Judy, e Meredith Monk. Em *Bounce*, baseado na vídeo-performance de 1968, *Bouncing in a Corner*, os três performers, cada um num dos cantos da sala, de pé com as costas voltadas para a parede, se balançou embatendo contra a parede durante uma hora. O som provocado por cada um deles era diferente de todos os outros, graças às características do seu corpo e diferente desempenho da ação²⁸³.

A partir de 1969, Nauman, que até então se tinha focado sobretudo na experiência do seu corpo, transfere e atenção para a observação sobre o comportamento físico e psicológico do espetador.

De resto, 1970 foi o ano da sua última performance ao vivo, com Monk e Richard Serra, no Santa Barbara Arts Festival. Nauman alinhava-se pelo limite do palco, pontualmente levantando Monk e transportando-a para outro lugar, enquanto Serra rodopiava nas coxias até entontecer e cair no palco.

Para lá das performances ao vivo, Nauman explorou o corpo como objeto em trabalhos realizados noutros média. Os seus primeiros filmes datam de 1965, e foram feitos com uma vulgar câmara *wind-up* (com um mecanismo de mola, funcionando “a corda”) de 16 mm comprada numa casa de penhores. Com ela, fez filmes mudos a preto e branco, com cerca de três minutos de duração, registando ações simples. Decorrente da performance *Manipulating a Fluorescent Tube* assim como de esculturas em fibra de vidro feitas nessa altura, em *Manipulating the T-Bar* (1965-66), Nauman manipula dois

standing away from the wall, facing the wall, then facing left and facing right. There were twenty-eight positions and the whole presentation lasted for about half an hour” (Lewallen 2007: 16).

²⁸³ Segundo o relato de uma espetadora, uma mulher da audiência considerou tão penoso assistir à Performance que abandonou a sala em lágrimas, pedindo-lhes para parar (Lewallen 2007: 111).

canos em forma de “T”. Criou ainda *Sound Effects for Manipulating the T-Bar* e *Uncovering a Sculpture*.

Os *studio films* de Nauman surgem a partir do pressuposto de que o que quer que seja que um artista faz no seu estúdio constitui obra, a que acresceu o facto de na altura ninguém estar interessado em apresentar as suas performances (Bruggen 1988: 228 e Lewallen 2007: 79). O local onde as ações são filmadas não é despidendo: para além disso, o estúdio do artista, uma sala interior e fechada, é determinante para o efeito de privacidade e intimidade. Nauman diversas vezes refere nas entrevistas que dá que o seu interesse no vídeo e no filme reside na exploração da relação entre experiência pública e privada e esta relação tornar-se-á um dado fundamental no seu trabalho, explicando em parte a opção pelo contexto privado em que realizou a maior parte das suas performances.

A fotografia de dupla-exposição *Failing to Levitate in the Studio* (1966) que antecede os *studio films* resulta de um exercício de concentração e equilíbrio, noções que atravessarão trabalhos posteriores, e inicia uma série de trabalhos em que a captação de imagem retrata experiências feitas no isolamento do estúdio do artista, partindo do princípio que qualquer atividade humana, por mais banal que seja, merece atenção²⁸⁴.



Bruce Nauman, *Failing to Levitate in the Studio*, 1966

Neste trabalho, o artista experimentou algo semelhante a levitação²⁸⁵, tentando ficar deitado no ar, apenas apoiando a cabeça e os pés numa cadeira:

Esta tentativa simulada de ser uma ponte entre as cadeiras foi fisicamente um falhanço (...). Mas por outro lado foi um sucesso, na medida em que o artista metaforicamente estabeleceu uma ponte entre o abismo que separa uma invisível experiência interior e as aparências visíveis.

²⁸⁴Conforme Coosje van Bruggen (1998) reporta no seu livro, é por volta desta altura que o artista começa a ler Beckett, que no contexto literário explora esta mesma premissa.

²⁸⁵ Em 1992, o artista William Pope. L apresentou na Horodner-Romley Gallery, no SoHo, Nova Iorque a Performance *Levitating the Magnesia*, em que durante três dias permaneceu sentado numa cadeira colocada no centro da galeria olhando fixamente para um pequeno frasco de leite de magnésia colocado sobre uma pequena mesa à sua frente, presumivelmente tentando fazê-la levitar (Morgan 1996).

Uns anos mais tarde experimentou o efeito oposto, instruindo dois performers (...) para mentalmente tentarem afundar-se no chão ou deixarem-no fechar-se sobre eles. Estes esforços, que captou em vídeo, falharam. Ambos os performers encontraram os seus corpos extremamente resistentes ao exercício, e experienciaram dificuldade em respirar. Contudo, existiram também resultados positivos, porque a experiência proporcionou a Nauman e aos seus atores uma intensa vivência (Hoffmann 2003: 57).

Seja como for, o trabalho centra-se na distância entre vivência e aparência. A este propósito, é curioso revisitar mais uma vez as palavras de Appia:

Os gestos não exprimem diretamente a vida da nossa alma. A sua intensidade e duração variável são apenas relações muito indiretas com as flutuações dessa vida interior e oculta. Podemos sofrer durante horas, e não o “indicar”, através do gesto, nem por um segundo. (...) Os atores sabem-no e regulam o seu jogo de acordo com as contradições dessas durações: a da vida da nossa alma e aquela, que é diferente, das revelações feitas pelo nosso corpo (Appia 1921: 35).

De facto, Nauman tinha já desenvolvido trabalhos exploratórios da discrepância entre vivência e aparência, e a distância entre fazer e ver, ou entre ver e ser visto, será tema de várias das suas peças²⁸⁶. *Instructions for a Mental Exercise*²⁸⁷ é uma obra que consiste

²⁸⁶ “Ainsi dans *Empty Sealed Room/ Public room* (1970) de Bruce Nauman, deux moniteurs vidéo restituent chacun l’image de l’espace opposé dans lequel ils sont situés. Dans le premier, inaccessible au spectateur est retransmis l’image de celui où il se trouve. La salle inaccessible semble donc être la scène du théâtre à laquelle ne peut accéder le spectateur, bien que les actions retransmises sur l’écran vidéo ne soient autres que les siennes” (Royoux 1993: 48).

²⁸⁷ Originalmente escrito em 1969 com o título *Untitled (Project for Leverkusen)* e publicado com este mesmo título em 1974, em *Interfunktionen II*:

INSTRUCTIONS

- A. LIE DOWN ON THE FLOOR NEAR THE CENTER OF THE SPACE, FACE DOWN, AND SLOWLY ALLOW YOURSELF TO SINK DOWN INTO THE FLOOR. EYES OPEN.
- B. LIE ON YOUR BACK ON THE FLOOR NEAR THE CENTER OF THE SPACE AND SLOWLY ALLOW THE FLOOR TO RISE UP AROUND YOU. EYES OPEN.

This is a mental exercise.

Practice each day for one hour,

½ hour for A, then sufficient break to clear the mind and body, then ½ hour practice B.

At first, as concentration and continuity are broken or allowed to stray every few seconds or minutes, simply start over and continue to repeat the exercise until the ½ hour is used.

The problem is to try to make the exercise continuous and uninterrupted for the full ½ hour. That is, to take The full ½ hour to A. Sink under the floor, or B. to allow the floor to rise completely over you.

In exercise A it helps to become aware of peripheral vision use it to emphasize the space at the edges of the room and begin to sink below the edges and finally under the floor.

In B. Begin to deemphasize peripheral vision – become aware of tunnelling of vision – so that the edges of the

num enunciado instrutório (que dará depois origem a *Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up* e *Tony Sinking into the Floor, Face Up, and Face Down*)²⁸⁸, destinado a ser executado diariamente pelo público, num exercício muito semelhante a uma prática de meditação. O conhecimento deste trabalho de Nauman é muito relevante para a apreciação dos vídeos referidos, embora sejam obras diferentes e possam portanto não ser apresentadas simultaneamente. Neste caso, a receção das obras será necessariamente diferente, porque na realidade os espetadores vêem apenas duas pessoas deitadas no chão, imóveis durante todo o vídeo. Se no entanto soubermos qual o exercício em curso, a obra adquire imediatamente outros contornos, levantando mais eficazmente a questão da discrepância entre atividade mental e física, experiência e aparência, atividade e imobilidade, objetividade e subjetividade²⁸⁹.

Como não poderia deixar de ser, os trabalhos que consistem ou dão origem a registos fotográficos e videográficos levantam a questão da diferença entre obra e documento, e tal como Lewallen refere:

Nauman esteve entre os primeiros artistas que preservaram tais atividades [o processo de trabalho em estúdio, neste caso o de *Flour Arrangements* (1967), que durou cerca de um mês] enquanto documentos fotográficos. (...) Nauman e outros artistas concetuais não se consideravam fotógrafos, não foram treinados enquanto tal, e não estavam muito preocupados com a impressão fotográfica artística. Aliás, distanciaram-se claramente da tradição da fotografia artística. No entanto, o documento fotográfico, exibido na parede de uma galeria, assumiu o estatuto de arte (Lewallen 2007: 79).

Neste caso em particular, a distinção entre documento e obra está patente na secção que Nauman fez de sete das diversas fotografias captadas ao longo do processo de trabalho,

space begin to fall away and the center rises up
around you.

In each case use caution in releasing yourself at
the end of the period of exercise (Slifkin 2012: 17).

²⁸⁸ 1973, 39 e 60 minutos, respetivamente, vídeos (para apresentação num monitor). Primeiros vídeos de Nauman realizados num estúdio profissional e a utilizar outros performers que não o artista. Ao contrário dos vídeos anteriores, feitos com câmara fixa e num único *take*, estes utilizam efeitos ópticos. “We used two cameras and changed locations from time to time”, esclareceu Nauman numa entrevista de 1979. “What I was investigating at that time was how to examine a purely mental activity as opposed to a purely physical situation which might incur some mental activity”. <http://www.eai.org/title.htm?id=2269>

²⁸⁹ During the late 1960s and 1970s, a major paradigm shift occurred within postwar visual culture: photography and the moving image were absorbed into critical contemporary art practices. (...) The presence of photography, film, and video in the most radical art practices of this period corresponded to their ubiquity in all forms of popular representation: television, advertising, cinema, and print journalism. Artists turned to these mediums – which bridged such distinct categories as mass culture and high art, technology and culture – in order to contest the notion of the autonomous art object. Photography, film, and video functioned as means for achieving these goals, enabling artists to create works that privileged information or documentary evidence over personal expression, or conversely, called into question notions of objective recorded reality, underscoring the dominance of mass media and its skewed representations (Spector 2003: 9).

e ainda mais na edição de imagem que fez ao reenquadrá-las, de modo a que fossem “belas fotografias estéticas” (Bruggen 1988: 226).

No âmbito deste trabalho interessam sobretudo as obras que resultam da atuação de Nauman ou das experiências que propõe a outros performers ou ao público. Mas o facto de nos primeiros *studio films* não haver qualquer manipulação ou edição de imagem reforça a relevância da Performance executada no estúdio.

Entre 1967 e 68, alugando o equipamento necessário, Nauman concebeu quatro filmes com uma duração aproximada de dez minutos – a duração permitida por um rolo de filme – atribuindo-lhes títulos descritivos, como *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* e *Playing a Note on the Violin while I Walk around the Studio*.

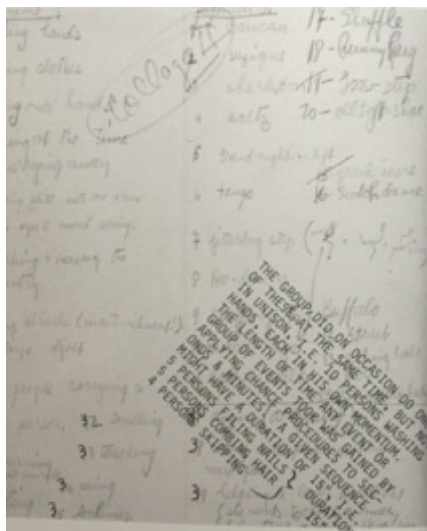
Tomemos como exemplo o primeiro destes filmes, em que o artista faz duas bolas saltar entre o chão e o teto do seu estúdio. Se considerarmos que esta ação corresponde à proposição de que arte é aquilo que o artista faz, ela pode parecer-nos absurda e disparatada mas se nos concentrarmos em *como* Nauman o faz, abre-se uma nova e importante perspetiva. A seriedade perante uma determinada tarefa, o rigor e a dedicação com que ela é cumprida, esvaziam a questão do *porquê*, para nos recentrar no *como*.

Este foco é fundamental no trabalho de Cunningham e Cage, que Nauman apontou como referências, tendo afirmado:

Acho que encarava aquilo que fazia como uma espécie de dança porque algumas das coisas que Cunningham e outros tinham feito me eram familiares, pegando num qualquer movimento simples e transformá-lo em dança só por apresentá-lo como dança... Eu não era bailarino mas pensei que se pegasse em coisas que não sabia fazer mas as encarasse de uma forma suficientemente séria, elas seriam levadas a sério (Bruggen 1988: 230).

É curioso notar ser este o aspeto que Nauman retém do trabalho de Cunningham, uma vez que se trata de um coreógrafo com uma ideia muito precisa do que é movimento *interessante*. A constatação que o movimento humano é expressivo independentemente de quaisquer intenções de expressividade está na base da obra de Cunningham, mas é importante notar que se trata de um artista que desenvolveu o seu trabalho coreográfico sobretudo com bailarinos profissionais, tendo construído uma apurada técnica de movimento, de maneira a potenciar o interesse dos movimentos com que compunha as suas peças. Existem contudo exceções a esta regra, como aconteceu numa apresentação

no Brandeis University Creative Arts Festival, em 1952, em que Cunningham juntou bailarinos profissionais trazidos de Nova Iorque e estudantes com pouca ou nenhuma experiência em Dança, que executavam movimentos banais, como os de lavar as mãos ou pentear o cabelo. Embora para o coreógrafo fosse fundamental garantir a individualidade presente na forma de movimentação de cada pessoa, o que implica não deixar que um excessivo tecnicismo tolha as abordagens ao movimento, esta inclusão de amadores esteve apenas ligada à circunstância – que implicava a integração dos alunos da Universidade, ou seja, amadores – e ao controlo do resultado final, contornando as limitações dos participantes. O facto de os estudantes poderem executar com segurança estes movimentos, o que não aconteceria caso fossem mais exigentes e elaborados, foi fundamental nesta opção, permitindo uma qualidade de movimento exigida pela circunstância de apresentação pública²⁹⁰.



Notas de Merce Cunningham para o Creative Arts Festival, Brandeis University, 1952

²⁹⁰“For the Brandeis University Creative Arts Festival in 1952 Leonard Bernstein asked me to do choreography to what he said was music concrete, and which was programmed as musique concrete, and whatever else it may have meant to the spectators, did mean it has been composed directly on magnetic tape, and was played over the loudspeaker via the tape. The music was actually an excerpt from *Symphonie pour un Homme Seul* by Pierre Schaeffer, and Bernstein had decided that the music should be played twice, one immediately following the first, because of its novelty. I, not feeling that visual repetition is thus equally engaging, made two separate dances, the first a solo for myself, the second a dance for a company of 17, decidedly mixed, containing a few excellent dancers I has brought from New York, and the rest students from the university who were unskilled as dancers and inept as stage performers. I couldn’t pretend that the majority of the company could dance well and did not like the idea of pretense. Again it occurred to me that they could do the gestures they did ordinarily. These were accepted as movement in daily life, why not on stage? To these movements I applied chance procedures. The costumes too were from daily life, filene’s basement. We had \$30 to get all 17 of them. The rest of the money had been spent on that foolish decor and the sequins on the costumes for *Les Noces*, a choral ballet I had also been commissioned to do for the same program. Since the music was not countable the way dancers had ordinarily counted up till then, this freed the immature performers from any dependence upon it for support. Thus time became a mutual field in which both the sound and movement progressed. This and the found movement also freed them from embarrassment or fright, and the event was realistic rather than forced, and they could enjoy it” (Starr,1968: s/p).

É claro que a intuição foi parte fundamental no *modus operandi* de Cunningham, incluindo a escolha dos artistas com que colaborava, e parece muito ajustada a observação de van Bruggen quando refere: “As atitudes de Cunningham perante a dança indicaram a Nauman que poderia proceder como um ‘amador’, trabalhando intuitivamente em vez de ambicionar a perfeição técnica”²⁹¹. A colaboração entre ambos vem de facto a acontecer através de Jasper Johns, que convida Nauman a criar o cenário para *Tread*, estreada em 1970.

Conforme Lewallen reforça, o contacto de Nauman com a Dança existente quando iniciou a sua carreira foi um dado significativo para o seu trabalho:

Outra influência foi a dança vanguardista. Numa festa em S. Francisco [Nauman] tinha conhecido a artista multimédia Meredith Monk²⁹², que lhe apresentou o conceito de consciência corporal e voz enquanto instrumento, e a Bay Area estava na dianteira de um novo conceito de dança liderado por Anna Halprin, construído em torno do movimento banal. Vários dos bailarinos que viriam a ser os principais proponentes da ‘Nova Dança’ – tais como Simone Forti e Yvonne Rainer – treinaram com Halprin no seu estúdio de Marin County e tornaram-se membros fundadores da Judson Dance Theater em Nova Iorque. Nauman também conhecia [o trabalho de] Merce Cunningham e John Cage (tinha visto a companhia de Cunningham atuar na Universidade de Wisconsin) e foi influenciado pela sua transformação de “atividade normal em apresentação formal” (Lewallen 2007: 88).

Os primeiros filmes e vídeos de Nauman eram, conforme disse:

... especificamente sobre exercícios de equilíbrio. Eu pensava neles como problemas de dança sem ser bailarino, interessando-me pelos tipos de tensão gerados por querermos equilibrar-nos sem o conseguir. Ou por fazer algo durante muito tempo, cansando-me (Bruggen 1988: 228).

Estas declarações do artista são explícitas quanto à diferença entre Dança e Performance, na medida em que a questão fulcral deixa de ser a exploração da expressividade permitida por um domínio corporal especializado, para se centrar na evidenciação dos problemas e especificidades inerentes ao movimento do corpo humano. Estes problemas – resistência, equilíbrio, forma, etc – fundamentais na escultura, conduzem então à investigação a que Nauman se dedica, centrada neste novo material de trabalho: o (seu) corpo. Se o que interessa a um bailarino é superar estes problemas, Nauman interessa-se pelo problema em si. Usa o corpo como ferramenta e plataforma para se debater com perguntas, até para construir jogos de palavras, numa

²⁹¹ “Cunningham’s attitudes toward dance indicated to Nauman that he could proceed as an ‘amateur’, working intuitively rather than by aiming for technical perfection” (Bruggen 1988: 230).

²⁹² Em 1968 (Bruggen 1988: 230).

utilização da linguagem que por vezes remete diretamente para o corpo e suas partes, como acontece em *Feet of Clay* (1966-67) ou *From Hand to Mouth* (1967).

Ancorar toda uma obra em *problemas* não é pacífico, pode ser difícil, desconfortável, até revoltante²⁹³ mas Nauman sabe que operar sobre o limiar e perguntar mais do que responder pode ser mais assertivo do que afirmar.

No seu trabalho há uma evidente tónica no processo, só que, ao não existir *uma* fórmula, *um* procedimento, esse processo varia de tal maneira que chega a ser desconcertante, obrigando-nos a constantemente reajustar expectativas²⁹⁴.

Quer Nauman transforme os seus problemas em problemas dos espetadores, ou convoque problemas comuns a todos, um espetador disposto a isso recebe (como sempre em Arte) esta problematização para a reequacionar. “A ação só pode ser completada se for valorizada, se receber a participação interessada do espetador. Temos de ter uma utilização pessoal para o trabalho de Nauman, para o trabalho existir para nós.” (Schjeldahl 1994: 91)²⁹⁵.

Codification, uma peça de texto de 1966 (cujo original desapareceu) é um texto esclarecedor sobre as preocupações de Nauman nessa época, que – como um investigador identificando problemas – enumerou uma série de tópicos que atravessam de forma mais ou menos relevante a sua obra:

1. Aparência pessoal e pele
2. Gestos
3. Ações banais, tais como as ligadas a comer e beber
4. Marcas de atividade, tais como pegadas e objetos materiais
5. Sons simples – palavras escritas e faladas

²⁹³ A propósito do seu interesse pela psicologia Gestaltiana, Bruce Nauman afirmou: “What interested me was the idea that you go to your resistances, to whatever physical or social situation in your life or your work causes you problems. In other words, you don’t try to avoid the resistance. You go straight to it, try to analyse the parts that make you uncomfortable. You can get at those things physically and then certain mental blocks will be released, or you can get at them mentally, using language, and then certain physical blocks will be released – or at least you will react physically to certain disruptions in the mental pattern. I’ve always thought that was an interesting approach, even if you think about it in terms of sculpture” (Auping 2004: 12).

²⁹⁴ A este propósito, gostaria de citar Eurico Gonçalves num texto de imprensa de 1974 sobre uma exposição comissariada por Ernesto de Sousa: “O processo criativo visa uma efetiva transformação dos meios (o material utilizado), da realidade conhecida (a realidade das formas, sistemas e sinais convencionais, dos objetos e imagens correntes) e, conseqüentemente, dos dados da percepção que passam a exercer-se em novos contextos plásticos, literários e musicais, segundo outras relações morfológicas e psicológicas que a própria razão não pode prever” (Freitas e Wandschneider 1998: 227).

²⁹⁵ “Does Nauman make his own problems the viewer’s problems? Or, like a scientist testing a new serum on himself, does he incur problems of significance to everyone? Whatever the case, a willing viewer receives a revealed sense of the problematic as a true state of affairs attendant on, and maybe definitive of, being alive. This revelation seems to me the ultimate action and possible value of Nauman’s art. The action can be completed only if valued, only if granted a viewer’s self-interested participation. You must have a personal use for Nauman’s work if the work is even to exist to you.”

Mensagens de metacomunicação
Feedback
Codificação analógica e digital (Auping 2004: 9).

De qualquer modo, a tensão – aspeto central na obra de Nauman – entre profissionalismo e amadorismo surge de uma forma vincada nos *studio films* de 1967-68, em que o artista opera numa espécie de limbo em que o fracasso é iminente.



Bruce Nauman, *Bound to Fail (Eleven Color Photographs)*, 1966-67

Nauman posiciona estes trabalhos no território da Dança precisamente porque só assim pode ser um amador²⁹⁶, num campo profissional a que não pertence. Um dos aspetos principais destas performances prende-se com o reconhecimento daquilo que o artista não sabe ou não consegue fazer, afastando-se sempre dos domínios da Dança, Música ou Teatro tradicionais, de maneira a não ser comparado com artistas profissionais nessas áreas (Bruggen 1988: 231). A dificuldade é de facto um tema, e pode ser inerente a uma determinada tarefa criada pelo artista, tal como sucede em *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) ou *Revolving Upside Down* (1968), em que Nauman complica e alonga o processo de deslocação de um ponto a outro do espaço, executando uma série de movimentos complexos e multidireccionais. Impressionado por um relato de Cage acerca de como Cunningham dedicada e dolorosamente repetia cada movimento até o imprimir na sua memória corporal, decidiu aplicar este tipo de intensidade²⁹⁷ ao seu

²⁹⁶ Nauman manterá ao longo da sua carreira este interesse pelo “amadorismo” na execução de uma proposta, como comprova a obra *Setting a Good Corner (Allegory & Metaphor)*, de 1999, que resultou num vídeo de 59 minutos em que o artista constrói no seu rancho o canto de uma cerca: “That Nauman seems rather an amateur at the business of fence-setting becomes clear at the end of the film when, instead of credits, the voices of his neighbours can be heard commenting on his method of putting up the fence” (Hoffman & Jonas 2005: 152).

²⁹⁷ A insistência, obstinação e tenacidade são elementos que atravessam a vida e a obra de muitos dos artistas referidos no presente trabalho, por vezes traduzidos no investimento feito no movimento corporal. Arman, declarou a propósito de Yves Klein: “C’est comme ça, Yves. C’était une mobilisation quand il voulait faire quelque chose. Une mobilisation qui n’est pas du tout normale. Le judô, c’était pareil, il

andar: “Se realmente acreditarmos no que fazemos e o fizermos o melhor que sabemos, então existirá uma certa tensão [percebida pelo público] com uma espécie de resposta corporal; eles sentem esse pé e essa tensão” (Nauman *apud* Schaffner 2002: 167-168).

Nauman teve formação em matemática e considerou essa opção profissional. Acabou por ser artista, mas a atração por problemas tem sido sempre uma força motriz, até inicialmente, quando ainda pintava:

Mesmo há muito tempo atrás, quando ainda pintava, por vezes chegava a um ponto em que tudo funcionava, exceto um imbróglio numa determinada parte da pintura, e eu não sabia o que fazer. Uma hipótese seria remover essa parte da pintura. Outra seria transformá-la na sua mais importante parte; isto acabava sempre por ser o mais interessante (Morgan 2002: 25).

Após a sua última performance ao vivo em 1969, Nauman optou por enviar para as exposições para que era convidado um conjunto de instruções a serem desempenhadas por outros²⁹⁸. Não podendo controlar as atuações, recomendou a utilização de bailarinos ou performers com “alguma presença”, prevendo a evolução do desempenho decorrente da experiência tida ao longo da exposição²⁹⁹ – o que só é possível mediante a sua própria experiência³⁰⁰. Embora difícil de definir, a *presença* de um performer diz respeito à qualidade do *estar*, que mesmo num conjunto de instruções claras e relativamente simples é mais facilmente controlada por bailarinos. Está ligada à conjugação mente-corpo num determinado tempo e espaço, e no caso de Nauman é explorada através da corporalidade³⁰¹.

A relação de Nauman com a Performance nunca foi pacífica, talvez porque não é a atuação propriamente dita que lhe interessa, é antes o que ela pode comunicar, e para isso basta que seja feita pelo artista apenas uma vez:

répétait mille fois le même mouvement. Il a commencé, c'était vraiment le moins doué de nous tous... Une tenacité, une application dans ce qu'il faisait, rare” (Mock, 1983: 260).

²⁹⁸ Numa entrevista conduzida por Willoughby Sharp e publicada na *Arts Magazine*, em março de 1970, Nauman, quando questionado sobre confiar a execução das suas obras a outros, esclarece: “I always prefer to do them myself, although I've given instruction to someone else from time to time. It's a bit more difficult than doing it myself; I have to make the instructions really explicit, because I trust myself as a performer more than I do others. What I try to do is to make the situation sufficiently specific, so that the dancer can't interpret his position too much” (Morgan 2002: 236).

²⁹⁹ *Artforum*, 1970, citado por (Bruggen 1988: 237).

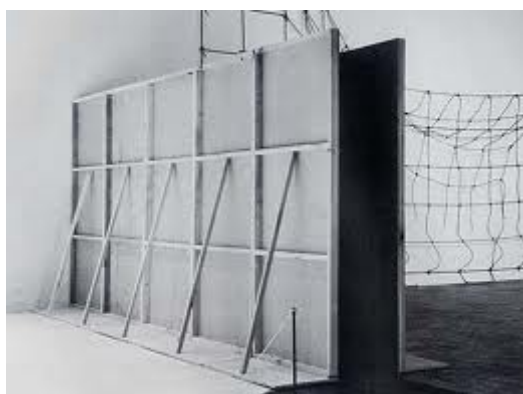
³⁰⁰ Conforme Nauman declarou: “An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awarenesses that you don't if you read books” (Morgan 2002: 253).

³⁰¹ “As *Wall-floor positions* demonstrates, Nauman's search for a psychic identity or ontology comes by way of the corporeal, through the mind-body conjugation functioning in time and space. One sense of physical reality in Nauman's work is contingent on knowing what is between the body and other things, as evident in his sculptural pieces...” (Morgan 2004: 569-573).

... é difícil para mim atuar³⁰² e é necessário muito tempo para que eu sinta necessidade de o fazer. E fazê-lo uma vez é suficiente, eu não quereria fazê-lo no dia seguinte ou durante uma semana, nem sequer alguma vez o repetir. Pelo que se eu conseguir criar uma situação em que alguém tenha de fazer o que eu faria, isso é satisfatório (Morgan 2002: 252).

Este desinteresse pela repetição das performances é indiretamente explicado por Nauman numa entrevista em que fala da sua atração por problemas matemáticos, ligados à lógica e à estrutura, como a questão da quadratura do círculo, proposta pelos géometras da Grécia Antiga³⁰³. Nauman destaca esta abordagem a um problema, *saindo* dele, vendo-o *de fora*, em vez nos debatermos *dentro* dele. Estabelecendo um paralelo com a sua obra, referiu:

Colocarmo-nos de fora e olharmos para como algo é feito, ou não é feito, é fascinante e curioso. Se eu conseguir distanciar-me um pouco de um problema e observar-me a passar um mau bocado [a resolvê-lo], então posso perceber o que vou fazer – torna-o possível. Funciona (Morgan 2002: 274).



Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969

Não se trata portanto da resolução de problemas, mas sim de investigação, em que o interesse está nas zonas obscuras³⁰⁴:

Podemos dizer que uma deliberada falta de resolução caracteriza muitas das obras de Nauman, tanto literal como metaforicamente, e parece articular a sua conceção da natureza do eu e da condição humana em geral (...) o uso variado que Nauman faz de estratégias de atuação enquanto veículo para uma intensificada consciência dos nossos frequentemente contraditórios estados físicos, psicológicos, emocionais e perceptivos.

³⁰² A opção por esta palavra pretende distinguir o significado de performance enquanto atuação ou desempenho, de Performance enquanto género artístico.

³⁰³ Depois de séculos de cálculos matemáticos, Ferdinand Lindemann provou no século XIX a impossibilidade de resolver este problema.

³⁰⁴ “Repeatedly in Nauman’s work from the 1960s, this space – where art meets life, where the artificial meets the natural, where the figurative meets the literal – is shown to be a site of darkness, of indeterminacy, of illegibility, and of privacy, a place where meaning breaks down and becomes solely a personal matter and messages become intransmissible” (Slifkin 2012: 12).

Tal como o filósofo Ludwig Wittgenstein, cujos escritos influenciaram o artista, Nauman frequentemente considera a investigação mais importante do que a sua conclusão (Cross 2003: 9).

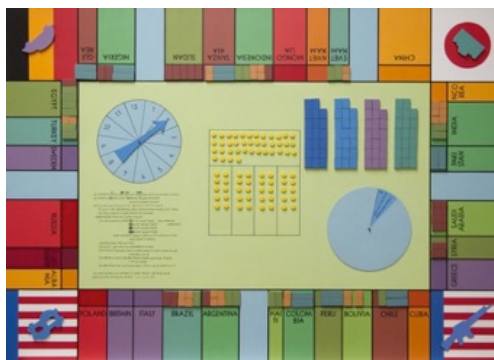
A partir desta abordagem, Nauman concebeu várias peças, tais como *Performance Corridor* (1969), *Lighted Performance Box* (1969) e *Acoustic Wall* (1969-70), que propõem uma tomada de consciência do público quanto à sua própria presença³⁰⁵, através de instalações escultóricas que possibilitam a sua participação (Auping 2004: 11)³⁰⁶. Estes trabalhos pertencem a um conjunto de peças que respondem a uma lógica de subtração, de retirar informação, de aposta no vazio como acentuação da experiência do espectador e seu posicionamento enquanto recetor da obra, até à ausência de quaisquer elementos materiais, como na peça sonora *Get Out of my Mind, Get Out of This Room*, de 1968. Como Nauman explicou, “Quando se expõe uma obra de arte, normalmente adiciona-se algo a um ambiente. Acrescenta-se informação. Eu pensei, porque não retirar? É tão razoável como acrescentar. A peça sonora é a única que o faz verdadeiramente, uma vez que retira o som. Ela deixa um vazio” (Monte & Tucker 1969).

A transferência da tónica para a experiência do espectador é no entanto feita de modo que a sua participação seja controlada pelo artista, avesso à ideia de livre manipulação dos elementos de um trabalho, preferindo guiar os “espetadores” (que deixam de ser apenas isso). Numa altura em que a arte participativa é uma promessa de democracia, cidadania e aproximação à vida quotidiana, Nauman rejeita na prática a assunção de que todos somos artistas. Reconhece que num certo sentido a arte implica sempre jogo, mas para ser boa, tem de ser “batoteira”: o artista existe para subverter, alterar e pôr em causa as regras desse mesmo jogo, caso contrário o interesse desaparece³⁰⁷.

³⁰⁵ “... [Nauman] s’agit par des procédés à chaque fois différents, comme par exemple l’usage de lumières monochromes intenses, de remplacer le contenu de l’oeuvre par une vacance produisant une telle transformation des conditions habituelles de la perception, que le spectateur se trouve dans l’obligation de se concentrer sur la façon dont il reçoit ou ressent la situation dans laquelle il se trouve de se fait impliqué” (Royoux 1993: 48).

³⁰⁶ “... Nauman has always defined himself as a sculptor, and as such, spatial issues are paramount in his thinking. He was one of the pioneers in the late 1960s and early 1970s of what came to be loosely known as ‘Installation Art’. This involved creating a physical structure within a room to alter the viewer’s perception of the space, or using existing architecture to contain the viewer, literally placing him or her inside the sculpture. Within this genre, Nauman’s installations are distinguished by their austerity, as well as by their psychological underpinnings”.

³⁰⁷ “There was a period in American art, in the 1960s, when artists presented parts of works, so that people could arrange them. Bob Morris did some pieces like that, and Oyvind Fahlstrom did those political-coloring-book-like things with magnets that could be rearranged. But it was very hard for me to give up that much control. The problem with that approach is that it turns art into game-playing. In fact, at a time, a number of artists were talking about art as though it were some kind of game you could play. I think I mistrusted that idea. Of course, there is a kind of logic and structure in art-making that you can see



Öyvind Fahlström, *World Trade Monopoly (B, large)*, 1970/ Pintura variável. Imans, acrílico, vinil e metal sobre cartão

Estas peças, que operam a transição da utilização do corpo do artista para o do público, evidenciam aquilo que a experiência tem de indescritível, explorando as respostas físicas e fisiológicas a uma determinada situação espacial. A tensão, dado essencial na obra de Nauman, é muitas vezes potenciada pela discrepância entre aquilo que vemos, ouvimos e tocamos, o que gera curiosidade, atenção, confusão ou até desorientação, mais uma vez “forçando” o público a posicionar-se perante as obras, explorando uma estranheza ou desadequação que em termos gerais sempre interessaram Nauman. A propósito da obra *Good Boy Bad Boy* (1985) referiu: “Agradam-me estes diferentes níveis, não saber ao certo como encarar a situação, como me relacionar com ela” (Bruggen 1988: 239). Conforme van Bruggen refere:

Qualquer atividade humana é passível de ser transformada em arte por um artista, mas para Nauman, o envolvimento com coisas resistentes, que não funcionem bem ou sejam difíceis de perceber, parece ser o tema mais interessante para a sua arte. Sempre teve curiosidade sobre os efeitos de situações físicas nos seres humanos, como a sensação desconfortável de estar num espaço demasiadamente comprimido ou alargado. No trabalho de Nauman o espetador é colocado na posição do performer assim que entra num corredor ou sala (Bruggen 1988: 18).

No entanto, se por um lado o público é colocado numa situação participativa, Nauman sempre zelou pela autoria das suas obras, no sentido em que não abre espaço à “reinvenção” da obra por parte do espetador. Conforme esclareceu a propósito de uma das suas peças “de corredor”:

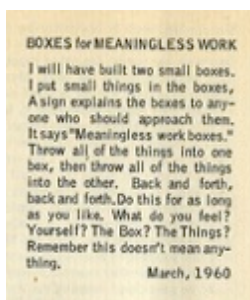
Eu não estava interessado em apresentar situações em que as pessoas tivessem demasiada liberdade para inventar aquilo que julgavam estar a passar-se... Queria que fosse a minha ideia, e não queria que fossem as pessoas a inventar a arte. O corredor era suficientemente específico. As várias formas de o usar eram tão limitadas que as

as game-playing. But game-playing doesn't involve any responsibility – and I think that being an artist does involve moral responsibility. With a game you just follow the rules. But art is like cheating – it involves inverting the rules or taking the game apart and changing it” (Morgan 2002: 277-278).

pessoas eram levadas a ter mais ou menos as mesmas experiências que eu tinha tido (Bruggen 1988:19).

Além de assumir totalmente a autoria e controle das suas obras, a seriedade com que Nauman enfrenta as tarefas a que se propõe implica contudo a aceitação do inesperado, que o artista (tal como Cage, constante referência) integra nas suas peças. Em termos de método, Nauman estabelece inicialmente um conjunto de regras, que podem posteriormente ser quebradas sem retirar credibilidade ao trabalho, já que o investimento principal é a realização de uma determinada atividade, nas circunstâncias que se vão verificando no seu decurso. Esta atividade pode ser considerada entediante e enfadonha; Nauman sabe isso, e explora a tensão gerada pela expectativa. Em 1972 afirmou:

O meu problema era fazer filmes que continuassem indefinidamente, sem princípio ou fim. Eu queria a tensão de esperar que algo acontecesse, e depois é-se arrastado para o ritmo da coisa. Há uma passagem no *Molloy* de Beckett sobre transferir pedras de um bolso do casaco para outro sem que se misturassem. É elaborado e sem qualquer finalidade (Schaffner 2002: 167).



Walter De Maria, *Meaningless Work Boxes*, 1960

Não é por acaso que a música minimal de La Monte Young, Steve Reich e Terry Riley foi apontada por Nauman como uma referência, todos eles baseando as suas composições em estruturas repetitivas que, tal como as dos seus ídolos John Coltrane e Tristano, pareciam poder continuar indefinidamente.

Assim, a proficiência na execução de uma determinada tarefa não é a finalidade última e assume-se que aquilo que acontece a partir da premissa inicial condiciona o seu desenvolvimento. Em *Violin Tuned D E A D* (1969), por exemplo, não interessa se Nauman sabe ou não tocar violino, assim como em *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rythms*, o filme acaba quando o artista perde o controlo das duas bolas. Van Bruggen refere na sua monografia o jogo africano *Ngalisio*, citado por Nauman a propósito desta característica do seu trabalho. O jogo é jogado pelos homens Turkana em qualquer altura e com um número variável de

jogadores, criando duas linhas de pequenos buracos no solo, que enchem com pedras. Acocorando-se, um de cada vez move as pedras de um buraco para os outros, sendo o objetivo final conseguir reunir o maior número de pedras. Não há no entanto um padrão constante, já que as regras vão sendo sugeridas, compreendidas e alteradas com o consentimento de todos os jogadores, pelo que não há um vencedor final. Não se trata de vencer; o jogo é sobre jogar.

O paralelismo é evidente: em 1970, Nauman diz em entrevista: “Num certo sentido eu usava o meu corpo como um material, que manipulava, ia para o estúdio e dedicava-me a uma atividade. Por vezes a atividade envolvia construir qualquer coisa, outras vezes a peça é a própria atividade” (*apud* Bruggen 1988: 10).

A frontalidade e clareza destas propostas verificam-se desde cedo no percurso de Nauman. Em 1966 criou *Smoke*, e em colaboração com William Allan, *Fishing for an Asian Carp*, *Abstracting the Shoe*, *Legal Size* e *Span*. Conforme Constance Lewallen atesta:

Allen disse que a ideia para estes filmes surgiu de conversas que ambos tinham tido em Davis [Universidade da Califórnia], nas quais tinham acordado um “princípio humilde para um trabalho.” Segundo Nauman, ambos partilhavam a intenção de “fazer um filme sem ter a arte em consideração.” Allan alegou “saber que Bruce podia fazê-lo de imediato, sem qualquer artifício... e que era importante para ambos que fosse feita a mais simples e comum ideia, com as coisas mais simples.” Acrescentou que os dois intuitivamente compreendiam, de acordo com o espírito do tempo, que juntando as pessoas e os materiais certos na situação certa, algo interessante daí resultaria. Os quatro filmes foram feitos em menos de uma semana, cada um deles registando uma atividade e terminando quando uma determinada tarefa é cumprida (Lewallen 2007: 38).

As tarefas que estão na base destes trabalhos podem envolver objetos ou apenas ações, por vezes transformando o público em performer, como acontecia com *Cardboard Floor Piece with Foot Hole* (1966, destruído) ou *Brass Floor Piece with Foot Slot* (1965-66), como o título descreve, uma peça de chão em latão, com uma abertura para o pé, que Nauman mandou fazer (numa edição de três) e colocava num determinado ponto da sala, convidando o (anteriormente) espetador a colocar lá o pé; uma experiência que comparou à coreografia de uma dança, em que o sapato do bailarino está pregado ao chão, limitando e simultaneamente simplificando-lhe os movimentos (Bruggen 1988).

Em 1967 criou *Thighing*, um curto filme em que manipula a pele e carne da coxa, trabalho que inicia uma série de filmes e vídeos em que o corpo assume uma acentuada qualidade escultórica³⁰⁸, potenciada pelas possibilidades oferecidas por este médium,

³⁰⁸ “In his work of the mid-1960s, Nauman was involved not so much in sculpture as in matter itself, in the process of putting different materials together – doing so from an aesthetic point of view, certainly,

como seja o *close-up* a determinadas partes do corpo, isolando-as da totalidade, de maneira a reforçar a sua plasticidade e objetificação. Esta objetificação faz com que, mesmo quando os trabalhos envolvem imagens de partes do corpo íntimas, como os genitais ou a boca, exista um distanciamento que torna irrelevante a quem pertencem.

A já tão referida questão da irrelevância da dimensão autobiográfica está também patente no facto de o rosto de Nauman não aparecer, seja porque a imagem é cortada, ou por ser filmada de cima ou detrás.

Na monografia sobre Nauman, van Bruggen afirma que os primeiros filmes de Nauman são sobre ver: como olha para si próprio, o que decide incluir e excluir do campo de visão, como lidar com a câmara e o que ela filma. Para sustentar esta perspetiva, cita o artista numa conversa: “Eu queria descobrir aquilo para que olharia numa situação estranha, e decidi que com filme e uma câmara poderia fazê-lo”³⁰⁹ (Bruggen 1988: 225). Tendo em atenção trabalhos como *Walking in na Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968) ou *Walk with Contrapposto* (1969), sugiro que estes filmes não são apenas sobre ver mas que, (pelo menos) igualmente relevante, seja a experiência desta estranheza e o desafio motor que ela representa³¹⁰. Nauman testa a sua resposta a problemas oriundos da Dança e isto está diretamente ligado à sua prática escultórica, como demonstra a afinação da consciência corporal implícita nos sucessivos moldes de partes do seu corpo que realizou enquanto produzia os filmes. De facto, Nauman criou a partir das performances iniciais diversas esculturas abstratas mas antropomórficas, em fibra de vidro e modeladas a partir do seu próprio corpo (Lewallen 2007: 16). A obra escultórica dos anos sessenta incluiu vários trabalhos acerca da forma, dimensões e moldes do seu corpo, como por exemplo *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inches Intervals* (1966), *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (1966), *Six Inches of My Knee Extended to Six Feet* (1967), *Device for a Left Armpit* (1967), *From Hand to Mouth* (1967), *Untitled* (1967), *Knot an*

but focusing more on the concept and on the identity of a work’s material than on its status as object” (Bruggen 1988: 9).

³⁰⁹ “...body of work that Nauman produced between 1967 and 1973, in which the artist began to use film and video – media that, because of their capacity to automatically mirror the world back to the artist and correspondingly project or transmit it to a distant audience – serve as ideal formats through which to explore the agonistic duality between the appeal for an intimate, if not private, experience, and the acknowledgment that any successful artistic statement entails a degree of publicness that must transcend the boundaries of the individual subject” (Slifkin 2012: 13-14).

³¹⁰ Esta sujeição à estranheza está presente em vários trabalhos de Nauman, e segundo várias aceções, como comprova um depoimento seu a propósito da obra de 1967, *My name As Though It Were Written on the Surface of the Moon*: “it had to do with doing things that you don’t particularly want to do, with putting yourself in unfamiliar situations, following resistances to find out why you are resisting, like therapy” (Bruggen 1988: 226).

Ear (1967) ou *Westermann's Ear* (1967), assim como desenhos convertendo medições corporais em colunas e planos e com o contorno do lado esquerdo do seu corpo.

Realizou portanto diversos estudos e trabalhos em que usa o corpo como medida, explorando os cânones clássicos de proporcionalidade, para depois o fragmentar e jogar com as suas proporções, criando novas composições com esses fragmentos.

Embora estas experiências não reneguem o antropomorfismo, já que continua a ser possível identificar as partes do corpo utilizadas, a sua individualidade desaparece, ou seja, à medida que o artista vai conhecendo cada vez melhor o seu próprio corpo, ele vai-se tornando cada vez mais abstrato nos seus desenhos e esculturas.

Esta abstratização inicia-se nos filmes de 67-68 com a objetificação das suas ações, patente nas peças sonoras em que o som se repete incessantemente ou através do enquadramento fílmico que apresenta detalhes corporais, isolando-os do todo. Alguns dos filmes são em câmara lenta e sem som, o que provoca uma suspensão do tempo e da gravidade enquanto a imagem se torna abstrata: deixamos de tentar reconhecer os objetos e concentramo-nos na plasticidade do que vemos ou ouvimos (no caso das peças de som). Independentemente das associações que possamos estabelecer, nestes filmes³¹¹ o corpo acaba por funcionar como escultura cinética, em que os valores plásticos se impõem, instalando uma espécie de mantra visual que acentua a sua materialidade.

De facto, diversas performances de Nauman são investigações sobre outros géneros artísticos: tomemos como outro exemplo a obra *Art Make-Up* (1967), um filme (transferido para vídeo) em que Nauman metódica e demoradamente cobre a parte superior do seu corpo com sucessivas camadas de pigmento branco, vermelho, verde e preto. Essas “sumptuosas imagens que de alguma maneira parecem dizer tudo o que há para dizer sobre pintura” (Schjeldahl 1994: 85).

Numa entrevista de 1970, Nauman refere os seus mais recentes trabalhos: *Bouncing Balls*, *Black Balls*, *Making a Face* e *Gauze*, filmados com uma câmara especial alugada (4000 frames/segundo) de maneira a conseguir imagens em câmara muito lenta e acentuado *close-up* de partes do corpo. O entrevistador sugere tratar-se de escultura *corporal*. Nauman aceita a designação (Morgan 2002).

Quando Morgan pergunta a Nauman se a Performance é para ele parte integral da sua forma de ver a escultura, Nauman responde: “A escultura sempre esteve envolvida na performance no sentido em que envolve o espetador, porque o espetador tem de andar

³¹¹ Filmes como *Thighing* (1967), *Pulling Mouth*, *Gauze*, *Bouncing Balls* ou *Black Balls*.

em torno dela. Nesse sentido torna-se um participante ou um performer...” (*apud* Morgan 2002: 266).

Esta resposta é muito elucidativa sobre a concepção de Performance para Nauman. Repare-se que o artista não se refere às suas performances ao vivo, nem sequer aquelas que registou nos *studio films*. Para ele, que deixou de estar fisicamente presente nas obras a partir da década de setenta, Performance é a criação de uma situação espacial específica, que conduz a uma determinada experiência, a ser vivida pelo público.

Além da dimensão escultórica, há aqui novamente uma exploração da estranheza, conseguida através do detalhamento de algo banal, algo por vezes referido como “exotização do corpo”³¹².

O desinteresse pela autobiografia e pela personalização³¹³ em geral³¹⁴ serão, muito provavelmente uma das razões para o desconforto que a Performance sempre causou a Nauman, que deixa de usar o seu corpo como material de trabalho por volta de 1970³¹⁵.

Mesmo no início da sua carreira, quando usa o seu próprio corpo, fá-lo no sentido do apagamento da individualidade, porque não interessa a quem o corpo pertence, interessa as questões que levanta, nomeadamente quanto ao espectro desta peculiar atividade humana que é a Arte³¹⁶, e que diz respeito a isso mesmo – à pergunta.

Na primeira frase da monografia que Coosje van Bruggen realizou, podemos ler: “Bruce Nauman não está interessado em ‘aumentar uma coleção de coisas que são arte’, conforme o próprio, mas em ‘investigar as possibilidades daquilo que a arte pode ser’”³¹⁷.

O corpo é a ferramenta e por vezes o motivo para tratar as mais diversas questões, baralhando as tradicionais concepções de género artístico, ao obrigar à reequação dos vários aspetos inerentes à produção artística, como médium, procedimento, forma e conteúdo, a já abordada “alteração em andamento” das regras do jogo.

³¹² “Nauman exoticizes his artist’s body or, as most critics put it, he makes the familiar strange (...) in individual shots [David] Lynch takes familiar things out of context and brings them into close up because it makes them appear stranger” (Graw 1993: 72).

³¹³ “Nauman seems to drain the esteemed performance tradition of the solo of its most prized attributes, transforming a moment when the single artist demonstrates his or her technical mastery and personal individuality into a repetitive and emotionless task which, more often than not, occludes the artist’s personality” (Slifkin 2012: 31-32).

³¹⁴ “When you bring things to a personal level, then you’re just much less sure whether people can accept what’s presented” (Bruce Nauman *apud* Bruggen, 1988: 239).

³¹⁵ “I had thought about presenting it [Good Boy Bad Boy] as a performance, but I have never comfortable with performance” (Bruggen 1988: 239).

³¹⁶ “... Californian artists, and Nauman in particular, says Pincus-Witten, deal more with questions of artistic existence and less with issues of artistic production” (Graw, 1993: 73).

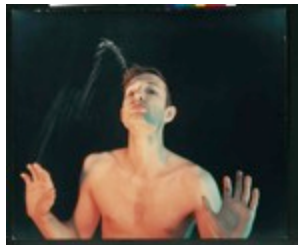
³¹⁷ “To be sure, Nauman’s art is about art” (Hixson 2002: 109).

Conforme Robert C. Morgan sintetiza:

O corpo de Nauman era um componente vital dos seus primeiros trabalhos, enquanto acontecimento íntimo dentro de um espaço e tempo corpóreos. Utilizando uma frase de Yves Klein, Nauman usava uma espécie de metáfora “antropométrica”: uma deslocação estética das medidas corporais. Através deste processo de medição descobriu ser capaz de transmitir significado, e focando-se na biomecânica do corpo, o aspeto impessoal da sua fisicalidade tornou-se a sua forma escultórica (Morgan 2004: 571).

Em suma, a obra de Nauman cruza constantemente inúmeras variáveis, referências e camadas, que o tornam rico e denso, por mais claros que sejam os seus procedimentos. Conforme defende Peter Schjeldhal, fervoroso admirador deste artista, “No trabalho de Nauman as coisas não evoluem. Acontecem. Inicialmente, nos anos sessenta, uma incrível profusão de coisas aconteceram” (Schjeldhal 1994: 85).

Ao jogar com as nossas expectativas sobre o papel da arte e do artista, Nauman constrói um corpo de trabalho baseado na ambiguidade, na tensão gerada pela dúvida que nos obriga a equacionar a nossa imagem do mundo e de nós próprios³¹⁸. Tanto Neil Benezra como Schjeldhal encontram aqui o motivo para a admiração tardia do público norte-americano, por comparação ao europeu, já que, conforme defendem, os [norte] americanos têm pouca disponibilidade para a ambiguidade, para as grandes, angustiantes e inevitáveis questões ligadas à existência humana³¹⁹.



Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain (Eleven Color Photographs)*, 1966-67

³¹⁸ A propósito de *False Silence* (1975): “At a certain point, the hypnotic effect of the voice allows the language to detach itself from the sender. Is Nauman talking to us, or are we talking to ourselves?” (Auping 2004: 11).

³¹⁹ “The fact that Nauman’s most plainspoken words, pieces in which form and content seem to speak with a single, clear voice, have had their greatest resonance in the United States indicates perhaps that culture’s need for questions with answers, a civilization disinclined toward ambiguity. On the other hand, Nauman has also created an enormous body of work that is fraught with ambiguity and questions, and this work has found a willing audience in Europe, a continent that, in Peter Schjeldahl’s words, is “less reluctant to face inescapable dilemmas” (Benezra *apud* Morgan 2002: 98) e “Donald Young opines that “Bruce Nauman was greatly undervalued in this country [E.U.A.] until recently. All through the 1970s, the support system came from Europe. American collectors prefer their art more straightforward. His work was always difficult and strange” (Adams 2002: 84).

4.2. Judson Dance Theater: Dança (?) Pós-Moderna (?)

O Judson Dance Theater foi um grupo informal formado em 1962, e que durante dois anos apresentou cerca de 200 trabalhos na Judson Memorial Church, em Greenwich Village, Manhattan, Nova Iorque. Desenvolveu-se a partir da classe de composição em dança liderada por Robert Dunn, músico que tinha estudado com John Cage e sido pianista acompanhante das aulas de Cunningham nos primeiros anos da década de sessenta, altura em que no mesmo prédio do estúdio de Cunningham estava instalado o The Living Theater. O grupo encontrava-se semanalmente para criar, apresentar e discutir trabalho. Formado por bailarinos, músicos e artistas visuais, incluiu, entre outros: Aileen Passloff, Arlene Rothlein, Carolee Schneemann, David Gordon, Deborah Hay, Elaine Summers, Fred Herko, James Waring, Jessica Cargill, Jen Scoble, Judith Dunn, Lucinda Childs, Malcolm Goldstein, Meredith Monk, Philip Corner, Sally Gross, Steve Paxton, Tony Holder, Trisha Brown, Valda Setterfield e Yvonne Rainer.

O trabalho desenvolvido pelo Judson Dance Theater atacou as tradições e convenções da dança teatral, alargando os seus níveis de operação, simultaneamente implicando os espetadores na construção de leituras.

Embora o aprofundamento desta questão ultrapasse o âmbito do presente trabalho, é relevante referir a forte rutura “discípulo-mestre” instaurada na Dança Moderna norte-americana e a resistência do público norte-americano às propostas vanguardistas. É possível neste contexto traçar uma clara linhagem de artistas, que em linha contínua foram abandonando as companhias dos seus mestres para encetarem uma carreira distinta e baseada em premissas e abordagens diversas (por vezes antagónicas) daquela em que se formaram, rapidamente considerada insatisfatória.

Regra-geral, durante grande parte do século XX que agora abordo, os bailarinos americanos iniciam a sua atividade como coreógrafos pouco depois de se tornarem profissionais, desenvolvendo normalmente um corpo teórico consistente em torno da sua produção artística individual, acompanhado por uma rápida e ativa receção crítica em termos jornalísticos e académicos.

É uma realidade distinta da que marcou o panorama da Dança europeia do mesmo período, fortemente marcada pela duradoura tradição do ballet clássico, ancorada pelo contrário numa lógica de enraizamento e enaltecimento da tradição. Por outro lado, é recorrente que o público europeu adira mais rápida e entusiasticamente às propostas

vanguardistas norte-americanas, como tem sido constantemente notado pela crítica e pelos próprios artistas deste período. Sobre isto, Banes escreveu:

A ênfase no pessoal na dança moderna americana tornou o curso de sua história totalmente diferente do do ballet. A Dança teatral clássica tem evoluído ao longo dos últimos 400 anos – e sem dúvida continuará a evoluir – através de um vocabulário abstrato, codificado e impessoal, transmitido diretamente do professor para o aluno. Baseado nos princípios fundamentais das cinco posições pelas quais o corpo passa sempre, e na rotação para fora a partir do centro, o sistema altera-se gradualmente durante o processo histórico de transmissão, de forma subtil: ocorrem refinamentos, desenvolvimento de força e habilidade, mudanças de estilo. Também podem ocorrer desvios da linha e aparência básicas, mas regressando sempre ao padrão, reafirmando as suas raízes na tradição clássica. Os bailarinos também emprestam os seus significados particulares ao estilo e vocabulário padrão. Mas no ballet, alterações nos materiais, método e estilo ocorrem dentro do contexto de uma tradição conservadora, académica. Essa tradição é suficientemente resiliente para absorver a inovação.

Uma vez que a dança moderna radica em formatos tão fortemente pessoais, frequentemente íntimos, em conteúdo subjetivo, e na busca individual de estilos de movimento que expressam não só a fisicalidade do coreógrafo, mas também as suas preocupações temáticas e teorias do movimento, cada ligeiro desvio na técnica ou teoria do professor para o aluno passou a significar não mais refinamento, mas mais revolta. A história da dança moderna é rapidamente cíclica: revolução e instituição; revolução e instituição. As opções para cada geração têm sido entrar na nova academia (mas, inevitavelmente, diluindo-a e banalizando-a ao fazê-lo), ou criar um novo *establishment*. Neste sistema, a supremacia do coreógrafo em relação à dança é óbvia. A “tradição do novo” exige que todos os bailarinos sejam potenciais coreógrafos (Banes 1980: 5).

Esta questão prende-se ainda com a relevância do contributo americano para a centralidade do performer enquanto indivíduo autor/criador, por oposição às vanguardas modernistas europeias da primeira metade do século XX, que tendencialmente encaravam o performer individual como um dos elementos de um quadro mais abrangente:

grande parte da tradição vanguardista (...) enfatizou pouco o performer individual, preocupação central da performance mais recente (...) Os surrealistas e os artistas da Bauhaus também consideraram o performer individual essencialmente como um elemento num quadro mais amplo (...) O performer individual foi muito mais favorecido na significativa contribuição dos Estados Unidos para a variada experimentação em performance no início do século XX na área da dança [com] pioneiras abordagens individuais revolucionárias (Carlson 1999: 93).

Esta perspetiva geral enquadra os artistas da Judson Dance Theater, que, oriundos de diferentes domínios artísticos, se juntam não para cumprir um programa estético mas para trabalhar sobre um imaginário comum, que resulta dos seus intercâmbios e práticas. Neste grupo existiam de facto apenas duas regras: ninguém se podia recusar a participar no trabalho dum colega, mesmo que não partilhasse das suas proposições, e

após as apresentações realizava-se uma discussão crítica. Assim, a definição de arte é posta em desequilíbrio, tal como é posta à prova da experiência da própria obra, tanto por artistas como pelo público (Coutinho, 2008).

Sally Banes, que escreveu em 1980 *Terpsichore in Sneakers*, designando e inscrevendo o trabalho dos artistas associados à Judson como *Dança Pós-Moderna*³²⁰, elencou uma série de características e premissas, muitas delas patentes no *No Manifesto*, publicado por Yvonne Rainer em 1965:

NÃO ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações, à magia e ao faz-de-conta não ao glamour nem à transcendência da imagem da vedeta não ao heroico não ao anti-heroico não à imagética trash não ao envolvimento do performer ou espectador não ao estilo não ao camp não à sedução do espectador pela astúcia do performer não à excentricidade não à comoção ou ao deixar-se comover (Rainer *apud* Banes 1980: 43).

Em sintonia com todo o coletivo associado à Judson, a recusa da artificialidade que Rainer promoveu, ao rejeitar o virtuosismo e investir num léxico de movimento simples, básico e banal, veio alargar o território da Dança, um passo adiante relativamente àquilo que Cunningham tinha proposto, ao libertá-la de qualquer narratividade linear ou desejo de representação. Em *Trio A*, talvez a mais emblemática das obras de Rainer, está patente a rutura com a tradicional estética da Dança: “Rainer viria substituir o fraseamento; desenvolvimento e clímax; variação; carácter; desempenho; variedade; façanha virtuosística e o corpo totalmente estendido, pela distribuição igualitária de energia; movimento ‘encontrado’; a igualdade entre partes; a repetição ou eventos discretos; desempenho neutro; tarefa ou atividade semelhante; ação, evento ou tom singulares; e escala humana” (Banes 1980: 44).

A noção de autoria foi também flexibilizada, na medida em que a importância das obras não está diretamente ligada à presença do autor ou ao seu controlo³²¹.

Os artistas da Judson vão acentuar ainda mais o abandono do controlo do autor em relação àquilo que efetivamente acontece nas suas apresentações, e isto verifica-se por

³²⁰ Esta designação não é consensual e tem sido entendida de maneira diversa: por um lado, enquanto produção de Dança nos E.U.A. após a Dança Moderna, cujo último representante seria Cunningham; e, por outro, como um tipo de Dança na esteira do Modernismo, das vanguardas da primeira metade do século XX. Não sendo esta a circunstância adequada para desenvolver este tema, optei por me referir ao trabalho desenvolvido no Judson Dance Theater (e artistas associados) evitando este termo, embora a obra de Sally Banes tenha sido uma importante ferramenta de trabalho, não só por sistematizar as características gerais das peças deste coletivo, como pela exaustiva descrição que faz dos trabalhos.

³²¹ Na comunicação de 1969, *O que é um autor*, apresentada à Sociedade Francesa de Filosofia em Paris – cidade que no ano anterior foi cenário desse revolucionário maio – Michel Foucault reflete acerca da noção de autoria, e embora nunca se refira ao contexto artístico, propõe uma visão em certa medida equiparável aos postulados presentes no trabalho da Judson: “Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (Foucault 1992: 70).

várias vias. Por um lado, incluem nas suas peças colegas oriundos de outras áreas artísticas, precisamente por se interessarem pelo léxico de movimento banal, quotidiano e não especializado, o que evidentemente resulta numa variabilidade superior à que se verifica na movimentação de um bailarino, treinado para controlar a imponderabilidade da sua movimentação. Por outro, incorporam a experimentação nas suas propostas, o que mais uma vez acontece em diferentes sentidos³²², implicando sempre um resultado final flexível e inesperado, embora em vários graus.

Quanto a isto, aquilo que Foucault menciona acerca da escrita pode por analogia aplicar-se à atividade destes artistas:

... a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer (Foucault 1992: 35)³²³.

A opção por esta *fisicalidade natural*³²⁴ pode inclusivamente levar à contestação da utilização do termo *coreografia* neste contexto, como defendeu Ramsey Burt (2004). Este autor defende que uma genealogia da Dança recente focará, principalmente, não as preocupações coreográficas de criadores ambiciosamente inovadores, mas sim de que forma as apresentações das suas coreografias tiveram o potencial de abrir novas possibilidades de agenciamento dentro dos discursos da Dança Teatral. Exemplifica com o início de *Trio A* (1966), de Yvonne Rainer, em que os bailarinos olham por cima do ombro esquerdo para um ponto no chão situado cerca de dois passos atrás (em diagonal), em seguida fletem os joelhos, balançam cinco vezes os braços de maneira a bater alternadamente com uma das mãos na barriga e a outra nas costas, viram-se e dão dois passos na direção em que olharam. Rainer referiu a propósito deste trabalho que os movimentos devem ser executados de uma forma controlada e não apressada, com o corpo “pesado” sem estar completamente relaxado. Acrescentou ainda que a exigência física é semelhante à requerida pela execução de tarefas quotidianas banais como

³²² A título de exemplo, refiro *Floor of the Forest* (1970), de Trisha Brown, que tem uma estrutura predeterminada, cumprida pelos executantes com um grau de liberdade considerável ou o *Contact improvisation*, técnica criada por Steve Paxton e assente numa série de princípios articulados no movimento improvisado.

³²³ “While there may be some common ground here between Foucault and Judson Dance Theater, it is surely significant that Rainer claimed her body remained the enduring reality on the eve of the events of 1968, while Foucault wrote about the process of history’s destruction of the body in the aftermath of those events. Rainer’s statement is essentially affirmative (despite her avant-garde rejection of artistic conventions and traditions), while Foucault’s view of history is deeply pessimistic” (Burt 2004: 31-32).

³²⁴ Movimentos banais, realizados com um esforço “normal”.

levantar-se de uma cadeira, alcançar uma prateleira alta ou descer escadas e que a qualidade do movimento deve ser equiparável à dessas ações, reduzindo-o assim à simples, fenomenológica experiência da atividade física trivial. Além disto, os movimentos executados não escondiam nem exageravam o esforço que implicavam³²⁵. Esta opção resulta, ainda segundo Burt, na eliminação do tipo de presença que se produz quando a audiência “sente o prazer dos performers em se exhibir”. O tipo de presença que Burt reconhece ter sido recusada pelos bailarinos da Judson, aquela que transcende a normalidade, não está apenas ligada ao “narcisismo” ou exibicionismo dos performers, mas à solicitação dos próprios movimentos. Conforme vimos, a Dança implica uma vivência distinta do espaço e do tempo, que se tornam *elásticos*.

A relação com o espaço deixa de ser pragmática, no sentido em que o que interessa não é atravessá-lo para ir do ponto A para o B ou desempenhar uma tarefa, mas sim o que de excepcional é produzido entre esses pontos. Por outro lado, a consciência corporal apurada faz com que em Dança, os bailarinos se relacionem com o espaço de uma forma mais plena, mais tridimensional, digamos, do que linear. Esta plenitude não é também pragmática no que toca ao dispêndio de energia, já que a entrega “total” ao movimento especializado implica uma contínua gestão do esforço. Este tipo de dedicação corresponde a uma imersão no movimento acompanhada por uma acentuada consciência dos seus componentes fundamentais: espaço, tempo e energia.

Algumas propostas com gênese na atividade da Judson investem fortemente na aquisição desta competência. Um bailarino é tanto mais eficaz quanto mais desenvolve uma aguçada consciência do tempo, espaço e energia, e da relação do seu corpo com estes fatores, o que é fundamental por exemplo no trabalho de *Contact Improvisation*³²⁶, prática e técnica criadas por Steve Paxton, em que “o movimento é determinado pelas modalidades de troca de peso interior e de intercâmbio com o outro”, em que a improvisação é recorrente e tem grande valor, e que favorece “a familiaridade com a instabilidade, a libertação da verticalidade objetiva, uma relação multidimensional com

³²⁵ “The entire four-and-one-half-minute series of constant changes in motion is performed as a single frase with an uninflected distribution of energy, giving the appearance of a smooth, effortless surface. Yet obviously many of the movement events are quite complex and strenuous (...) The paradox of the dance’s appearance is that what looks easy and natural is actually very very exacting. The movements have been carefully dissected, and in order to create the uninflected rhythm even the “natural” phrasing that nondance movements have in real life – i.e., the preparation, climax, and completion that seem to come with our breath cycle – has been flattened, equalized” (Banes 1980: 45).

³²⁶ O *Contact Improvisation* acarreta simultaneamente uma dimensão social e teatral, como é patente nas *jam sessions*, em que pessoas conhecidas ou desconhecidas entre si podem dançar juntas, por vezes perante uma audiência, totalmente demarcada do grupo de intervenientes.

o espaço, a atenção ao corpo do outro e ao desconhecido” (Louppe 2012: 236). De resto, Paxton foi dos membros do Judson que (embora também tenha criado Performance³²⁷) mais investiu na exploração da matéria da Dança, dedicando-se não só a formar bailarinos, ao criar um método para incrementar as suas competências, como a investigar diversos tipos de corpos e movimento³²⁸, assim como os seus aspetos idiossincráticos, mesmo que a partir dos mais simples movimentos³²⁹.

Assim, a utilização de um léxico de movimento banal e a desvalorização do paradigma da especialização fazem com que porventura seja mais adequado falar de *composição* em vez de *coreografia*, já que embora as peças tenham uma estrutura, o movimento é desempenhado com um grau de liberdade que torna obsoleta a ideia de “escrita” prévia³³⁰. De resto, o processo de trabalho é por vezes a própria obra, aberta, em contínuo desenvolvimento e portanto imprevisível, expondo diversas etapas do processo de construção coreográfica, tradicionalmente realizado na intimidade do estúdio (composição, aprendizagem, ensaio, marcação, correção, aperfeiçoamento, etc.). Talvez o mais flagrante exemplo da prática do *work in progress* neste contexto seja a atividade do Grand Union (para evitar problemas com a cadeia de supermercados com o mesmo nome, o grupo adoptou a designação legal de Rio Grand Union), coletivo de improvisação sediado em Nova Iorque (extinto em 1976), e que contou com Trisha

³²⁷ Como, por exemplo, o trabalho apresentado em 1970, quando “Paxton planned to do a version of *Satisfyin Lover* with forty-two naked red-haired performers for a concert date at New York University, but at the last minute school authorities ruled out nudity, even though Paxton had notified them of his intentions from the start. It was too late to cancel the concert, so Paxton performed *Intravenous Lecture* instead. As he talked to the audience about past experiences with sponsors and censorship, a doctor friend walked onstage and inserted an intravenous hookup in Paxton’s arm. Clear liquid (a saline solution) seeped into Paxton’s veins and blood sometimes backed up in the plastic tubing, but he ignored the whole matter, continuing to speak calmly about performance” (Banes 1980: 60-61).

³²⁸ Esta vocação está presente desde o início do percurso de Paxton como autor. Como exemplo, a peça “*Proxy* (1961), made shortly after Paxton joined the Cunningham company, and conceived while riding in the company’s Volkswagen bus on tour (...) A dance in four sections, the movement in the middle two parts was determined by a visual score made from sports photographs and other posture imagery. Each dancer learned the sequences accurately, but according to his or her own individual style, working to imitate each pose exactly and to find efficient transitions between them. In the other sections of the dance, the performers did specific actions: eating a pear, drinking a glass of water, standing on ball bearings in a plastic basin. And they walked” ou *Transit* (1962), em que comparava Dança clássica, movimento “marcado” e corrida em câmara-lenta (Banes 1980: 59-60).

³²⁹ Como em *Satisfyin Lover* (1967), uma Dança para um grande grupo de 30 a 84 pessoas, feita a partir de um guião escrito, em que caminham de perfil para o público, da direita para a esquerda de cena, por vezes parando em pé ou sentando-se; ou *State* (1968), em que 42 performers caminham para o centro de cena, onde se sentam; durante dois intervalos de três minutos põem-se em pé; durante dois *blackouts* de 15 segundos podem mover-se ou coçar-se; depois saem. Em *Smiling* (1969), ainda mais simples, dois performers sorriem durante cinco minutos, em pé ou sentados.

³³⁰ “... chez Rainer, tous les mouvements semblent nécessaires, mouvements qui, s’ils sont de moins en moins chorégraphiques a proprement parler (...) n’en restent pas moins fondamentalement dansés, au sens où tout peut être exprimé par le corps, où le lexique corporel s’étend à tous les domaines de la vie...” (Baecque 1985: 42).

Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton e Yvonne Rainer, entre outros. Desenvolveu-se a partir da peça *Continuous Project – Altered Daily* [CP-AD], de Yvonne Rainer (cuja versão final foi apresentada no Whitney Museum em 1970), concebida a partir de uma escultura de Robert Morris, composta por terra e metal, e que diariamente foi apresentada numa garagem, depois de alterada³³¹. As performances apresentadas por este coletivo não correspondiam a qualquer plano, guião ou estrutura prévia; eram no fundo uma investigação sobre o potencial da Performance, um enunciado destinado a problematizar questões como

O que é a preferência? O que é a escolha? O que é, de facto, improvisação? Será isto competição? O que facilita a cooperação? Será este comportamento autoritário? O que é a ilusão? O que é a real? Se é algo é lembrado de forma diferente, trata-se de repetição? Como se experiencia o tempo? Como se constroem padrões no tempo e no espaço? O que é a performance? As questões não eram respondidas, mas eram constantemente levantadas ao longo de uma apresentação (Banes 1980: 215).

Fluxo, variabilidade e dinâmica eram aspetos centrais da atividade do Grand Union, tanto na estrutura como no conteúdo de cada apresentação, provocando a constatação das múltiplas possibilidades de enquadrar, interpretar e nos relacionarmos com factos e comportamentos.

³³¹ “In *CP-AD*, Rainer’s concern was to make an ongoing performance that would change during and between performances, using various aspects of the working process of dance-making (...) the performance itself could include behavior that was, according to Rainer, ‘actual’ (spontaneous) or ‘choreographed’ (learned, edited, stylized). Rainer wanted, as well, to show the dichotomy between ‘professional’ dancing behavior, and ‘amateur’ (ordinary) gesture and deportment. Another concern was to include within the performance the different relationships between the performer and the material, which Rainer systematized according to ‘levels of performance reality.’ On a primary level, the performer does original material in a personal style; on a secondary level, the performer works in a recognizable style, or performs someone else’s material in the original style; on a tertiary level, the content and style of the material are not coordinated – i.e., the performance is a transformation, a deliberately ‘bad secondary performance.’ The piece was an assemblage of ‘chunks’ and ‘insertables’ of movement material – solos, duets, group sequences – that could be put in any order determined by the performers. Some of the material was already known and polished, some actually rehearsed, some marked, some learned during the performance. The dancers could initiate a section by calling out its name, or by bringing out the requisite prop, or by putting on the appropriate music. Discussion between the performers about the work as it progressed – comments and tactical analyses – created a casual, rehearsal-like atmosphere. The movement sequences often focused on the manipulation of a ‘body adjunct’, including: five pillows, a large pair of wings, a stuffed round object with a leg and foot attached to it, two pieces of 8 ½ x 11-inch paper, one 2x6-foot strip of foam rubber, an object that when strapped on the back transformed the dancer into a hunchback. Many of the routines also involved manipulating, hoisting, and carrying other performers. Some of the bits used music: *Chair Pillow*, for exemple, was performed to the tune of Ike and Tina Turner’s *Mountain High, River Deep*; a section called *Here Comes the Sun* was accompanied by the Beatles’ song of the same name. At other times, the movement activity was accompanied by reminiscences of film stars and directors (mostly taken from Kevin Brownlow’s *The Parade’s Gone By*), recited by several people at a microphone – an element that added more information about the nature of the performance to the performance. Films, including one of the Connecticut College rehearsal of *CP-AD*, the previous summer, were shown in other rooms in the museum” (Banes 1980: 203-204).

Para além destes aspetos, há outros denominadores comuns à atividade do conjunto de artistas do Judson, relevantes para a reformulação dos territórios das artes performativas e da Performance:

A esta desmistificação da técnica do bailarino, substituída por uma consciencialização (*awareness*) do corpo sensível, ligaram-se duas outras, a da negação de todo o conteúdo dramático e a independência mais absoluta da dança em relação à música³³², de tal modo que Twyla Tharp pode dizer sem qualquer espécie de orgulho: “Mozart não precisa de mim e vice-versa” (Sasportes 2012: 269).

Esta rejeição do dramatismo foi concretizada de várias maneiras: através da monotonia do fraseado de movimento, anulando o clímax; limitando as decisões pessoais do coreógrafo através da criação de estruturas arbitrárias de tempo, espaço e movimento; ou introduzindo elementos externos que controlem a atividade dos bailarinos (Banes 1980)³³³.

Não podemos esquecer que o grupo de artistas que pertenceu à Judson – assim como outros que gravitaram em torno deste coletivo – era composto por elementos com perfis diferenciados em termos de formação e percurso. Bailarinos, músicos e artistas visuais partilharam trabalho e quotidiano, fomentando um intercâmbio profissional e íntimo que se alimentava da partilha e experimentação baseada em interesses comuns, num ambiente de liberdade que gerou uma hibridez desconcertante (do ponto de vista da receção).

Em 1971, Margery J. Turner escrevia:

Estas experiências têm gerado alguns produtos estranhos; alguns fortemente ligados aos happenings, outros ao teatro, mas a maior parte apenas distantemente relacionados com aquilo que a maior parte das pessoas ainda entende por dança. Esta situação, a que se junta a utilização de multimédia, um desenvolvimento natural do nosso tempo, levantou a questão de quando dança é dança, ou não é. Este pode ser um problema perturbador já que alguns experimentalistas estão a produzir trabalho que num sentido generalista pode

³³² A emancipação da Dança face à música iniciou-se muito antes. Eduardo de Noronha, por exemplo, refere a apresentação em Paris – na viragem da primeira para a segunda década de 1900 – da primeira bailarina da Ópera de Buenos Aires, Isabel d’Etchessary, “...de nacionalidade argentina, mas oriunda de uma família vasca. Dançava sem orquestra, sem piano, sem nenhum instrumento de percussão. Dançava sósinha e sem nenhuma espécie de acompanhamento. ‘A música, escreveu ela ou alguém por ela, num artigo publicado na *Oeuvre*, não pode senão deformar a idea plástica e ir contra a verdade interior que produz o ritmo muscular. O Pensamento deve nascer, tangível, vivo, sem o socorro de nenhum outro pensamento contrário ou perturbador que a música criaria. É pelo prodigioso poder do silêncio que a intenção filosófica da ação se revela, se desprende, se torna luminosa e empolgante. A dança, arte criadora, não pede à música a sua inspiração: encontra nela mesma a sua emoção e a sua força sugestiva” (Noronha 1922: 312).

³³³ “One way to eliminate drama in dance is to reduce phrasing to a monotone, making climaxes impossible. Another is to limit personal decisions by the choreographer, by creating arbitrary structures of time, space, or movement, or by introducing elements that exert external control over the dancers” (Banes 1980: 117).

ser considerado dança, e outros não; ainda assim intitulam-se bailarinos e são programados enquanto companhias de dança. Nas pequenas vilas e cidades, onde as pessoas apenas conhecem a dança de há vinte cinco anos atrás, programar uma companhia destas pode ser uma experiência trágica para o espetador, para os bailarinos, e para o campo da dança moderna. A audiência tem de ser preparada para o tipo de coisa que vai ver.

O dilema de como designar estas novas experiências permanece. Yvonne Rainer resolveu o seu problema designando o seu programa como *performance coletiva mixed-media*; parece ser um rótulo mais preciso do que dança. Embora nenhum destes grupos tenha sido grandemente reconhecido, o facto é que estas experiências que testam crenças tradicionais conduziram a novas formas de movimento expressivo. Algumas incluem dança como uma pequena parte do todo; algumas simplesmente alteram a definição de dança de maneira a incluir aquilo que lhes convém; algumas são interessantes e diferentes na forma como a comunicação é conseguida. Que influência terão estas experiências no futuro, é ainda desconhecido (Turner 1971: 22-23).

A identificação com este ou aquele género artístico parece ter sido em muitos casos instrumental, na medida em que, se há um programa ou intenção de pôr em causa os valores artísticos tradicionais, a frustração das expectativas da audiência pode ser um motor para o sucesso da empreitada. Apresentar aquilo que o público associaria a Dança como Escultura, ou enquadrar uma peça identificada com Teatro enquanto Dança, obriga a uma reformulação da imbrincada teia que caracteriza cada um destes domínios. Para além disto, convém ter em conta que muitos destes artistas “experimentais” desprezavam totalmente esta questão, não estando minimamente interessados em analisar teoricamente a sua produção, afastando-se de qualquer discussão em torno de territórios artísticos e suas especificidades.

De qualquer maneira, a questão do *enquadramento*, fundamental em Performance, é central na Arte concetual em geral, estando as décadas de sessenta e setenta recheadas de exemplos de artistas que exploraram esta questão, nomeadamente trazendo o quotidiano banal para a esfera artística³³⁴.

³³⁴ Para referir alguns exemplos: *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, performance de Tom Marioni (1969) que consistiu numa festa de cerveja no Oakland Museum; *Public Lunch* (1970-71), de Bonnie Sherk, em que artista se fechou numa jaula do jardim zoológico, aguardando a hora da refeição (tal como os tigres na jaula adjacente); ou Howard Fried, que concebeu Performances em que utilizou molduras a enquadrar um evento de *wrestling*, um jogo de baseball e uma aula de golf (Montano 2000).

Banalidade e catalogação

Diversas peças da chamada *Dança Pós-Moderna* dispensam qualquer extraordinariedade decorrente do movimento. Continuando a tomar *Trio A*³³⁵ como exemplo, constatamos que Rainer criou uma obra em que os executantes (nem sempre bailarinos)³³⁶ são eles próprios, no sentido em que não só não representam, como não *saem de si*, já que a coreografia que desempenham não solicita qualquer aptidão extraordinária, podendo ser cumprida por alguém com uma memória e motricidade regular. Além disso os movimentos são normalizados, muito semelhantes independentemente de quem os executa, numa espécie de despersonalização do movimento e do corpo: a presença do performer não é distintiva, a idiossincracia é atenuada. Esta característica, associada à estrutura repetitiva da peça, faz com que ela se transforme numa espécie de catálogo, que resulta de um enunciado de movimento, a partir de uma análise sistemática desses mesmos movimentos, por mais imprevisível que o seu encadeamento possa ser.

O corpo movimenta-se dentro da esfera de possibilidades do banal movimento quotidiano, não se investindo num qualquer alargamento desses limites, antes assumindo esse despojamento como recusa da artificialidade. Rainer referiu a obra *Convalescent Dance* (1967), apresentada a solo num evento anti-guerra e num período de convalescença após uma intervenção cirúrgica, como paradigma desta recusa da sedução do público (Burt 2004: 42-43), e em *Trio A* essa opção é patente, por exemplo

³³⁵ Repare-se que *Trio A* é um título mais para uma estrutura de movimentos com uma determinada qualidade geral do que o nome de uma coreografia no sentido de um conjunto fechado de movimentos específicos. Excertos e variações foram apresentados com várias designações e em diversas circunstâncias. Conforme Banes esclarece: “*Trio A* was performed for the first time in 1966 as *The Mind is a Muscle, Part 1* at the Judson Church (...) In a longer but still not complete version of *The Mind is a Muscle*, also performed at the Judson, in May 1966, Rainer created a special version of *Trio A* for Peter Saul (...) That version, a solo, was titled *Lecture*. (...) *Trio A* became a Rainer emblem, appearing in seven of her works besides *The Mind is a Muscle*. In 1967, at Angry Arts Week protesting the war in Vietnam, Rainer, recovering from a recent operation, danced *Trio A*, calling it *Convalescent Dance*. She thinks of that performance as the most perfectly realized version of the sequence, since her convalescent state suffused her performance with exactly the right quality of lightness” (Banes 1980: 52-53).

³³⁶ É de notar que esta utilização do movimento “amador” no contexto da dança, que não requer qualquer formação ou treino especializado, não é encarada pela artista como uma afirmação política. Pelo contrário, Rainer propõe uma desconstrução desse mesmo contexto, de modo a libertar a dança dos processos históricos e políticos, recusando à partida quaisquer premissas ideológicas no desenvolvimento do seu trabalho: “...although in the aftermath of 1968 Rainer’s claim that ideological issues had no bearing on the nature of her work appeared illusory, her exploration of performance practices that radically refused to rehearse conventional forms of presence exposed, in libertarian ways, the limits of dance representation and representability” (Burt 2004: 38). Ao colocar a tónica na exploração do movimento fora das práticas tradicionais, alargando a própria definição de dança, abriu contudo caminho a um discurso que enquadra a sua obra numa perspectiva política, algo que explicitamente sempre recusou.

na autonomia dos executantes em relação ao público, para quem nunca olham diretamente, renunciando assim a assunção dessa espécie de enamoramento³³⁷ entre “atores” e espetadores.

A atenção ao movimento “natural”, banal e quotidiano não é contudo apanágio das segundas vanguardas do século XX, nem sequer das primeiras, como comprova o percurso de Rudolf von Laban, que ele próprio definiu como uma investigação destinada a promover uma literacia em Dança, que extravasa o contexto artístico. De facto, nos anos 1900, em Paris, Laban inicia o seu trabalho seguindo os conselhos de Jean-Georges Noverre, ou seja, observando o comportamento motor dos habitantes da cidade e registando-o através de um sistema de notação que está na base daquilo que viria a ser a *Kinetographie*, ou *Labanotation*, como é atualmente conhecida³³⁸, e que para além de ter funcionado como ferramenta de fixação de peças de Dança, permitiu uma análise detalhada dos diversos componentes do movimento, ultrapassando assim a mera questão do registo coreográfico.

Da enorme abrangência das suas investigações, importa aqui destacar alguns aspetos que encontrarão eco na Judson Dance, tais como a Dança Coral e o método de análise de movimento *Effort-Study*³³⁹.

A Dança Coral corresponde à criação de coreografias simples e mobilizadoras, a serem executadas por grandes massas, num ideal colaborativo de que os nazis se tentaram apropriar. Já neste contexto, Laban promoveu a cooperação entre bailarinos profissionais e pessoas sem qualquer formação em Dança, partindo do princípio de que todos dispõem de ferramentas para experienciar a expressividade que um vocabulário de movimento banal possibilita, ou seja, uma abordagem diversa da fascista, naturalmente mais interessada na anulação e domesticação da individualidade.

Depois de ser considerado pelo III Reich um artista degenerado, Laban dirige-se para Manchester, onde desenvolve o *Effort-Study*, método que surge a partir da análise do movimento dos operários ingleses, e que propõe minimizar o tempo e energia despendidos na movimentação associada ao trabalho, assim como as sequelas

³³⁷ Mais uma vez, é curioso notar que Roland Barthes estabelece na sua obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (1991) várias analogias com a dança, incluindo a palavra “coreografia” logo na primeira página.

³³⁸ “His [Laban] first experiments were in Paris, soon after 1900, where as a young art student, following the advice of Noverre, he watched people’s behaviour in the streets and meeting places of the city, noting down what he saw in a crude symbol system” (Preston-Dunlop e Lahusen 1990: 24).

³³⁹ Convém lembrar que Laban desenvolveu um percurso profissional intimamente ligado às suas crenças pessoais, espirituais (patentes por exemplo na sua proximidade à Teosofia, na atividade que desenvolveu no Monte Verità ou na adesão em 1914 à Ordo Templi Orientis) e políticas, que acabaram por provocar o exílio em Inglaterra, para onde se mudou em 1937.

provocadas pela natureza repetitiva desses mesmos movimentos. Estes estudos acabaram por ser fundamentais para a análise do movimento em geral, e estão na base da ramificação trazida pelo surgimento da *Coreutica* (que diz respeito à organização espacial do movimento) e da *Eukinética* (respeitante aos seus aspetos qualitativos, como o ritmo e a dinâmica), perfazendo assim os três elementos constituintes do movimento, conforme identificados por Laban: espaço, tempo e energia.

Este percurso denota a dedicação de Laban ao movimento banal e rotineiro, que mereceu grande parte da sua atenção, como viria a acontecer na Judson, embora já numa esfera assumidamente artística.

Se, tal como Cunningham, por exemplo, este grupo considerou que as qualidades formais do movimento corporal são matéria suficiente para coreografar, a sua atividade foi evidentemente um marco no questionamento da definição de Dança, ao aproximar as vivências corporais dos espetadores daquelas experimentadas pelos atores (no sentido daqueles que agem), seja através da utilização de protagonistas amadores, de ações e movimentos banais e quotidianos³⁴⁰, espaços de apresentação informais, ou integrando um carácter lúdico e de partilha com a audiência.

A integração da banalidade ao nível do vocabulário de movimento utilizado prende-se com certeza com o desejo de provocar um novo olhar sobre aquilo que nos rodeia quotidianamente, a partir da esperança de que a sua apresentação numa outra esfera o possa propiciar, ou seja, que “o propósito para criar danças pode simplesmente ser o de criar uma moldura através da qual olhemos para o movimento em si” (Banes 1980: 15). A expressividade não reside tanto no movimento *per se* (banal, repetitivo, normalizado, monótono): é a estrutura que lhe dá relevância.

Há no entanto casos em que, embora se assumam a relevância e interesse do movimento banal, a estrutura obriga a competências extraordinárias e, portanto, ao recurso a bailarinos profissionais. É o que acontece no caso dos trabalhos de Lucinda Childs: “Embora os passos que compõem as danças de Childs raramente sejam mais complexos do que movimentos quotidianos, elas só podem ser apresentadas por bailarinos treinados. Aliás, foram progressivamente exigindo um verdadeiro virtuosismo técnico, em termos de resistência, precisão, clareza, controlo e memória” (Banes 1980: 140).

³⁴⁰ Rejeitando, como diz Maria José Fazenda (2012: 41) a “...dança virtuosa – a que assenta os seus princípios estéticos e a sua intencionalidade expressiva em competências técnicas de exceção”.

Estrutura, Jogo, Tarefa e Equipamento

Se o interesse no movimento corporal não depende das suas propriedades ilusionistas ou miméticas, na excecionalidade ou virtuosismo com que é executado, nem nas suas características particulares, onde reside então a excecionalidade da experiência de contacto com esse movimento?

Muitos dos trabalhos dos artistas do Judson pretendem resgatar a ludicidade e o prazer associado ao movimento, funcionando como uma espécie de passaporte de regresso às descobertas da infância, ao prazer da motricidade com todos os desafios que implica, como a exploração e controlo do equilíbrio, distribuição do peso, energia e velocidade, repetição³⁴¹ e acumulação de movimentos. Sabemos que ao longo do nosso processo de desenvolvimento, à medida que vamos adquirindo estas competências motoras, vamos distanciando da dimensão de jogo, movimentando-nos normalmente segundo critérios de eficácia e pragmatismo que afastam a exploração e experimentalismo³⁴².

Pensemos em *Leaning Duets*, uma peça de Trisha Brown apresentada pela primeira vez em 1970, numa rua de Nova Iorque, em que os bailarinos executam um jogo de equilíbrio que se torna visivelmente lúdico para o espetador³⁴³.

*See-Saw e Rollers*³⁴⁴ (1960), de Simone Forti³⁴⁵, também consistiam basicamente em jogos para adultos, baseados nos equipamentos existentes nos parques infantis. A

³⁴¹ Tal como Yvonne Rainer afirmou: “Repetition can serve to enforce the discreteness of a movement, objectify it, make it more objectlike” (Rainer 1968: 271).

³⁴² O inesgotável potencial de descoberta inerente ao movimento humano sempre esteve presente no trabalho de Cunningham. Lembro-me de assistir num documentário (que não consegui localizar) o desafio de Cunningham numa conversa com os seus jovens alunos: “Costumam subir para o autocarro com a perna direita? Experimentem fazê-lo com a esquerda...”

³⁴³ Nas vezes em que assisti a este trabalho, pude constatar nas reações do público uma tensão que resulta da empatia com o jogo proposto; os sorrisos e risos do público adulto a cada fracasso dos praticantes (quando deixam de se equilibrar e caem), resultantes do que calculo ser uma espécie de vivificação dos desafios da motricidade na infância. Por outro lado, o público infantil acompanha a peça com a seriedade de quem vive e respeita esses desafios, identificando-se automaticamente com o esforço, sucessos e falhanços dos performers. Em todo o caso, o desempenho dos performers, a forma como se movimentam, desencadeia no público uma notória reação corporal, facilitada pela circunstância informal da apresentação: “The anti-illusionist stance dictates that seams can show, and that part of the aesthetic pleasure in watching the dance derives from learning its structure by examining the seams: watching mistakes occur in improvisation, witnessing fatigue, danger, awkwardness, difficulty; watching movement being marked and learned. Watching systems being built and dismantled” (Banes 1980: 16-17).

³⁴⁴ “In *Rollers*, two shallow wooden boxes mounted on wheels, each containing a singing performer, were made to careen madly by means of three ropes attached to each wagon, manipulated by members of the audience. The wild movement of the boxes “produces an excitement bordering on fear, which automatically becomes an element in [the] performance.” The fear was immediately evident both in the

estrutura destas peças revelava corpos adultos a operar em situações comuns na infância mas raras na vida adulta, explorando sistematicamente os processos de equilíbrio e adaptação ao *momentum*, por vezes acentuando este tipo de desafio através da incorporação de obstáculos³⁴⁶. Embora as atividades fossem previamente planeadas, o resultado, em termos de movimentação, era indeterminado, resultando da relação com o equipamento utilizado.

O uso de equipamento é recorrente, na medida em que gera eficazmente a dimensão de *tarefa*, um determinado desafio que se experimenta na relação com esse equipamento e que determina a movimentação. É este desafio que instaura a *dramaturgia*.

Em *Slant Board* (Simone Forti, 1961)³⁴⁷, por exemplo, a partir de uma série de instruções que estabelecem as regras do jogo, o público acompanha os esforços, vicissitudes, semelhanças e diferenças presentes no desempenho dos performers, cinestésicamente compreendendo a exigência do desafio.

É fundamental lembrar que a grande proximidade de Forti – para quem qualquer pessoa podia ser um bailarino – com a produção artística mais ligada às Artes Visuais (recordemos que foi casada com Robert Morris e Robert Whitman) terá favorecido a sua conceção de corpo humano como mais um material em relação com todos os outros e

voices and in the physical adjustments of the performers as they adapt or surrendered to the increasing momentum of the wagons” (Banes 1980: 26).

³⁴⁵ Forti nunca chegou a pertencer à Judson Dance Theater. Em 1962 casou com Robert Whitman, e daí até 1966 não criou peças suas, embora tenha participado na criação de Happenings de Whitman, como *Flower, Hole, Water, Night Time, Sky* e *Prune/Flat*. Inicialmente existia alguma tensão entre eles e os artistas da Judson (Banes, 1980).

³⁴⁶ “ (...) l’obstacle au mouvement du danseur sur la scène se révèle donc la condition d’une découverte de soi comme corps, point de convergence esthétique des sensations de soi. Sentir son être-là non par les mécanismes intérieurs et secrets de la conscience, mais par une absence, un manque ou un tou – double négatif mais équivalente de cet objet quelconque, obstacle qui, par et dans le corps à corps, révèle la présence non pas sentie, mais ressentie que je suis” (Royoux 1993: 48).

³⁴⁷ “One construction, *Slant Board*, for three or four people, takes place on a wooden ramp slanted at a 45-degree angle to the floor, and leaning against the Wall. Five or six ropes, knotted a tone-foot intervals, are attached to the top of the ramp, and the performers are instructed to move constantly and calmly, from top to bottom, and from side to side, on the incline. They may rest during the piece, but must remain on the board for its duration – about ten minutes. The steepness of the incline turns the task into a strenuous one, testing the endurance of the performers at its limits” (Banes 1980: 26-27). É curioso notar que as apresentações no *loft* de Yoko Ono a 26 e 27 de maio de 1961 (e que incluíram um *environment* de Robert Morris; música de Philip Corner, La Monte Young e Richard Maxfield; poesia de Jackson MacLow; e as *Five Dance Constructions and Some Other Things* (*Slant Board, Huddle, Hangers, Platforms, Accompaniment for La Monte’s ‘2 sounds’* and *La Monte’s ‘2 sounds’, From Instructions, Censor, Herding*), de Simone Forti, que também improvisou a solo e participou em *Structured Improvisations* com Trisha Brown e Dick Levine), que foram praticamente ignoradas, antecederam vários anos o célebre *Plywood Show* de Robert Morris (Green Gallery, Nova Iorque, novembro de 1964). Apenas alguns académicos notaram que as esculturas de contraplacado de Morris se assemelhavam às construções utilizadas por Forti nas suas peças (Spivey 2009).

com o espaço³⁴⁸. O facto de chamar às suas peças *dance constructions* indicia a dimensão escultórica que conferia à Dança.



Simone Forti, *Slant Board*, 1961



Robert Morris, *Untitled (Wall/Floor Slab)*, 1964

Também Trisha Brown foi pródiga na utilização de equipamento, tal como comprovam as suas *Equipment Pieces*, peças (iniciadas em 1968) em que se utiliza equipamento diverso (cabos, cordas, roldanas, arneses, etc.) para criar estruturas de suporte externo que permitam contrariar o peso e a gravidade e que recorrem à alteração da perspetiva para tornar excecional a circunstância em que o movimento banal acontece. É o que se passa em *Planes* (1968)³⁴⁹; *Floor of the Forest* (1970)³⁵⁰; *Man Walking Down the Side of a Building* (1970)³⁵¹; *Walking on the Wall* (1971)³⁵²; ou *Spiral* (1972)³⁵³.

³⁴⁸ Virginia Spivey refere os exercícios que Forti fazia em sua casa, sentando-se no chão em relação com os objetos que lá estavam, como caixas de cereais ou rolos de papel higiénico, depois mudando a sua posição de maneira a testar os fenómenos associados à perceção (Spivey 2009).

³⁴⁹ “In it three dancers travel across a giant, pegboardlike wall construction. They move slowly and continuously, using the holes for foot- and hand-holds, turning around and upside-down, climbing across and up and down the surface, and occasionally resting in a suspended position. Aerial footage, projected on the wall, completes the illusion of constant free falling motion. A duet for vacuum cleaner and voice, by Simone Forti, accompanies the dance” (Banes 1980: 81).

³⁵⁰ Nesta peça (com 15-20’ de duração), é utilizada uma estrutura metálica paralela ao chão (à altura dos olhos de um adulto, mais ou menos) que prende uma grelha quadriculada feita com cordas e onde estão suspensas peças de roupa (calças, calções e blusas). Os participantes empoleiram-se na estrutura e vão entrando nas peças de roupa, ficando por vezes suspensos nelas. A banal atividade (vertical) de vestir e despir torna-se excecional por ser feita na horizontal, contrariando a força da gravidade. Foi originalmente apresentada numa rua de Nova Iorque, podendo o público circular em torno da estrutura e acomodar-se livremente. O registo filmico deixa perceber um ambiente lúdico e divertido, e ouvir os risos e comentários do público.

³⁵¹ Como o título descreve, esta peça apresentou um homem a caminhar ao longo da fachada de um prédio nova-iorquino, desde o seu topo até ao chão, utilizando equipamento de alpinismo.

³⁵² Aqui, Trisha Brown colocou os seus performers a andar (paralelamente ao chão, mas desta vez lateralmente, em vez de o enfrentar) pelas paredes vazias do Whitney Museum, também recorrendo a equipamento de alpinismo.

³⁵³ Utilizando o mesmo tipo de equipamento, os performers desceram árvores de um parque público caminhando em espiral.

Em todos estes trabalhos, o cerne não está no movimento em si³⁵⁴ nem no seu potencial expressivo mas sim na excecionalidade da situação; o aspeto central é a atividade e suas circunstâncias: mais uma vez, o *quê* é mais relevante do que o *como*. O movimento é definido pelas características do equipamento utilizado, e desenvolvido no sentido de simular a naturalidade das ações banais que convoca; a sua eficácia é proporcional à indistinção e neutralidade com que é executado³⁵⁵, precisamente porque a tónica está na radical alteração das condições em que habitualmente é desempenhado. Aqui, embora se explore a ironia e ludicidade inerentes ao insólito da situação, o movimento é utilizado enquanto motricidade, numa dimensão pragmática que afasta o seu potencial expressivo.

A dimensão de jogo, de desempenho de uma tarefa enquadrada por um conjunto de regras deixando abertura para diferentes formas de alcançar um objetivo está também presente em peças que dispensam a utilização de equipamento, como acontece em *Huddle* (Simone Forti, 1961)³⁵⁶, peça com cerca de 10 minutos, destinada a ser observada como se de uma escultura se tratasse, com o público a circular em torno do grupo de performers, eles próprios formando uma “estrutura humana” para ser escalada pelos participantes³⁵⁷. Esta obra mostra bem como, mesmo sem utilizar adereços, Forti concebia a Dança como um objeto. Trata-se, portanto, de assumir uma atitude analítica em termos da apreciação do movimento e plasticidade inerentes à peça. A análise de movimento foi tema de interesse para Forti. O livro *An Anthology*, de La Monte Young e Jackson MacLow, inclui *dance reports* e instruções para algumas das suas *dance constructions*³⁵⁸. Aqui, o tipo de movimentação é gerado pela tentativa de ser bem-sucedido numa tarefa coletiva, implicando uma constante atenção e adaptabilidade por

³⁵⁴ “Her [Trisha Brown] major concern has always been to find the schemes and structures that organize movement, rather than the intention of movement *per se*” (Banes 1980: 86).

³⁵⁵ Nesta primeira fase do seu trabalho (os chamados *early works*), Brown utilizou ocasionalmente performers não treinados. Atualmente, quando estas peças são apresentadas internacionalmente, são convocados e seleccionados bailarinos locais para a execução, o que pressupõe o reconhecimento da utilidade de um domínio corporal especializado para a obtenção do resultado pretendido.

³⁵⁶ “Huddle, another dance construction, provides a human structure for the performers to climb. Six or seven people form a strong web by facing each other and bending forward, planting their feet firmly, keeping the knees slightly bent, and putting their arms around each other’s waist and shoulders. One person separates from the structure (which tightens in compensation), climbs over the huddle slowly and calmly, finding available foot and handholds supplied by the other bodies, and rejoins the huddle on the other side. There is no particular order for climbing, but by the shifting of balance and readjustment of center that takes place when one person withdraws to start to climb, the group can immediately feel one person’s intention to ascend” (Banes 1980: 27).

³⁵⁷ Este trabalho foi apresentado pelo grupo Fluxus no âmbito do Fluxus Festorum (em Paris, Copenhaga e Düsseldorf), como exemplo de “non-instrumental action music” (Banes 1980: 30).

³⁵⁸ “The reports were minute analyses of physical processes evident in the sprouting of an onion, which cause its weight to shift, and in the action of children rolling snowballs down a hill” (Banes 1980: 29).

parte dos performers. O processo de tentativa e erro faz parte da proposta e o público acompanha empaticamente esse esforço. A cinestesia gerada não decorre tanto da configuração e qualidade dos movimentos executados, mas sobretudo da *situação*. A faceta lúdica deste trabalho flexibiliza as regras que lhe são inerentes: é possível que mais do que uma pessoa escale a estrutura, o riso é permitido e por vezes a audiência pode ser incorporada.

De resto, há trabalhos em que os performers assumem até uma atitude passiva, sendo o público a gerar a sua movimentação. Tal como em *Rollers*, por exemplo, *Hangers*³⁵⁹ depende totalmente da participação da audiência.

Tratam-se de trabalhos que fornecem *a priori* uma estrutura – tal como acontece com o Minimalismo nas Artes Visuais, sendo que a acentuação e exploração da *estrutura*, e dos recursos que a compõem, favorecem uma atitude analítica por parte de quem recebe as obras.

De acordo com Banes, “A performance tornou-se uma simples apresentação de atividades, quase como se essas atividades fossem objetos, dispostos da maneira como estariam numa galeria, em que o espetador é livre para se aproximar e distanciar (...) O que importa não são tanto os movimentos em si, mas o seu *âmbito*” (1980: 28).

Mesmo os trabalhos de Dança foram por vezes reduzidos a instruções a serem executadas por qualquer participante, a ponto de se tornarem irreconhecíveis para o próprio autor, como aconteceu com Yvonne Rainer:

Quando comecei a ensinar “Trio A” a qualquer pessoa que quisesse aprender – qualificado, não qualificado, profissional, gordo, velho, doente, amador – e dei permissão tácita a quem quisesse ensiná-lo para o fazer, eu via-me como uma evangelista da dança pós-moderna, trazendo o movimento para as massas (...) Bem, finalmente lá encontrei um “Trio A” de que não gostei. Era a 5^a geração, e eu não podia acreditar nos meus olhos. (Banes 1980: 53)

³⁵⁹ “(...) in which five people stand passively in long rope loops suspended close together from the ceiling, while four people walk in and out of the cluster, causing the hangers to turn, bump, and sway. As in *Rollers*, the motivation for a performer’s movement is totally removed from his or her control. The material of the dance consists in the operations of the performer’s weight in relation to gravity and the chance collisions of the walking performers” (Banes 1980: 27).

Performance, também sobre Dança

Muitos dos artistas pertencentes ou associados à Judson Dance Theater apresentaram Performances, dedicando-se a explorar outros aspectos para além da Dança.

O som e a música, por exemplo, estiveram no cerne de diversos trabalhos de Forti após o seu regresso à criação, em 1967, depois do casamento com Robert Whitman (*Face Tunes*³⁶⁰, *Cloths*³⁶¹ e *Song*³⁶²), por vezes sem qualquer performer visível. No ano seguinte, apresentou na Cornell University School of Architecture duas peças que consistiam na projeção de diapositivos³⁶³ e uma outra, *Fallers*, em que “explorava o ambiente físico do espaço da Performance” (Banes, 1980), fazendo performers cair do telhado para o terraço de uma *penthouse* num 17º piso onde estava a audiência, surpreendendo-a com corpos humanos em queda livre.

Em *Salt Lake City Deaths* (1968), de Steve Paxton, é a banda sonora que determina as ações desempenhadas pelos performers. Há uma mesa com uma folha pousada: à medida que se vão escutando relatórios áudio de autópsias, acidentes e processos de convalescença, os performers acompanham os relatos colocando-se de pé junto à mesa (recuperação); deitando-se sobre a folha (doença) ou debaixo dela (morte).

O recurso e exploração de outros universos e imaginários associados ao corpo e que problematizam a sua condição são outro aspeto recorrente.

Não sendo este o lugar para exaustivamente considerar o “espírito do tempo” dos anos sessenta, basta fazer um vôo rasante por vários dos movimentos (*hippie*, estudantil, feminista, pacifista, anti-colonialista, anti-racista, etc.) associados à emancipação e libertação, intensamente presentes nesta década, para convocar uma série de eixos que não poderiam deixar de estar presentes na esfera artística³⁶⁴.

³⁶⁰ “For *Face Tunes*, Forti invented a simple machine which she used to interpret a score of seven faces drawn in profile on a long scroll. As the machine rolled the drawings, Forti played their shapes on a slide whistle” (Banes 1980: 30).

³⁶¹ “*Cloths*, which Jonas Mekas called ‘a sort of underground opera’, had unseen performers crouching behind three frames, tossing cloths over the frames. During the ten minutes the piece lasted, each performer flipped four or five cloths and sang two or three songs, which overlapped with taped songs Forti had collected from various friends, interspersed with silence” (Banes 1980: 30).

³⁶² “In *Song*, Forti sang an old Tuscan folksong in counterpoint to the Beatles’ *Fool on the Hill*, played on a record player” (Banes 1980: 30).

³⁶³ “(...) *Book*, a set of thirty-five Brownie snapshots projected in pairs, accompanied by *Song*; and *Bottom*, four slides projected one at a time for five minutes each, accompanied by 1) frenetic drumming, 2) a single, constant chord sung by La Monte Young, Marian Zazeela, and Forti, 3) a vacuum cleaner, and 4) a simple, whistled, repeated melody” (Banes 1980: 30).

³⁶⁴ Para uma abordagem que relaciona o contexto sócio-político dos anos sessenta com o artístico, ver (Gervereau e Mellor 1996).

Para além de alusões à medicina e ciência, aspetos associados à sexualidade e à pornografia são regularmente focados, como acontece, por exemplo, em *Somebody Else* (1967) e *Beautiful Lecture*, de Paxton³⁶⁵, dando frequentemente origem a episódios de censura das obras criadas.

A violência e obscenidade da guerra e da fome estão diretamente presentes na atividade de diversos artistas associados à Judson, seja através da participação em programas contestatários, seja através do conteúdo das próprias obras, como acontece em *Section of a New Unfinished Work*³⁶⁶, *Untitled Lecture*³⁶⁷, *Air*³⁶⁸ ou *Collaboration with Wintersoldier*³⁶⁹, de Steve Paxton.

Banes enuncia ainda uma outra reivindicação do coletivo Judson Dance Theater: a possibilidade de formular ou ilustrar uma teoria da Dança³⁷⁰, o que mais uma vez originará peças que não são Dança, mas antes Performance sobre Dança. Apesar de terem sido poucos os que assistiram à estreia *in loco* da maior parte destes trabalhos, é possível encontrar vários exemplos deste tipo de obras, nomeadamente os casos mais radicais, que dispensam movimento corporal em presença. Segundo Banes,

A própria questão do que significa criar uma dança pode gerar coreografia: escrever um guião (como fez Simone Forti) é um ato de coreografia? Criar danças é um ato de construção e artesanaria, ou um processo de tomada de decisões? Na dança pós-moderna, o coreógrafo torna-se um crítico, educando os espetadores quanto às formas de olhar para dança, desafiando as expectativas que a audiência traz para a apresentação, enquadrando partes da dança para uma inspeção mais próxima, comentando a dança enquanto ela progride (Banes 1980: 16).

De facto, se em *Some Thoughts on Improvisation* (1964), Yvonne Rainer improvisava ao som da sua voz gravada, colocando questões sobre o processo coreográfico e a

³⁶⁵ “In *Somebody Else* the medical and sexual imagery mixed: a woman was dressed in a nurse’s uniform (carrying a chicken in a suitcase), and a bed placed vertically served as a screen for a pornographic film. In *Beautiful Lecture* (1968), a film of the Bolshoi’s *Swan Lake* was projected simultaneously with a blue movie, and Paxton danced in the space between the two images, making small gestures and mouthing a taped lecture on sex and ballet.” (Banes 1980: 63).

³⁶⁶ Em que Paxton usou parte dos *Army-McCarthy hearings* como banda sonora.

³⁶⁷ “(At its [*Beautiful Lecture*] first performance, at the New School, Paxton was forced to substitute another film for the pornography, and chose a documentary on Biafra, again insisting on the obscenity of war. He refers to that performance as the expurgated version of the piece, and calls it *Untitled Lecture*” (Banes 1980: 63).

³⁶⁸ “In *Air* (1973), the metaphor of politics as obscenity was made explicit. The films from *Beautiful Lecture* appeared, along with two TV sets: one screen showed a live telecast of Nixon’s “no whitewash at the White House” speech, and the other showed a videotape collage of the Pacific Ocean, Nixon’s 1952 Checkers speech, and dancing legs” (Banes 1980: 64).

³⁶⁹ Peça de 1971, feita em colaboração com uma associação de veteranos (anti-guerra) do Vietnam.

³⁷⁰ Inserida numa tendência que abrange outros territórios artísticos e que pretende questionar os valores artísticos: “The experimental movement is a rebellion against most traditional and some contemporary principles; it seems to be existing for the purpose of testing art values” (Turner 1971: 22).

improvisação, por vezes a proposta radicalizou-se. Veja-se, por exemplo, o caso de *Four for Nothing*, de Douglas Dunn, que em 1974 criou uma peça em que os performers quase não se moviam. Nesse mesmo ano, em *101 – A Performance Exhibit* utilizou o seu apartamento para criar um labirinto feito com cubos de madeira que cobriam toda a área. Durante quatro horas diárias, seis dias por semana, ao longo de dois meses e meio, o artista manteve o estúdio aberto para que o público pudesse explorar a sua criação. Dunn mantinha-se deitado em cima dos cubos, imóvel e de olhos fechados, ao longo de toda a performance, podendo ou não ser “descoberto” pelo público.

Também Trisha Brown apresentou (*Skymap*, 1969) uma performance que propunha – através de instruções verbais dirigidas à audiência – ao público que criasse uma dança de palavras, projetando-as mentalmente na superfície do teto³⁷¹.

Outro exemplo é dado por Rosalind Krauss, que relata que “Deborah Hay deu uma *performance* no outono de 1976 (...) durante a qual explicou à assistência que, em vez de dançar, preferia falar. Durante mais de uma hora (...) fez um discurso tranquilo mas insistente, dirigido aos seus espetadores, cuja substância assentava no facto de ela ali estar, de ela se dirigir a eles, mas não através de uma série de movimentos de rotina, porque para tal rotina ela não encontrava uma justificação particular” (*apud* Louppe 2012: 297).

Estas propostas partem de uma aceção de Dança que assume que tudo pode sê-lo, desde que assim enquadrado e apresentado; mas esta formulação é apenas intelectual³⁷², e não faz dos trabalhos Dança. Em *101*, por exemplo, apresentam-se objetos³⁷³ imóveis e é até possível não ver o corpo do artista – que no caso apresentaria o movimento involuntário

³⁷¹ Uma gravação áudio de um monólogo de Brown é ativada após o apagamento das luzes. O público deita-se ou reclinase de maneira a visualizar a dança no teto.

³⁷² O aspeto intelectual das experiências desenvolvidas pelos artistas ligados à chamada Dança Pós-Moderna americana foi essencial para alguns dos seus protagonistas. Numa entrevista acerca da experiência no Grand Union, Nancy Lewis declarou: “It was the most intellectually stimulating combination of artists with whom I have ever had the pleasure (and difficulty) of working. The physicality was also obviously brilliant and thrilling but it was the minds between the lines – Who instigated this part? Who responded this way? And why? ‘Why did you do that? Why did you leave? What does that mean?’ was the fascination of the thing for me”. Nessa mesma entrevista, Barbara Dilley referiu ainda “A fascination with the mind and how it manifested in art has become a constant” e David Gordon acrescentou: “We could never figure out what the difference was between a lecture-demonstration and a performance and avoided them” (Banes 1980: 224-227).

³⁷³ “Ce n’est sans doute pas par hasard que c’est à partir des trois tendances le plus significatives de la transformation moderne des arts – le ready-made et le collage par rapport à la peinture, le Nouveau-Roman para rapport à la tradition du roman balzacien, et la post-modern dance par rapport à l’histoire du ballet – que l’objet joue leur rôle de révélateur d’une activité, comme condition d’organisation et d’articulation des passages entre les regards, entre les mouvements, d’une activité à une autre” (Royoux 1993: 44).

inerente à respiração, pelo menos³⁷⁴. Assim sendo, ou estamos perante uma obra de escultura, em que a tónica está nos valores plásticos dos objetos apresentados, ou numa obra concetual (em que a tónica está nas nossas expetativas sobre o que é uma apresentação de Dança, o que a caracteriza e como levanta o autor esta questão perante nós) ao vivo, ou seja, Performance.

A concretude do corpo, ou o corpo como objeto, não poderiam deixar de ser um tema central na produção destes artistas³⁷⁵. São imensos os exemplos da exploração de objetos banais (corpos humanos e de outros animais) que se tornam especiais pelo contexto em que são apresentados. Veja-se por exemplo o caso de Steve Paxton, que em *Flat* (1964), se despe e descalça, pendurando roupa e calçado em três ganchos apenas ao seu próprio corpo ou em *Jag Ville Görna Telefonera* (1964), em que utiliza três galinhas, uma cadeira feita de bolo e roupas com fechos nas costuras, de modo a poderem ser combinadas e vestidas de diferentes maneiras.

Em *No. 3* (1966), Deborah Hay corria em círculos enquanto três pessoas derrubavam e arrastavam pilhas de tijolos, levando Yvonne Rainer a comentar que os atributos e energia da performer pareciam ter sido transferidos para os objetos inanimados³⁷⁶; e nesse mesmo ano, o seu *Serious Duet*, com Robert Rauschenberg e Alex Hay (na altura marido de Deborah e assistente artístico de Rauschenberg), apresentava-os a deitar água em baldes, emaranhar as pernas em faixas de tecido, manipular uma mangueira de borracha ou pintar as mãos e a cara.

A exploração das qualidades dos objetos é frequentemente um aspeto central, como acontece em *Music for Word Words*, de Paxton (1963), em que o autor inaugura a utilização de insufláveis de plástico transparente, explorando a sua versatilidade³⁷⁷.

³⁷⁴ “This piece shows once again Dunn’s curiosity about social expectations in performance: what happens when an audience arrives at a performance and nothing happens? (The concept of *Four for Nothing*, but even more extreme.) But it also illustrates this formal concern with what finally constitutes dancing (...) If, in *Nevada*, dancing could consist of talking, dancing, and not dancing, in *101* dancing was an entire four hours – repeated daily – of not dancing” (Banes 1980: 189).

³⁷⁵ Numa entrevista de 1995, Joan Jonas afirma ter trazido para a Performance “my experience of looking at the illusionistic space of painting and of walking around sculptures and architectural spaces. I was barely in my early performance pieces; I was in them like a piece of material, or an object that moved very stiffly, like a puppet or a figure in a medieval painting...” (Jonas *apud* Rush 1999: 42).

³⁷⁶ “So the action of the bricks, impersonal and inexpressive, was as important as, if not more important than, a woman moving or the helpers pulling on the string that operated the bricks. Correlated to this value was the idea that untrained performers manipulating objects could be as interesting to watch as skilled dance technicians. They might even be more interesting, for they would introduce unconventional movements, in dance terms, that would not usually be seen on stage” (Banes 1980: 115-116).

³⁷⁷ “The inflatable in that piece was a twelve-foot-square room, which Paxton deflated with a vacuum cleaner until it became his costume. The confusion of textures – skin and plastic – of scale – massive and human size – and of function – room and costume – is an early example of Paxton’s juggling of features of culture and nature. This stratagem ([was] also used in the animal pieces, the environmental pieces,

Muitas vezes são os objetos utilizados que despoletam a movimentação dos performers, numa exploração que não se inicia no Judson, mas que aqui se radicaliza, tal como acontece em *Room service* (Yvonne Rainer e Charles Ross, 1963)³⁷⁸, *Planes* (Trisha Brown, 1968), *Instant chance* (Elaine Summers) ou *Lateral Splay* (Carolee Schneemann, 1963).

A relação com o espaço e a relevância do lugar onde as apresentações se realizam estão por vezes na origem da movimentação dos performers. Como Michael Kirby escreveu a propósito de *Group One*, um trabalho de Deborah Hay apresentado em novembro de 1967 na School of Visual Arts de Nova Iorque, e que iniciava com um filme a preto e branco, que o autor descreveu nas três páginas anteriores a este excerto:

Em *Group One*, a performance filmada é exemplo de uma utilização específica do movimento humano e do espaço, os materiais tradicionais da dança, de uma nova maneira. (Do ponto de vista da compreensão das questões teóricas gerais envolvidas, não importa se as imagens eram em filme ou foram apresentadas por performers ao vivo: era o filme de uma dança.) Os performers não foram utilizados pelas suas características físicas, e nenhuma habilidade ou técnica especial foi necessária para executar os movimentos. As pessoas, caminhassem isoladamente ou alinhadas, foram apenas usadas como elementos que permitissem constituir uma massa arquitetónica ou escultórica em relação a um elemento arquitetónico existente, o canto da sala. As várias maneiras de compor a massa triangular, as possibilidades de orientação em relação às paredes que fazem o canto, e as várias possibilidades direccionais básicas disponíveis para a massa em movimento foram os elementos a partir dos quais a estrutura temporal da dança foi composta (Kirby 1969: 107).

Embora Kirby valorizasse muito o enquadramento estabelecido pelos artistas para os seus trabalhos, assumindo à partida que uma peça concebida como Dança sê-lo-ia, a sua reflexão sobre os conceitos subjacentes à definição dos vários géneros artísticos levou-o a concluir que o aparecimento de uma “Nova Dança” (ou *dança avant-garde*, ou *anti-dança*) radicada nas experiências da Judson, resultou num questionamento e ultrapassagem dos limites da própria Dança.

Este pequeno texto condensa diversos aspetos sobre os quais me tenho debruçado e que do meu ponto de vista transformam em Performance este trabalho de Deborah Hay: em

Section of a New Unfinished Work [1965] – where Paxton was disguised as a woman and also carried a speaker on his head (...)” (Banes 1980: 62).

³⁷⁸ “C’est Ann Halprin, qui avait la première insisté sur cette relation d’entraînement du mouvement à partir des objets. Dans le contexte de la Judson Dance cette corrélation ne fera que se radicaliser. Le sculpteur Charles Ross décrit une de ses collaborations en 1964 avec le Judson Dance Theater en ces termes: ‘Yvonne Rainer et moi avons réalisé une oeuvre intitulée *Room service*. Nous avons fait la chorégraphie tout les deux dans laquelle nous ‘joions’ indépendamment. Je construisais la structure durant toute la performance; Yvonne et un autre danseur menaient deux équipes en file indienne à travers l’environnement que je remplissais de constructions pour que les danseurs réagissent à sa transformation constante. Trois personnes passaient; puis par exemple un mur s’élevait de sorte que les autres devaient grimper par dessus pour suivre le même chemin. Cela faisait une très intéressante situation de ‘feed-back’ entre ce que je faisais et ce qu’ils étaient en train de faire” (Royoux 1993: 43).

primeiro lugar, a consideração de que é irrelevante que a Performance filmada tenha sido apresentada ao vivo ou em diferido; em segundo, a irrelevância das características físicas dos participantes (não só em termos de aparência como da qualidade da movimentação); depois, a sua preponderante transformação em elementos arquitetônicos ou esculturais; e, finalmente, a centralidade da relação estabelecida com o espaço envolvente na definição da sua movimentação.



Trisha Brown, *Roof Piece*, 1971

The Building as Stage, fotografia de Lux Feininger.

No livro *The Theater of the Bauhaus*, editado por Gropius e originalmente lançado em 1924, pode ler-se na legenda desta fotografia: “The modern building with its series of traversable roof areas, terraces, and verandas will make the ideal outdoor stage of the future” (Gropius, 1979:78).

Não é por acaso que Kirby intitula este tipo de obra *Dança Objetiva*, na medida em que é objetificada e promove uma relação em que o espetador vê mas não “participa” (empaticamente). Segundo o autor, é esta a principal característica desta “Nova Dança”, que acentua o papel da padronização e estruturação do movimento, que estrutura simultaneamente o espaço tridimensional. Para ele, a Dança Objetiva transfere a ênfase do performer para o coreógrafo, da musculatura para o movimento no espaço. Tal como na Pintura e na Escultura, o valor estético da obra depende apenas de um único artista criador, apenas ele controla a obra (Kirby 1969).

Para mim, e pelo que atrás foi dito (e sem que isto se prenda com a verificação de carga emocional, ficcional, simbólica ou mimética das obras), estas características, se predominam, caracterizam a Performance, mesmo aquela que questiona o que é a Dança.

PARTE III
EM PORTUGAL

Capítulo 5. Os primórdios: liberdade em ação

Foi em meados da década de 1960 que aconteceram em Portugal as primeiras manifestações associadas à Performance, abrindo caminho para a atividade mais notável da década seguinte, que estabeleceu uma prática constante nestes domínios.

O ano de 1964 é marcante e indicia linhas de força que viriam a pautar o futuro: inicia-se a atividade da Casa da Carruagem, casa/estúdio de Jaime Isidoro em Valadares, destinada a colóquios, exposições e performances, e onde viriam a acontecer os primeiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal (em colaboração com Egidio Álvaro), com edições posteriores (nos anos subsequentes e por esta ordem) em Viana do Castelo, Póvoa do Varzim, Caldas da Rainha, e que estão na génese da Bienal de Vila Nova de Cerveira, cuja primeira edição se deu em simultâneo com os V Encontros Internacionais de Arte em Portugal. A Casa da Carruagem foi também morada e atelier de artistas como Jaime Isidoro e Carlos Barreira, que ali recebiam e juntavam amigos, artistas ou não, promovendo um ambiente de partilha e convívio em que a arte e a gastronomia fortaleciam a noção de *comunidades*, umas mais permanentes, outras mais giratórias, que funcionavam também como plataformas de contacto e divulgação artística³⁷⁹.

É nesse mesmo ano que The Living Theatre, companhia de teatro americana fundada em 1947 por Judith Malina e Julian Beck se transfere para a Europa; que Ernesto de Sousa recebe da Califórnia um primeiro documento *Fluxus* (um mapa da autoria de George Maciunas acompanhado de uns folhetos); e que é lançado o primeiro número da revista *Poesia Experimental*.

O primeiro *happening*³⁸⁰ português foi temporalmente localizado no ano seguinte, (Aguiar 1988), a 3 de março de 1965, quando na Galeria Divulgação, em Lisboa, foi

³⁷⁹ Quando era criança frequentei a Casa da Carruagem com alguma regularidade, e recordo as inúmeras esculturas (acabadas ou não) dispersas pelo terreno, com que as crianças podiam brincar à vontade, enquanto provavam as lapas grelhadas, apanhadas previamente na praia.

³⁸⁰ Convém notar que nos anos 60 e 70 portugueses, *happening* era o termo mais utilizado para descrever, genericamente, uma apresentação efêmera e multimédia. Este termo foi sendo debatido com maior ou menor intensidade e dando origem a diversas polémicas, dadas as divergências quando à sua definição, normalmente ligadas à questão da estruturação *versus* improvisado, assim como à teatralidade. Fernando Calhau, frequentemente referido pelos seus pares como um dos artistas à época mais informado sobre o contexto internacional, afirmou numa entrevista a Helena de Freitas e Miguel Wandschneider em maio de 1997: “Nós não tínhamos acesso aos *happenings*, por exemplo, aos do Kaprow, do Oldenburg, do próprio Jim Dine, que também tinha feito umas coisas. O que nós apanhávamos aqui eram fotografias. E uma fotografia de um *happening* não dá nunca para ver como é que é, não se percebe o que é que é. Mas esses *happenings* normalmente tinham uma história, havia uma espécie de narração, eram uma espécie de teatrinho, digamos” (Freitas e Wandschneider 1998: 170).

apresentado o *Concerto e Audição Pictórica*, com a intervenção de António Aragão, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Jorge Peixinho, Manuel Baptista, Mário Falcão e Salette Tavares³⁸¹.

O papel dos autores ligados à Poesia e à Música Experimental portuguesa foi determinante na instauração da Performance e foram de facto estes artistas os pioneiros ativos nesta década. A 13 de abril de 1967 realiza-se a *CONFERÊNCIA-OBJETO, Happening* na Galeria Quadrante, em Lisboa (dirigida por Artur Rosa), a propósito do lançamento das revistas *Operação – 1 e 2*, com organização de Ana Hatherly e Ernesto Melo e Castro e participação de José-Alberto Marques e Jorge Peixinho.

A Performance realizada no âmbito da Poesia Experimental é a melhor documentada atualmente, graças a iniciativas institucionais e dos próprios artistas, situação para a qual terá certamente contribuído a dimensão material perene associada à poesia, ou seja, os objetos: os livros, textos e composições que foram sendo expostos e compilados³⁸².

Em 1969, Ernesto de Sousa está presente em todas as atividades ligadas ao Happening, realizando um com Noronha da Costa na Praia do Guincho; sendo autor de *Nós não estamos algures, Happening* na I Ato, em Algés, com Almada Negreiros, Jorge Peixinho e o futuro Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Fernando Calhau, Peter Rubin e Marilyn Reynolds, entre outros; e participando na *Exposição-Happening* na Galeria Quadrante, em Lisboa, com Artur Rosa, Noronha da Costa, Jorge Peixinho e Ana Hatherly.

Nos anos setenta a Performance começa a proliferar, mas é a partir do 25 de Abril que se verificará um incremento significativo deste tipo de trabalhos.

³⁸¹ Este acontecimento incluiu *Concerto ZAJ*, com Juan Hidalgo e Walter Marchetti, que tinham trabalhado com John Cage e David Tudor e que apresentaram a peça *Cartridge Music*, de John Cage. O evento inclui ainda um momento em que se articularam sons diversos (balões, brinquedos, pratos, guizos, badalos, etc.) com os de um piano, enquanto decorria uma ação mediada por Clotilde Rosa que envolveu artistas e público. Foi realizada ainda a ação *O Funerão do Aragal*, em que várias pessoas fizeram uma refeição de cerca de 10 minutos a uma mesa posicionada junto a um caixão preto decorado com fitas prateadas, acompanhadas pelo som da marcha nupcial. A seguir levantaram-se e atiraram para o caixão cascas de laranja, bocados de pão, flores, sal e pimenta, erguendo-se em seguida o “morto”, para terminar com a saída do caixão. Depois, acompanhado pelo som de instrumentos informais, Jorge Peixinho bebeu água por um penico.

³⁸² Vejam-se, a título de exemplo, os casos do site Projeto *PO.EX '70-80 – Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e pelo FEDER/COMPETE da União Europeia, em curso na Universidade Fernando Pessoa e com coordenação científica de Rui Torres. Este projeto pretende recolher, classificar e reproduzir, em formatos digitais, a poesia visual e sonora, a videopoesia, o *happening* e a literatura cibernética dos anos 1970 e 80. A digitalização e classificação de materiais existentes em vários espólios de Serralves, nomeadamente a Coleção Documental *E. M. de Melo e Castro* e a Coleção Documental *Porto 60/70*, permitiu o estabelecimento de uma parceria que contribuiu para um alargamento significativo dos textos a incluir na plataforma digital para divulgação da literatura experimental portuguesa.

Olhando retrospectivamente para o panorama nacional no que toca à Performance, é possível constatar a existência de núcleos, compostos por coletivos e artistas individuais, distribuídos geograficamente pelo Porto, Coimbra, Évoramonte e Lisboa, com alguns cruzamentos e maleabilidade. Os espaços de apresentação, para além dos informais e temporários, eram as Galerias de Arte, localizadas sobretudo em Lisboa e Porto, à exceção da Ogiva, em Óbidos, que José Aurélio dirigiu de 1970 a 1972, e onde, por exemplo, no ano de encerramento, Armando Azevedo apresentou a sua primeira “intervenção”³⁸³, num aniversário em que o CAPC apresentou *Homenagem a Josefa de Óbidos*³⁸⁴ e Ernesto de Sousa deu uma conferência acerca da Documenta V e do seu encontro com Joseph Beuys³⁸⁵.

No entanto, dos testemunhos recolhidos ao longo deste trabalho, assim como da análise da produção teórica à época, perpassa a importância de dois pólos agregadores e dinamizadores neste âmbito: Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa.

³⁸³ Para informação detalhada e uma abordagem aprofundada sobre o trabalho individual de Performance de Fernando Azevedo, assim como no âmbito do Grupo Puzzle e do Grupo Cores, cf. Sousa, 2011.

³⁸⁴ “Tínhamos concebido e executado uma enorme Prenda para a festa, ali apresentada em cortejo, com banda de música e tudo: uma enfeitada caixa-embalagem, do tamanho de um grande frigorífico, contendo na vertical uma sucessão de embrulhos-gavetas que, em ritual de solene ofertório, foram emergindo, desocultando consecutivos mimos, em encadeamento: uma aguarela encaixilhada; um belo ramo de flores; pedras separadamente trabalhadas, pintadas e em bruto; nozes, muitas nozes, correndo pelo chão, descendo as escadas, caindo do andar de cima... dando-se à (usu)fruição como verdadeiro Presente de intervenção, de convite ao *happening*, à comunhão” (Armando Azevedo *apud* Sousa 2011: 83).

³⁸⁵ Realizada no dia 16 de dezembro. No ano seguinte, Ernesto de Sousa realizou no AR.CO uma conferência intitulada *Cassel e as Vanguardas*.

5.1 Egídio Álvaro

Casa da Carruagem, Galeria Alvarez e Encontros Internacionais de Arte – Bienal de Cerveira

Jaime Isidoro foi muito importante na abertura à experimentação artística ao vivo, no Norte em geral, e no Porto em particular. A sua intuição, garra e disponibilidade, associadas ao pragmatismo, gosto e muito trabalho da sua companheira, Maria Marcelina, fizeram dele uma figura-chave da Performance portuguesa a partir da década de setenta.

Este protagonismo decorreu da atividade performativa nos dois pólos associados a Isidoro: a Casa da Carruagem e a Galeria Alvarez, até fisicamente ligadas por algumas das Performances apresentadas, como aconteceu com *Egotemponírico, Happening-Envolvimento* de Espiga Pinto, que em 1972 criou um percurso que englobou a Casa da Carruagem, a praia de Valadares, a Ponte da Arrábida e a Galeria Alvarez.

A Casa da Carruagem, construída (em 1963/64) num terreno adquirido por Isidoro em 1962, foi pensada desde o início como espaço para habitação própria e centro cultural e artístico; basta ver que o projeto inicial contemplou aquilo a que Isidoro sempre chamou o *salão*, uma divisão destinada a exposições, utilizada desde o princípio. Ao longo do tempo foram sendo acrescentadas outras construções, incluindo casas de madeira, como aquela em que Carlos Barreira (único outro habitante permanente) viveu a partir do início da década de oitenta. Para além deste espaço coberto, também o exterior era utilizado para instalar obras, sobretudo esculturas de maior dimensão.

Pela Casa passaram variadíssimos artistas em estadias mais ou menos curtas mas que envolviam sempre uma atitude comunitária de partilha de ideias, refeições e obras, numa altura em que não existia uma rede institucional de apoio aos artistas de Performance, pelo que a circulação e exposição deste tipo de obra se fazia com custos mínimos, orçamentos muito limitados e muito boa-vontade por parte dos intervenientes.

Foi na Casa que se redigiu o *Manifesto de Vigo – subversion naturelle*, subscrito nesta cidade em agosto de 1974 por Egídio Álvaro, Pierre Alain Hubert, Carlos Barreira, Serge III Oldenbourg, Moucha e João Dixo, aos quais se juntaram, como “aderentes” (à distância): Dan Azoulay, Tomek e Zbigniew Warpechowski.

A Galeria Alvarez, fundada por Isidoro em 1954, acolheu diversos happenings³⁸⁶ realizados por artistas associados às Artes Visuais mas também à Música, como aconteceu em 1970 com a Anar Band formada por Jorge Lima Barreto no ano anterior, e que ali apresentou um *Happening sonoro*, iniciando uma década de Performances e Instalações, em que foram mostrados trabalhos de Espiga Pinto, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Grupo Puzzle, Serge Oldenbourg e Túlia Saldanha, entre outros. No que diz respeito à Performance, Isidoro colaborou de perto com Egídio Álvaro, uma parceria iniciada em 1973 com o lançamento da revista *Artes Plásticas*, lançada assim antes da Revolução de Abril³⁸⁷, que curiosamente aconteceu durante a exposição Perspetiva 74, realizada de 16 de fevereiro a 29 de abril na Galeria Dois (filial da Dominguez Alvarez na Rua da Boavista), organizada por Álvaro e que reuniu treze artistas de seis países, cada qual realizando uma exposição com a duração de uma semana³⁸⁸.

A Revolução despertou também o interesse de artistas estrangeiros: no 1º de maio seguinte, “Oldenbourg com os pintores franceses Pol Gachon e Babou e um grupo de outros pintores portugueses assistiu à grandiosa manifestação do 1º de maio na cidade do Porto. Emocionado, propôs então uma reunião na Galeria Alvarez, num gesto de

³⁸⁶ O termo Performance não era corrente no contexto português, sendo *Happening* o mais utilizado para designar estas apresentações ao vivo, frequentemente bastante ou totalmente improvisadas, e que contemplavam uma eventual atitude ativa por parte do público.

³⁸⁷ No ano da Revolução aconteceram manifestações artísticas coletivas em datas-chave do calendário nacional, tal como no dia 10 de junho, em que a “comissão para uma cultura dinâmica” formada por artistas plásticos, escritores e poetas, realizou no Porto o “funeral” do Museu Soares dos Reis. A ação consistiu num cortejo entre a Praça Parada Leitão e o museu, na Rua D. Manuel II, onde na porta principal se efetuou uma cerimónia fúnebre, com a representação de um auto. Reuniu cerca de 500 pessoas. Este “protesto” esteve na origem da instalação do Centro de Arte Contemporânea, dirigido por Fernando Pernes, no referido Museu. Em Lisboa, na mesma data, 48 artistas juntam-se para pintar um painel sobre a liberdade em frente às câmaras de televisão e a uma considerável audiência.

³⁸⁸ Tomek/Polónia (16 de fevereiro); Yokoyama/ Japão (23 de fevereiro); A. Carneiro/ Portugal (4 de março); Miller & Cameron/ Inglaterra (9 de março); Pineau/ França (16 de março); DaRocha/ Portugal (23 de março); Hubert/ França (30 de março); Moucha/ Checoslováquia (6 de abril); Alvess/ Portugal (9 de abril), Dixo/ Portugal (13 de abril); Klassnick/ Inglaterra (20 de abril); e Oldenbourg III/ França (27 de abril). Álvaro afirmou que: “Les performances contribuèrent largement au succès du cycle. Elles se passaient aisément (et volontairement) des ambiances feutrées et cyniques des vernissages mondains et trouvaient leur justification dans la participation immédiate du spectateur et en particulier du spectateur non sensibilisé au monde, aux théories, aux codes de l’art. Tomek échangeant dans un but d’analyse artístico-sociologique des baguettes en résine contenant des parcelles de son corps; Miller et Cameron bâtissant des spectacles où le corps, le geste, le mouvement, l’appropriation d’objets trouvés sur place, l’accoutrement, le cri, l’histoire sans paroles, tissaient les fils d’une très dense trame poétique fortement visuelle; Pineau artiste singeant l’artiste et mettant en cause la vision et les jugements de valeur d’un public blasé, gommant le discours écrit pour inscrire sur la feuille le discours plastique; Hubert mêlant le rituel du feu, la fête et la possession des espaces publics; Serge III prônant la subversion permanente et naturelle, exposant des pièces (de la commune et autres) entourées de barbeles et invitant à son vernissage des gamins miséreux des quais de Ribeira pour qu’ils y fassent la manche; tout cela constituait un choc salutaire” (Álvaro 1979: s/p.).

adesão ao Movimento das Forças Armadas. Com um alicate, Oldenbourg cortou o arame farpado que cobria uma das suas obras onde escreveu: *1º de maio – Porto – 1974*”. Pierre-Alain Hubert enviou à Galeria Dois uma nota de saudação, congratulando-se pela Revolução³⁸⁹.



Babou, Jaime Isidoro, Albuquerque Mendes, Pol Gachon e pessoa não identificada, na Galeria Alvarez.
Em: *Revista de Artes Plásticas*, nº 4, p. 38.

Logo em julho e agosto desse ano dão-se os Encontros Internacionais de Arte em Portugal, na Casa da Carruagem e no Porto³⁹⁰, promovidos por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro, concebidos com abertura para “conviver, debater e confrontar”. Conforme se lê no nº 4 da *Revista de Artes Plásticas* (junho de 1974), em jeito de anúncio,

CONFRONTOS

Durante os meses de julho e agosto, integrados na comemoração do 20º aniversário da Galeria Alvarez, serão organizados, em Valadares (Casa da Carruagem), encontros internacionais de artistas plásticos, de música e de teatro, críticos de arte e diretores de galerias. Realizar-se-ão colóquios, exposições, intervenções, recitais de música e poesia, dentro de uma ideia de confronto pluridisciplinar. Para o dia 20 de agosto, sábado, convidam-se todas as pessoas interessadas, como artistas, críticos, diretores de Galerias, Imprensa, Rádio e Televisão, etc. a comparecer para uma reunião de confraternização e discussão dos problemas atuais relacionados com as Artes Plásticas.

Os Encontros são programados para aproximar a Arte a todas as pessoas, para a “democratizar”, a partir de uma postura reativa “anti-institucional” e “anti-académica”. Como Egídio Álvaro reiteradamente afirmou: “...só os Encontros Internacionais de Arte em Portugal têm servido de suporte efetivo à manifestação de artistas para quem a arte

³⁸⁹ *Revista de Artes Plásticas*, n. 4, junho de 1975, p. 38.

³⁹⁰ Apresentando trabalhos de Ivan Messac, Angelo Dona, Babou, Christian Parisot, António Semeraro, Gerard Guyomard, Moucha, Hans Zweiler, Pierre Alain Hubert, Serge III, João Dixo, Zulmiro, Alberto Carneiro, Arlindo Rocha, Aureliano Ribeiro, Espiga Pinto, Avelino Rocha, Fernando Lanhas, Regina Alexandre e Albuquerque Mendes. Foram ainda realizados debates orientados por colaboradores da revista *Artes Plásticas*: Lima de Freitas, Patrick la Nouene, Egídio Álvaro, Queiroz Ribeiro e Jaime Ferreira, acerca de quatro temas: *Novas Tendências e Vanguarda*, *Pintura e Revolução*, *Pintura e Intervenção* e *A Escultura na Cidade*.

não pode nem deve ficar confinada aos salões semiprivados, ao quasi-monopólio da capital, aos círculos de especialistas. As novas linguagens exigem, contudo, um esforço suplementar para quebrar as barreiras de conformismo, de elitismo e de academismo que se opõem a qualquer inovação” (Álvaro, 1977).

A proposta pretendia criar um espaço de experimentação artística, permitindo aos artistas desenvolverem as linhas de trabalho pré-existentes, ou até incursões em campos habitualmente não explorados, como seja o da Performance³⁹¹.

Pretendendo divulgar e debater questões até então praticamente reservadas aos especialistas, artistas, críticos e diretores de galerias (Álvaro 1979), foram apresentadas Performances como *Saúde física e mental do Artista*, de e com Moucha, Pierre Alain Hubert e Serge III, segundo Álvaro, uma intervenção/debate destinada a criticar o alheamento do Artista face ao Mundo, o seu estatuto, e “denunciar o mal-estar que rói uma arte afastada das massas e assente em élites reconfortantes e ocas, uma arte que se torna, se não vazia, pelo menos isolada” (Álvaro 1979, s/p.).



I Encontros de Arte, Valadares, 15 de agosto de 1974. Performance *Saúde física e mental do Artista*, de Moucha, Pierre Alain Hubert e Serge III. Na primeira imagem da esquerda para a direita, Henrique Silva, Carlos Barreira, Jaime Isidoro, Moucha, Pierre Alain Hubert e Serge III. Cortesia Daniel Isidoro/ Galeria Alvarez.

³⁹¹ Albuquerque Mendes, por exemplo, recorda-se de assistir a uma performance de Fernando Lanhas: “Em 74 foram os Encontros Internacionais de Arte, em Valadares, e aí havia Performance de pessoas que não fazem Performance, uma delas foi uma Performance de que eu me lembro do Fernando Lanhas. Apresentou um estudo com um ou dois quilómetros, em que tinha um papel com a distância entre as estrelas, e nós viajávamos por aquele papel, com para aí 500 ou 600 metros, e que tinha riscos, e que estava à escala “x”. Nós dávamos três passos e ele dizia: estes passos equivalem a não sei quantos anos-luz, e tu tinhas uma noção humanizada da distância entre o Sol e, sei lá, Plutão. Foi espetacular, eu adorei. E dava uma fotocópia com umas coisas, que eu devo ter lá para casa. Tinha muita graça, ou seja, isto eram coisas que não tinham a ver com a Performance em si mas eram Performance: aquilo era uma Performance. Ele montou um autêntico teatro sobre as estrelas e deu uma aula...” (Albuquerque Mendes em entrevista concedida a 23/11/2012).



Debate *Pintura e Intervenção*, 3 de agosto de 1974



Pessoa não identificada, Parisot, Egídio Álvaro e Albuquerque Mendes num dos leilões que por vezes realizavam para angariar fundos, 1974. Cortesia Daniel Isidoro/ Galeria Alvarez.

Hubert apresentou uma “refeição/espetáculo” pontuada à meia-noite, na praia, pelas suas explosões pirotécnicas; e João Dixo organizou uma “caça ao tesouro”, em que o prémio foi um dos seus quadros.

Segundo o próprio Álvaro, esta primeira edição convocou apenas um núcleo de amigos e amadores (Álvaro 1979, s/p.), contrariando o desejo dos organizadores³⁹².

Nos mesmos meses do ano seguinte (1975) acontece a segunda edição dos Encontros, mas desta vez em Viana do Castelo, sendo a primeira edição apoiada pela Câmara do município onde se realizam, e cumprindo assim uma lógica de descentralização e disseminação. Incluíram debates, conferências, e três Performances: uma de Noémia Morgado (que lentamente enrola um novelo, tal como Maria Marcelina, secretária da revista de *Artes Plásticas*, estando uma na praça e outra numa varanda, unidas por uma linha que marcava o espaço entre elas); outra de Artur Barrio (*Áreas Sangrentas*, com uma primeira parte realizada a 4 de agosto na Praça da República, em que constrói um dispositivo plástico com objetos recolhidos nos dias anteriores, e um segundo momento, quatro dias depois, com a colaboração com uma peixeira que com a sua banca e acompanhada de familiares e amigos falou da sua vida³⁹³); e outra de Albuquerque

³⁹² “Pretenderam os ENCONTROS preencher um espaço cultural – vago, no âmbito da Revolução de Abril –, contribuindo ativamente para o estímulo da criatividade nos jovens artistas e para a descentralização cultural, com manifestações de arte que também levassem às populações o conhecimento da Arte Moderna pelo envolvimento e participação nas novas tendências artísticas, proporcionando-lhes o espetáculo salutar do convívio entre artistas nacionais e estrangeiros” (Grupo Alvarez 1994: s.p.).

³⁹³ “Barrio invita une vendeuse de poissons à venir avec sa carriole, ses poissons (ainsi qu’une partie de sa famille et bon nombre de voisins et amis) discuter avec lui sur la place centrale – dans un lieu investi du statut artistique – de son travail, de sa vie, de sa condition, de ses espoirs et de ses désillusions. Il mit en parallèle, subtilment, la “qualité” du travail d’artiste et la “qualité” du travail tout court, et profita de la sacralisation inévitable du discours artistique pour mettre en évidence une autre sorte de discours, celui du quotidien et de l’effacement. Double effacement, et renversements de pouvoirs, dans la mesure où l’artiste cédait sa place au discours étouffé du travailleur et celui-ci retrouvait soudainement sa voix absente pour dépasser le discours coupé du réel du politicien. Débordements inattendus et lyriques signalant les contours des sables mouvants qui assiègent la notion et la pratique sociales de l’artiste” (Álvaro 1979: s/p.).

Mendes, que apresenta o seu primeiro *Ritual*³⁹⁴ (em que depois de fazer soar uma campainha de missa, vestido com uma túnica branca e um turbante de fundo preto decorado, atravessa lentamente a cidade, estendendo finalmente um tapete vermelho que contorna com tinta branca)³⁹⁵; e ainda uma intervenção de Henrique Silva, que convida a população a pintar o chão de uma praça da cidade³⁹⁶. De resto, a utilização do espaço público foi nesta altura uma constante, tanto para expor como para tornar visível o processo de trabalho dos artistas, nomeadamente dos pintores. A participação do público foi também constantemente equacionada, quando não diretamente solicitada, como seria de esperar, de acordo com o “espírito do tempo”.



II Encontros de Arte, Viana do Castelo (exposições e Pintura na rua). Fotos Ursa Zangger. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

³⁹⁴ Albuquerque Mendes continuará até hoje a apresentar estas performances enquanto rituais, cerimónias simbólicas que convocam por princípio elementos ligados à Pintura.

³⁹⁵ “L’évènement de ces Rencontres fut créé par Albuquerque Mendes avec la réalisation d’un rituel sans complaisance d’une très grande qualité poétique, iconoclaste, provocateur, symbolique dans lequel il alliait un sens profond de la théâtralité et de l’utilisation du maquillage à une remarquable prise de possession de l’espace ouvert et insaisissable de la ville. Gestes mesurés énigmatiques, charges de suggestions, parcours très lent (comme une pénétration) qui le mena du centre ville au bord du fleuve, équivalence ambigüe entre la liturgie catholique et la démarche artistique, controle parfait du corps et du regard, ce rituel fascina la population et déclencha une vague d’intérêt qui déferla sur l’ensemble des propositions des Rencontres. Avec cette performance Albuquerque démontra que l’art peut s’adresser directement aux masses, sans faire appel aux codes si elaborés qui d’habitude empêchent la communication spontanée. Le problème essentiel, qu’il a parfaitement résolu, est celui des moyens utilisés, du langage spécifique qui sert de support au message. Ce rituel mettait en jeu, de manière très simple, un certain nombre d’archétypes et de modèles enracinés dans la configuration culturelle des populations et déclenchait ainsi des réponses affectives et intellectuelles, des automatismes et des réactions qui se passaient de la grille du verbe pour atteindre, par le biais du visuel, le niveau très riche du symbolique et de l’imaginaire” (Álvaro 1979: s/p.).

³⁹⁶ Foram também apresentados trabalhos de DaRocha, Klassnik, Pineau, Yokohama, Tomek, Alvess, Zulmiro, Ângelo de Sousa, José Rodrigues, Alfredo Queiroz Ribeiro, Aureliano Lima, Espiga Pinto, Carlos Barreira, Moucha e Serge III.



II Encontros de Arte, Viana do Castelo (exposições e Pintura na rua). Fotos Ursa Zangger. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

Os III Encontros Internacionais de Arte em Portugal realizaram-se de 7 a 17 de agosto de 1976 na Póvoa do Varzim, com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian e da Direção-Geral de Ação Cultural e apoio do Serviço de Cultura e Turismo da Póvoa do Varzim, da SOPETE (Sociedade Poveira de Empreendimentos Turísticos) e da Carris de Portugal. Reuniram mais de cem artistas de sete nacionalidades diferentes. Conforme Isidoro escreveu no grande cartaz de rua que anunciou os Encontros à população, a programação de “Exposições, Intervenções, Debates, Encontros Livres e Encontros Vivos” tinha como principais lemas: “Vida, Liberdade, Participação”, e aproximar a Arte a todas as pessoas, levando-a para a rua, isto num local com rara atividade artística.

Foram, de facto, várias as intervenções em espaço público, o que notoriamente dinamizou a cidade, com um significativo incremento populacional no verão, altura dos Encontros.



Jaime Isidoro a escrever o cartaz que anuncia os III Encontros Internacionais e verso de uma fotografia com comentário escrito por Isidoro. Foto Ursa Zangger. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

Em termos de Performance, Serge III Oldenbourg (França) fez uma apresentação acerca da distinção entre arte subversiva, vandalismo e ato gratuito, mostrando também um vídeo sobre os Encontros de Arte Contemporânea em La Rochelle. Durante o debate, o Grupo Puzzle, nas pessoas de João Dixó, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, Graça Morais e Jaime Silva, fardados de branco e com óculos escuros, assistiram de pé, fazendo depois uma intervenção em que lhe amarraram os pés, o vendaram e amordaçaram.

A exibição de material complementar ao trabalho dos artistas era, aliás, uma estratégia frequente à época, fosse através de diapositivos, filmes ou outros materiais, cuja mostra iniciava debates com o público.

Foi ainda apresentado o *Concerto Fluxus*, de Serge III em colaboração com o Grupo Puzzle, em que se extraiu som de copos de água, cheios ou vazios.

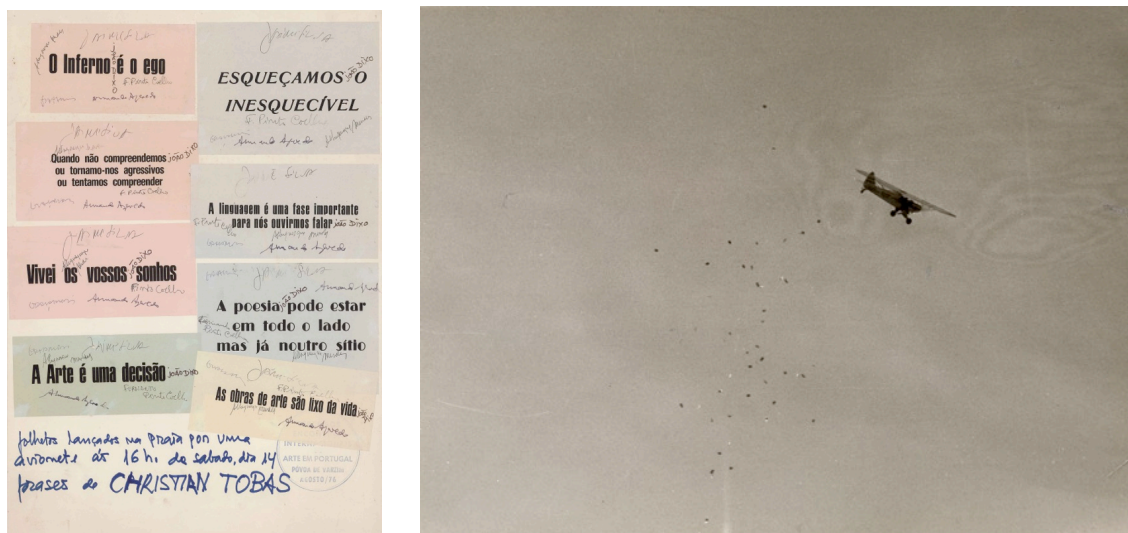
Pierre Alain Hubert (França), conhecido no certame como *Homem Artificio*, dada a sua atração pela utilização de fogo e dispositivos pirotécnicos, interveio em vários espaços da cidade, incluindo o coreto da Praça do Almada, onde realizou concertos para petardos e orquestra, e a praia, onde apresentou a intervenção *FOGO/FADO*, uma homenagem a Fernando Pessoa³⁹⁷.

Fred Forest (França) apresentou dois trabalhos: num deles visitou vários pontos da cidade – mercado, praia, lojas e a casa dum primo – na companhia de um emigrante português em França, realizando simultaneamente um vídeo; e outro intitulado *GRANDE ENCONTRO INTERNACIONAL ENTRE BOMBEIROS DA PÓVOA DO VARZIM E OS ARTISTAS*, ao qual compareceram cinco bombeiros, e que compreendeu um debate³⁹⁸, a projeção de um filme realizado pelo artista na caserna nessa mesma manhã e um ritual artístico do fogo, em que todos receberam um fósforo que foi aceso em cadeia, na penumbra.

³⁹⁷ “P. A. Hubert presente d’abord en plein air un concert pour pétards, flûte et tambourin, et pour, vers la fin des rencontres, créer à 11 heures du soir un des spectacles/performances les plus fantastiques et les plus réussis qu’il m’ait été donné de voir de lui: un hommage à Fernando Pessoa, au Fado, aux Découvertes maritimes et au mystère de la création qu’il nome Fogo/Fado et pour lequel il utilise les structures géométriques en bois des baraques de plage, des feux d’artifice quid élimitaient des images flamboyantes et, rythmées par l’explosion des pétards, jouaient sur la durée. Démonstrateur d’un spectacle atemporel, il traversa lentement la plage, s’enfonça dans la mer, enjamba une petite barque de pêcheurs et disparu dans les vagues, tel maître Wu de la légende chinoise, bombardant la foule médusée avec des boules de feu” (Álvaro 1979: s/p.).

³⁹⁸ “Au cours de son débat/performance, la naïveté et la sincérité des réponses des pompiers leur permirent (malgré eux) non seulement d’éviter les questions/piège, mais encore de renvoyer les questionneurs à leurs propres contradictions” (Álvaro 1979: s/p.).

Christian Tobas (Itália) carimbou curtos poemas no corpo de alguns voluntários, distribuiu aforismos e pequenas frases em tiras de papel largadas por um avião, como *A poesia pode estar em todo o lado mas já noutro sítio*, *A Arte é uma decisão*, *Vivei os vossos sonhos* ou *O Inferno é o ego*; e ainda apresentou um filme da sua autoria.



Colagem feita por Jaime Isidoro com os papéis largados pela avioneta (à direita) ao serviço de Christian Tobas, assinados pelos membros do Grupo Puzzle depois do lançamento. Fotos Ursa Zangger. Cortesia Daniel Isidoro/ Galeria Alvarez.

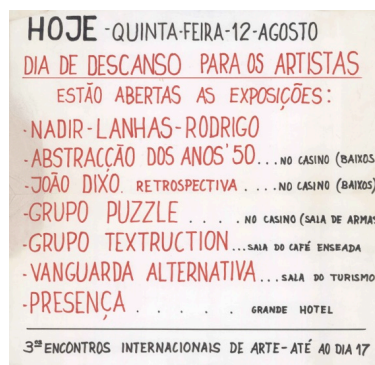
Apresentaram-se ainda trabalhos de Peter Valentier, Alain-Julien Minguez³⁹⁹, Hortense Damion, Marcel Alocco, Herve Fisher, Jean Paul Thénot. Do Brasil, António Dias, Artur Barrio, Emil Forman, Yole de Freitas; da Polónia, Zbigniew Warpechowsky. Os ingleses Shirley Cameron e Roland Miller apresentaram *Landscape & Living space*, intervenções diárias entre a praia e a Praça do Almada⁴⁰⁰; de Espanha, Teresa Gancedo, Muntadas, Rabascal e Garcia-Severo; de Itália, Pino Deodato; de Portugal, Nadir Afonso, Espiga Pinto, Henrique Silva (que com Serge III intervém, pintando um barco de pesca na Póvoa do Varzim), Vitor Fortes, Pires Vieira, João Dixo, Natividade Correia, António Areal. Albuquerque Mendes apresentou a performance *As três Mortes de S. João Baptista*, um *Ritual* entre o Turismo e a esplanada do Passeio Alegre, iniciado com o toque de campainha de missa, dado por Gerardo Burmester⁴⁰¹. E ainda

³⁹⁹ “Alain Julien Minguez déconstruit la cuisine picturale réalisant ses “tarlatanes” en public” (Álvaro 1979: s/p.).

⁴⁰⁰ “Les anglais Miller et Cameron se produisent quotidiennement, midi et soir, à la même heure, sur une place et sur la plage, voyant leur public croître de jour en jour. Leurs ‘espaces vivants’, leurs sculptures en devenir, leur récit à trame très ouverte, leur façon d’utiliser le corps et les objets les plus hétéroclites intrigant d’abord pour attirer ensuite irrésistiblement” (Álvaro 1979: s/p.).

⁴⁰¹ E em que Albuquerque se apresentou vestido de vermelho, com uma túnica, descalço, com um barrete vermelho na cabeça, a fazer lembrar uma mitra. Ao chegar ao Passeio Alegre, voltado para o mar, pousou uma mesa coberta com panos que tinha transportado às costas e tirou de um saco flores, rosas e frutos

Graça Morais, Artur Varela, DaRocha, Sérgio Pombo, Joaquim Rodrigo, Fernando Lanhas, Lisa Chaves Ferreira, Vítor Belém, Túlia Saldanha, Armando Azevedo (com a performance *Janela*). Gerardo Burmester apresentou *Construir é Destruir é Construir...*: entre o Passeio Alegre e a Junqueira, vestido de branco, metade impecável, metade esburacado, remendado e sujo com tinta, escreveu no chão repetidas vezes: “a arte é construir, é destruir”, pintando depois a frase num lençol e oferecendo-o a uma pessoa do público. Participaram ainda Pedro Rocha, Jaime Silva, Avelino Rocha, Carlos Barreira, Carlos Carreiro, Dario Alves, Eurico Gonçalves, Fernando Pinto Coelho, António Mendes, Gastão Seixas e o Grupo Vermelho (Abílio, Carlos Ferreira e Dias Santos, que conjuntamente apresentaram a colagem audiovisual *América*), entre outros.



Cartaz manuscrito. Foto Ursa Zangger. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

Os III Encontros incluíram seis exposições, incluindo uma retrospectiva de Nadir Afonso, Fernando Lanhas e Joaquim Rodrigo e outra cobrindo dez anos da obra de João Dixo (1966/1976), em cuja inauguração, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Graça Morais, Jaime Silva, Fernando Pinto Coelho e o próprio Dixo, vestidos de branco e envergando ao peito cada um uma letra da palavra *Puzzle*, escreveram a giz no chão das salas do casino, numa espécie de *cadavre exquis*, em que cada um contribuiu com uma letra para a composição coletiva; o Puzzle, de resto, pontuou todos os Encontros com intervenções sobre os trabalhos dos outros participantes⁴⁰².

vermelhos, que com um martelo esmagou sobre o pano, também com tinta, que depois exibiu perante o público.

⁴⁰² “Armando Azevedo, avec le groupe Puzzle, plonge dans la foule de la plage et, très solennellement, procède à un rituel d’analyse du travail collectif, qui permettait de visualiser l’apport de chacun à la trame d’ensemble. Ce Même groupe Puzzle (...) qui inaugure son exposition avec une performance/événement ‘fin de repas’ fort traumatizante et animée, intervint pendant tout le temps des Rencontres, sur le travail des autres participants. Un soir Serge III animait un débat consacré à la subversion artistique. Ils le ligotèrent, le baillonnèrent, et l’abandonnèrent (sans un mot), illustrant ainsi de la manière la plus précise la censure dont l’artiste (et l’homme) est victime dans la société actuelle” (Álvaro 1979: s/p.).

Outra das mostras intitulou-se *Portugal 76 – vanguardas alternativas*, com trabalhos de Albuquerque Mendes, DaRocha, João Dixo, Graça Morais, Grupo Puzzle e Vítor Fortes; *Grupo Puzzle*, na sala de Armas do Casino e que contou com uma intervenção do grupo; *Exposição Presença*, inteiramente estruturada e feita pelos expositores, uma *exposição/encontro* e uma *exposição/diálogo*, na qual os artistas chegavam com os seus quadros e, diante dos presentes, expunham os trabalhos na sala para isso reservada no edifício do Grande Hotel. Por fim, a *exposição/documento* do grupo francês *Textruction* (Bain, Duchêne e Mazeaufroid), inaugurada no dia 9 no Café Enseada. Aconteceram ainda quatro debates com os temas: *A marginalidade artística em Portugal*; *Situação da arte e do artista em Portugal*; *O caso das exposições internacionais* e *Vanguarda brasileira*.



João Dixo, Fernando Pinto Coelho, Jaime Silva, Graça Morais, Fernando Azevedo e Albuquerque Mendes na inauguração da exposição de Dixo. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

De 1 a 12 de agosto de 1977 acontecem os IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal, desta vez nas Caldas da Rainha, tendo sido patrocinados pela Direção-Geral da Cultura e pela Câmara Municipal das Caldas da Rainha, e com a colaboração do Museu José Malhoa, da Comissão de Arte e Arqueologia e da Casa da Cultura e Serviços de Turismo das Caldas da Rainha. Esta edição foi marcadamente polémica, suscitando diversos comunicados políticos, “má imprensa”, desacatos, intervenção policial e grande controvérsia.

Verificou-se uma clara instrumentalização política dos Encontros, iniciada por um comunicado da Comissão Concelhia de Caldas da Rainha do PCP à população⁴⁰³, protestando contra as “falsas manifestações de Arte” que a Câmara no poder (PSD)

⁴⁰³ Cf. Anexo C 1.

“obrigou” os caldenses a ver nas suas praças públicas. Reclama-se pelo elevado custo de “tão escabrosos “espetáculos”, sugerindo que a CM e a SEC deveriam tê-los impedido. O texto refere o repúdio manifestado tanto pela população urbana como pela rural, classificando os Encontros como anti-arte, já que “A Arte deve estar ligada às populações, ser uma fonte de atração e de expressão dos seus sentimentos”. As acusações e ilações expressas não são no entanto em momento algum fundamentadas, no que toca às obras ou artistas apresentados.

No dia seguinte ao fecho desta edição dos Encontros, a Câmara Municipal reuniu extraordinariamente e emitiu um outro comunicado⁴⁰⁴ demarcando-se do seu conteúdo: esclarece que não os financiou e lamenta não ter alcançado os objetivos inerentes ao seu acolhimento, simultaneamente reconhecendo que a sensibilidade da população foi ferida. Destaca, contudo, que os Encontros “tiveram o valor de, quanto mais não fosse, pôr durante 12 dias uma cidade inteira a preocupar-se com Arte”⁴⁰⁵. Sem referir qual o “determinado tipo de manifestação” que desagradou à população, alerta para o facto de os distúrbios ocorridos no último dia dos Encontros terem sido provocados por “agitadores profissionais” manipulados por forças políticas interessadas em desestabilizar.

Dois dias depois, no dia 15 de agosto, o PSD emite um outro comunicado⁴⁰⁶ de apoio ao presidente da Câmara, começando por afirmar que “Não cabe ao PSD, partido político, fazer a apreciação do ponto de vista artístico dos referidos encontros: o seu conteúdo e valor artístico terá em cada caldense o seu melhor juiz” e realçando que “algumas manifestações traduziram, ostensivamente, a ideologia comunista” e que “alguns dos ‘artistas’ não esconderam a sua filiação comunista”. Culpam-se os organismos governamentais (PS) pelo sucedido, por não terem “procurado preservar a moral” do povo caldense. Mais uma vez não são referidos nomes de artistas ou obras.

A programação em causa incluiu as exposições: Vanguardas/Alternativas 2, com trabalhos de Sérgio Pombo, Clara Menéres, Fátima Vaz, Marília Torres, Júlio Pereira e Teresa Magalhães; Exposição Presença, com obras de Nadir Afonso, Arlindo Rocha,

⁴⁰⁴ Cf. Anexo C2.

⁴⁰⁵ A este propósito, Egídio Álvaro escreveu que: “A Caldas, avec, 150 artistes invités, les Rencontres s’étaient données pour but d’investir totalement une ville et d’atteindre, en dix jours, un climat émotif et une euphorie créatrice capables de modifier durablement les structures culturelles en place. Le bilan fut concluant: artistes, public, notables, partis politiques, intellectuels, élites, classes populaires, tout le monde s’est senti concerné par l’évènement, chacun réagit à sa manière, les prises de position furent nombreuses et parfois inattendues. Ce fut une expérience difficile à reprendre, tant elle bouleversa tous ses protagonistes, mais une expérience unique et exaltante” (Álvaro 1979: s/p.).

⁴⁰⁶ Cf. Anexo C3.

Eduardo Luís, Dario Alves, Maria Gabriel, Emilia Nadal, Carlos Barroco (que expôs numa pequena caixa, junto à estátua de Gonçalves Zarco no Museu José Malhoa, um pénis branco, um espelho e uma flor ressequida), António Sampaio, Jaime Silva, Graça Morais, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinheiro, Hélder Baptista, Tília Saldanha, Abílio Santos, Gracia, Henrique Silva, Bual, Eurico e DaRocha, entre outros; Aspetos do Realismo Europeu (Teresa Gancedo, Joan Rabascal, Sarah Wiame, João Dixo, Natividade Correia); Aspetos da abstração analítica europeia; Grupo Grenetta; Os modernistas portugueses (com obras de Amadeo de Souza Cardoso, Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros e Eduardo Viana); Objeto/Subversão (desenhos surrealistas de Cruzeiro Seixas e esculturas de Isabel Meireles) e Nós Mulheres. Existiu ainda um ciclo de debates no Museu José Malhoa, sobre *O ensino da Arte, A produção artística feminina e A função social da Arte*.

O programa incluiu também Música (grupo de música experimental Operation Céros), Dança (com La Compagnie, de Michel Hallet e Pierre Deloche) e Teatro (A Comuna e a peça *Os hipopótamos*).

Foram apresentadas performances de Manoel Barbosa⁴⁰⁷, Miguel Yeco, Grupo Puzzle, Grupo Cores, Grupo ACRE, Orlan, Serge III, Balbino Giner, Christian Tobas, Robert Filliou, De Fillipi, Miller & Cameron, Collectif Femmes/ Art e Chantal Guyot.

Barbosa apresentou *Projeto para Paraíso Possível e Itinerário e Happ-performances*, em que cava um buraco no chão, no qual se deita, sendo em seguida coberto com ramos e galhos por E.M. de Melo e Castro.

⁴⁰⁷ Segundo Manoel Barbosa, a sua atividade enquanto performer tinha-se iniciado em 1974, após o 25 de Abril em Luanda, aonde num Happening na praça de Mutamba terá lido, acompanhado por dois amigos militares angolanos, textos de Agostinho Neto. Manoel Barbosa terá lido em Português, os angolanos nas línguas das suas tribos de origem. As posições de cada um, sobre pequenos plintos, eram alternadas em cada parágrafo lido. Segundo este autor, em 75, regressado de Angola, terá realizado um ritual na Serra da Estrela, onde no local mais alto do Continente deixa, ao fim do dia, um espelho dividido em quatro partes coladas (80x80 cm/ cada), virado para o firmamento, onde escreveu *EU* com o próprio sangue. Disfarçado com arbustos terá saído do local, aonde regressaria no dia seguinte à tarde para “verificar que não teria sido visto por ninguém”. No decurso deste trabalho não foi possível aceder a qualquer documento ou outra referência a estes trabalhos, para além do depoimento prestado pelo artista. Ainda segundo este artista, a sua primeira “intervenção corporal” data de 1973, altura em que, regressado de Paris, no seu atelier pinta no corpo nu – dos pés até à zona do coração – uma enorme raiz. Seguem-se pinturas pretas realizadas com pincel e com a zona dos cotovelos até aos dedos, e outra série, com essas zonas pintadas de branco, em ambientes cuja luz incidia somente nos dedos e nos suportes. Barbosa afirma ainda ter realizado neste ano um ritual dedicado a África na Ilha de Tavira, onde era militar, aquando da sua mobilização para a Guerra Colonial em Angola, e em que, virado para o Continente Africano, nu, em pé, terá lançado ao mar 17 garrafas com textos de Karen Blixen, Agostinho Neto, Mandela, E. Mondlane, Amílcar Cabral, e outros autores e textos sobre África. Ter-se-á seguido o envio de 17 cores especialmente criadas para África, colocadas em garrafas sem rolha, depois espetando na areia 17 canas com as mesmas cores e escrevendo na água um curto texto de Blixen.

O Grupo Puzzle apresentou *Calendário*, uma Performance realizada durante os dez dias dos *Encontros*, recolhendo testemunhos e restos das intervenções dos outros artistas participantes e das obras por estes produzidas. Todos os dias às 19 horas se encontraram na sala grande do Museu José Malhoa envergando máscaras e luvas brancas, para apresentar ao público o material recolhido, posteriormente depositando-o num cofre.

O Grupo Cores apresentou *CORES*, uma intervenção na Praça da República⁴⁰⁸, em que

saem juntos juntos do Museu Malhoa, cada um vestindo a sua cor e apoiando-se num varapau, carregando um saco recheado, tocando uma trombeta. Dirigem-se para a praça central da cidade separando-se em “sucessivos cruzamentos e bifurcações, o vermelho segue a rua vermelha, arrastando adeptos do vermelho, o laranja segue a rua laranja levando atrás de si partidários do laranja [...] e encontram-se todos no mesmo espaço visual – o centro da praça. Ao mesmo tempo todos abrem o saco da sua cor e tiram objetos da sua cor. Cada um escreve com a sua cor, lê um livro da sua cor; escreve da sua cor, cada cor mostra um cartaz da sua cor, come comida da sua cor, bebe bebida da sua cor, reza orações da sua cor. Cada cor afasta-se não se sabe para onde, levando atrás de si o cortejo e deixando rastos da sua cor (Macedo 2014: 241).

O Grupo ACRE viu o seu *Monumento de homenagem ao 16 de maio* destruído em poucos minutos. Em homenagem aos soldados que nessa data marcharam sobre Lisboa, Clara Menéres e Lima de Carvalho, então os únicos elementos do grupo, ergueram mais de 100 varas de ferro pintadas de verde tropa, em número correspondente aos soldados, numa colina relvada. A segunda intervenção consistiu na colocação duma placa sinalizando o nascimento de D. Sebastião numa casa novecentista.

Albuquerque Mendes, acompanhado por Julieta Dixo Sousa (vestida como uma das figuras femininas dos seus quadros), apresentou nos dias 6, 7, 8 e 9 de agosto o *Ritual Primavera, Verão, Outono e Inverno*, cada dia correspondendo a uma estação, envergando um traje de bandas verticais vermelhas, amarelas e verdes, com o qual atravessou as ruas da cidade, transportando cerimoniosamente uma caixa coberta por um véu branco, que na Praça da República estendeu no chão.

⁴⁰⁸ É a partir daqui que o GICAP assume a designação Cores, agora constituído por Túlia Saldanha (preto), Armando Azevedo (azul), Teresa Loff (amarelo), Rui Órfão (verde), Ção Pestana (laranja), António Barros (vermelho) e Manuela Fortuna (violeta) (Barros 2010).

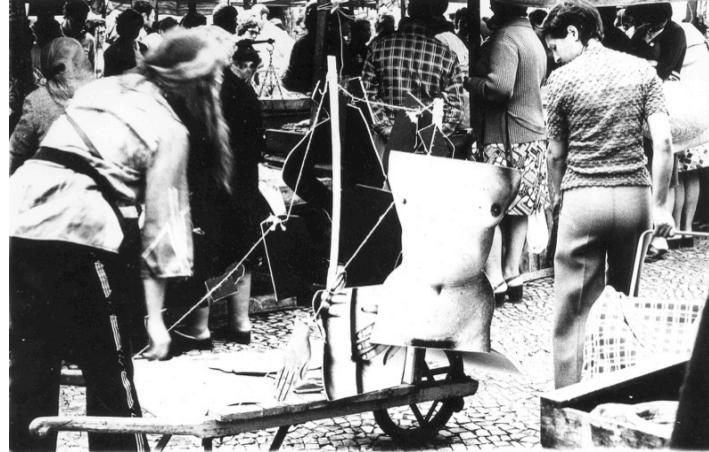


Enquanto Albuquerque Mendes apresentava o seu *Ritual*, Nadir Afonso inesperadamente invadiu o espaço onde a Performance aconteceu, montado numa bicicleta. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

Alvess apresentou *Ditado*, performance em que realizou um desenho a partir de instruções ditadas, e *Manifesto do Turismo*⁴⁰⁹.

Para além dos participantes nacionais, Orlan (França) apresentou várias Performances: no Museu José Malhoa vendeu beijos, numa primeira versão da intervenção *Baiser l'artist* e apresentada na FIAC, no ano seguinte. Apresentou também no último dia dos Encontros um conjunto de fotografias de secções do seu corpo nu, carimbadas com um carimbo de talho, tabeladas num preçário e expostas numa montra. Mostrou ainda *Tableaux vivantes*, intervenções que iniciara em 1967, nas quais posa nua encenando a *Odalisca* de Ingres ou *Miss O'Malley* de Watteau. Com o seu corpo mediu o Museu José Malhoa, tal como vinha fazendo em vários lugares públicos desde 1964 – as *Mea urages*. Na impossibilidade de atravessar a cidade nua posando junto das estátuas do jardim, atravessou-a vestida com uma túnica onde imprimiu o seu corpo; estes trabalhos provocaram uma revolta popular que resultou em confrontos físicos com a artista.

⁴⁰⁹ Alvess integrou o Groupe Greneta (nome da rua onde tinham um espaço de criação), que incluía ainda Septier, Nil Yalter, Roualdès e DaRocha, e que, segundo Egídio Álvaro a propósito destes Encontros “se pencha sur la fonction sociale de l'artiste, sur sa fonction politique. Se produisant en public au moment de la création, ils ‘choquaient’ par le thème, le support et la manière: du ‘Message d’un émigrant portugais’ de Yalter au tableau peint selon les règles du hasard mathématique de Alvess, le Groupe Greneta utiliza, dans son ensemble, le fait artistique comme champ d’affrontement des possibles et de mise en cause des idées reçues” (Álvaro 1979: s/p.).



Imagens das performances de Orlan. Cortesia Daniel Isidoro/ Galeria Alvarez.

Balbino Giner, professor de pintura da Universidade de Belas-Artes de Toulouse, fez explodir petardos com etiquetas onde estavam escritas as palavras *opressão, repressão, censura, interdição, polícia, chefe, diretor, patrão, hierarquia, escravatura, exploração e poder*, fotografando os detritos resultantes.

Christian Tobas apresentou uma Performance silenciosa, durante a qual limpou o pó de um piano, transportou uma jarra de flores e num *placard* escreveu: *Le pouvoir a l'imagination/ l'imagination au povoir/ l'ambiguitée de la langue.*

Serge III realizou uma intervenção na Praça da República.



José Ernesto de Sousa e Serge III. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez.

Robert Filliou distribuiu pelas ruas da cidade questionários onde crianças e adultos deveriam escrever um desejo.

De Fillipi afixou uma enorme quantidade de cartazes com as palavras *arte, ideologia, materialismo, comunismo*.

Miller & Cameron realizaram duas performances: *Children & Others*, dispersa pelos 12 dias dos encontros, com a colaboração de Miguel Yeco (que individualmente apresentou a performance *28º sonho de Moisés*); e uma outra realizada por Shirley Cameron e Angela Carter.



Performance Miller & Cameron. Cortesia Daniel Isidoro e Galeria Alvarez.

Participaram ainda o Collectif Femmes/ Art, criado em 1976 e representado nas Caldas da Rainha por Françoise Janicot, Claudette Brun, Isabelle le Vigan, Françoise Eliet, Lea Lublin, Tanta Monraud, Gretta Grywacz, Monique Frydmanm, Elisa Tan e Colette; e Chantal Guyot, que realizou uma ação corporal na Casa da Cultura, em que cobriu todo o corpo com pasta de chocolate, imprimindo-o posteriormente em papel cenário.

Os Encontros Internacionais de Arte estão na gênese da Bienal de Cerveira (5 a 31 de agosto de 1978)⁴¹⁰, cuja primeira edição coincide com os V Encontros (5 a 12 de agosto). À organização oficial, a cargo do Grupo Alvarez e da *Revista de Artes Plásticas*, dirigida por Jaime Isidoro, junta-se Henrique Silva como diretor do Atelier Livre⁴¹¹, instalado no ginásio da Casa do Povo, e aberto a toda a gente.

⁴¹⁰ Nesta primeira edição, a designação Bienal de Cerveira correspondeu a uma exposição de artes plásticas, também instalada no ginásio da Casa do Povo.

⁴¹¹ Cujo trabalho na preparação dos Encontros foi enaltecido por Carlos Barreira e Emília Alírio num testemunho presencial de janeiro de 2015, em que se referiram a Henrique Silva como o “braço direito” de Isidoro.

A programação incluiu *Ainda os outros e nós*, de Manoel Barbosa; uma intervenção de Pierre Alain Hubert com Riuko Ishida e Carlos Barreira⁴¹², consistindo num concerto de petardos e sinos a partir da torre da igreja; e a intervenção *Teste-se*, de Gracinda Candeias, em que expõe os seios enquadrados por um painel de gesso. Intervieram ainda o Grupo 42 (Anabela Soares, Carlos Matos, Elisabete Mileu, Filomena Salavessa, João Duarte, José Mouchino e Leonor Ferrão) e o Grupo ANIMA⁴¹³ (de Lisboa), entre outras participações.



Seme Lufti, *Exercício Corporal*, V Encontros Internacionais de Arte de V. N. de Cerveira

Graças ao apoio da Papelaria Progresso, de Lisboa, artistas e público puderam experimentar novos materiais de trabalho em desenho, pintura, cerâmica, litografia, água-forte e batik.

Artur Bual, Eurico, Júlia Ventura, Justino Alves, Kunio Iezumi e Sebastião Resende pintaram coletivamente um painel de 8 x 2 m, ao som da música improvisada pelo pianista francês Richard Marachin, e que posteriormente ofereceram à Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, até porque nesta edição dos Encontros se torna

⁴¹² Carlos Barreira, que nunca se considerou performer nem teve interesse particular nesse campo, fez a sua segunda *Máquina de bater palmas* para a Bienal, que foi inclusivamente utilizada numa *jam session* espontânea com um dos músicos participantes. Já em 1975, Barreira tinha participado, juntamente com João Dixo em *6 Jours de la Peinture de Marseille*: “Ils y présentent un spectacle/carroussel ironisant sur le rôle de la galerie et du spectateur béat, et applaudissent les autres participants à l’aide d’une machine à applaudir” construite sur place par Barreira” (Álvaro 1979: s/p.). Aqui, numa referência aos antigos claqueiros, que nos Teatros eram responsáveis por originar palmas em determinados momentos dos espetáculos, Barreira utilizou a sua máquina para aplaudir as Performances (com uma duração aproximada de 10 minutos, conforme acordado previamente) apresentadas no último dia pelos seus colegas, assim perfazendo os seus próprios 10 minutos de atuação. Entre 1979 e 1980, Barreira voltou a usar esporadicamente a sua máquina na Escola de Belas-Artes, como aconteceu por exemplo na cerimónia de Jubilação do Mestre Resende.

⁴¹³ Composto pelos atores Mané (Almeida e Sousa) e o brasileiro Seme Lufti.

explícito o desejo de criar um Museu de Arte Moderna, inicialmente constituído por obras doadas⁴¹⁴.

A II Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, em 1980, incluiu as Performances *Hox e Ho*, de Manoel Barbosa, utilizando fogo-de-artifício e a chama como elementos visuais preponderantes; e *A Camões e a ti*, de Carlos Nogueira, realizada na Casa do Povo local (e que recebeu o Prémio Camões da Bienal). Neste trabalho, realizado junto a um grande painel em dois planos instalado na entrada, Nogueira escreveu TODO O MUNDO É COMPOSTO DE MU (num dos planos), seguido de DANÇA (no outro). Em frente ao painel, no chão, ligeiramente amarrotadas para dar impressão de maior volume, estavam diversas folhas fotocopiadas a partir do *fac simile* da mais antiga impressão do poema de Camões e as palavras *a ti*, escritas à mão pelo artista, que, partindo da exposição, fez um percurso por vários pontos da vila, depondo 400 (tais como os anos passados após a morte de Camões) ramos de flores artificiais previamente feitos por si com guardanapos de papel fino, todos com uma etiqueta com o nome do poeta escrito à mão também por si, à medida que distribuiu os folhetos fotocopiados. Serge III apresentou também uma performance, entre outras intervenções de artistas estrangeiros. Foi ainda apresentada “música contemporânea improvisada” e um concerto-homenagem a José Conduto pela Anarband⁴¹⁵.

A III Bienal⁴¹⁶, em 1982, incluiu intervenções de Alberto José, Anarband⁴¹⁷, The Basement Group, Ção Pestana (com *Projeto de Performance 82*, galardoado com o prémio C. M. de Cerveira), Carlos Barroco, Carlos Nogueira, E. Morcellet, G.N.R.⁴¹⁸, Grupo Diaspositivos⁴¹⁹, Grupo Néon⁴²⁰, José Almeida, Michael Jäger, Miguel Yeco, Mineo Aayamaguchi, Paul St. Jean, Rui Órfão (com *A Serpente Verde*), Serge III, Silvestre Pestana (com *Limite d'Ar-te, séc. XX*), Telectu e Viriato Barros de Oliveira⁴²¹.

⁴¹⁴ Com este fim, 34 obras foram oferecidas à C. M. de V. N. de Cerveira (de Álvaro Torres, António Sampaio, Arlindo Rocha, Artur Bual, Carlos Barreira, Carlos Barroco, Carlos Pinto, Christine Cipriano, Clara Menéres, Dalila Rodrigues, Edgardo Xavier, Eurico Gonçalves, Fernando Pinheiro, Gracinda Candeias, Grupo 42, Henrique Silva, Jaime Isidoro, João C. Martins, José Rodrigues, Júlia Ventura, Justino Alves, Kunio Ietzumi, Lima de Freitas, Lori-Laura Cesana, Madalena Coelho, Manoel Barbosa, Marília Torres, Nadir Afonso, Paulo Vilas Boas, Pierre-Alain Hubert, Kiuko Ishida, Romualdo e Sebastião Resende).

⁴¹⁵ Dom Lino, Luís Carlos, Jorge Lima Barreto e Rui Reininho.

⁴¹⁶ É a partir desta edição que a Bienal recebe a designação Internacional.

⁴¹⁷ António Luís Machado, Jorge Lima Barreto, José Ferreira, Miguel Megre e Rui Reininho.

⁴¹⁸ Jorge Lima Barreto e Vítor Rua.

⁴¹⁹ Adelaide Colher, Gracinda Candeias, João D'Ávila, José Fabião e Michel Roubaix.

⁴²⁰ Carlos Barroco, José Fabião e Nadia Bagioli.

⁴²¹ Os nomes aqui referidos resultam da conjugação de várias fontes publicadas e não correspondem exatamente ao catálogo da Bienal. Os catálogos frequentemente não refletem as participações efetivas, seja por defeito ou excesso, ou seja, refletindo convites não cumpridos ou participações de última hora.

Também nesta edição existiram momentos mais tensos e violentos: Silvestre Pestana, por exemplo, refere que quando apresentou uma das suas performances no âmbito desta Bienal o público lhe atirou pedras: “não eram artistas a trabalhar para artistas; eram artistas a trabalhar na rua, e em meios rurais” (Pestana 2013).

Em 1984, a IV Bienal Internacional de Arte incluiu performances de Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester⁴²², A. Viana, Elisabete Mileu⁴²³, Fernando Aguiar (com *Segurança Interna*), Grupo Néon, Ícaro, Manoel Barbosa (*Dismgr*, com Telectu) e Silvestre Pestana, entre outros artistas nacionais e internacionais⁴²⁴. Incluiu ainda Dança⁴²⁵ e Teatro⁴²⁶. Nesta edição atribuiu-se pela primeira (e única) vez um prémio para a categoria Performance⁴²⁷, entregue a Mineo Aayamaguchi (com *Inner*), e os Telectu receberam o Prémio Intervenção, tendo apresentado um concerto de homenagem a La Monte Young, de que também interpretaram *Compositions 1960*.

Idalina Conde (1987) fez um balanço das quatro primeiras edições da Bienal e destacou a má receção do público local de Cerveira em relação às performances apresentadas, associadas à gratuitidade da produção estética e à exibição da nudez, considerando que essa “gratuidade [é] justificada pelos artistas como valor próprio da produção estética”, e apresentando declarações de artistas como: “Sei lá... As pedras estavam ali e apeteceu-me pintá-las” (Conde 1987: 63). Apresentou ainda diversos depoimentos recolhidos entre o público local que revelam um total desconhecimento da produção artística contemporânea, e uma conceção de arte arreigadamente ligada ao virtuosismo técnico, ao mimetismo e à narratividade linear.

As reações desfavoráveis estenderam-se por vezes ao roubo e destruição de obras. Segundo Idalina Conde, na IV Bienal⁴²⁸, por exemplo, “uma peça de tecelagem desapareceu, outra foi partida (a retrete que atrás se referiu) e, finalmente, uma

⁴²² Albuquerque Mendes apresentou *Envelope surpresa* e com Gerardo Burmester realizou ainda uma ação promovida pelo Espaço Lusitano em que reconstituíram uma sala de aula, afixando na parede cartazes com frases como “A crítica só gosta do que promove”, “Seja conceptual para amanhã poder ser um pintor figurativo”, “Faça performance, é publicidade”, “Já não é vergonha vender-se pintura, passe-se a oferecê-la”, “Um bom artista é aquele que vem na capa do colóquio”, “Vacine-se contra o síndrome dos júris” ou “A melhor pintura é a dos nossos amigos”.

⁴²³ Segundo Fernando Aguiar em entrevista concedida em 2015 a Vânia Rovisco, Elisabete Mileu realizou a sua performance à porta fechada, nua e com o corpo pintado de prateado, com agentes da GNR à porta do espaço, de maneira a controlar a agressividade de alguns populares que pretendiam agredir a artista.

⁴²⁴ Pedro Garhel, Plank, Station House Opera e Xose Maria Estraviz.

⁴²⁵ Grupo de Dança Atitudes e Movimento.

⁴²⁶ Com José Manuel Coutinho e Castro e o Grupo Pé de Vento.

⁴²⁷ A existência de prémios verificou-se a partir da segunda edição da Bienal.

⁴²⁸ Ainda segundo esta autora, esta Bienal terá contado com 500 participações artísticas e 40 000 visitantes.

escultura/instalação designada *Objeto-Envolvimento* (tratava-se de um conjunto de estacas coloridas dispostas na relva de uma das entradas da vila) por várias vezes foi destruída durante a noite (tendo-se chegado mesmo a falar em montar um sistema permanente de vigilância)” (Conde 1987: 65).

No que diz respeito à Performance, Conde observou que

Há, no entanto, para com as obras mais irreconhecíveis como tal e as mais apercebidas como excessiva incongruência e absurdidade, um sentimento vivo de ofensa perante o que se supõe ser, de algum modo, uma atitude de escárnio e de petulância da parte dos artistas. As *performances* e também algumas instalações, expressões estéticas desconhecidas em Vila Nova de Cerveira até ao aparecimento das Bienais, foram, por isso, objeto central das controvérsias (Conde 1987: 62).

A autora concluiu que, embora designada *Internacional*, a *Bienal* apresentou nas suas primeiras quatro edições 984 artistas, dos quais apenas 137 eram estrangeiros, oriundos sobretudo de França, Espanha e Alemanha. Da primeira à quarta edição verificou-se uma “crescente juvenalização dos seus participantes”, passando-se de um espaço de apresentação de artistas consagrados à publicitação de novos artistas (Conde, 1988).

Conde apontou a desconsideração da importância da Bienal também por parte de artistas e críticos:

numa Bienal sobretudo de Pintura, Escultura e modalidades próximas, os artistas de Performance, Intervenção, Vídeo, por exemplo, consideram haver uma evidente desvalorização destas expressões plásticas por eles consideradas fundamentais no processo de vanguarda português. No entanto, esta posição é problemática já que, tratando-se de artes desenvolvidas principalmente nos anos 60 e 70, aparece como sinal de uma modernidade “atrasada”, e do carácter “doméstico” da Bienal de Cerveira, pouco representativa da produção estética internacional, o que, de resto, é a opinião de outros artistas e críticos (Conde 1988: 101).

Diversos dados parecem confirmar uma concentração de interesses “regionais”, em detrimento de uma política de qualidade e afirmação nacional e internacional, reconhecida, valorizada e validada por uma comunidade artística mais alargada.

Não é claro quem compôs os júris de seleção das várias edições, embora os dados disponíveis apontem para uma total prevalência de figuras ligadas à comunidade artística portuense, maioritariamente ligadas à ESBAP, e a organização tivesse estabelecido o direito de convidar artistas e galerias. A partir da III Bienal, as obras podem ser vendidas no seu decurso, revertendo 25% das vendas para a organização. As galerias convidadas também teriam de entregar uma percentagem à organização⁴²⁹.

⁴²⁹ Na IV Bienal, por exemplo, e ainda segundo Conde (1988), essa percentagem foi 10%.

No que diz respeito a Egídio Álvaro, para além destas iniciativas regulares e com várias edições, comissariou exposições isoladas que também funcionaram como plataforma para divulgação e contacto entre artistas da Performance, como aconteceu na SNBA, com as exposições Identidade Cultural e Massificação (novembro de 1977)⁴³⁰ ou Nova Sensibilidade/ Figurações-Intervenções (1979)⁴³¹, iniciativas que considerou como uma reflexão sobre a identidade da Arte portuguesa, e enquadradas num projeto de conjunto consistente, ao contrário da programação de Performance da Alternativa Zero⁴³², que mereceu a Álvaro uma crítica feroz.

O grande envolvimento de Egídio Álvaro com a programação de Performance levou a que no ano seguinte (1985) propusesse a integração na Expo AICA de uma secção dedicada à Performance e outra à Poesia Visual, convidando Fernando Aguiar (*Tudo pelo Interesse Público*), Silvestre Pestana, António Barros, Miguel Yeco, Rui Orfão, Carlos Gordilho e António Olaio.

De facto, Álvaro teve um papel importante na legitimação, circulação e afirmação de vários artistas nacionais no campo da Performance: esteve até presente na criação de grupos dedicados a esta área.

⁴³⁰ Com participação do Grupo Puzzle, Armando Azevedo, José Conduto, António Palolo, José de Carvalho, duas intervenções de Albuquerque Mendes (*Diálogo com um quadro* e um *Ritual* no Rossio) e Grupo Cores, que realizou uma intervenção colocando um biombo com véus de diferentes cores à entrada da exposição, obrigando o público a escolher uma cor para entrar (*Ação-tipo # 4*). Participaram ainda Júlio Pereira, Romualdo e Fernando Pinheiro. A propósito desta programação, Egídio Álvaro afirmou sobre a Performance de Miguel Yeco (com *See the crazy bird Dance*): “Le fait culminant de cette manifestation fut le spectacle global de Miguel Yeco, qui ocupa un tiers de l’énorme salle, avec perturbation des sens (le sol était jonché de gravier qui crissait à chaque pas), mise en scène apocalyptique, lenteur exasperante, tableaux vivants presque blasphématoires, durée envoû et lourde. Ce fut un spectacle d’une étonnante épaisseur, qui confirm définitivement le talent exceptionnel de Miguel Yeco et sa capacité de concevoir et mettre en pratique une longue suite de flashes à l’effet dépaysant en prise directe avec l’imaginaire individuel et collectif” (Álvaro 1979: s/p.).

⁴³¹ Incluindo as performances: *Hom* e *Mul*, de Manoel Barbosa; uma performance de Gerardo Burmester em que numa sala às escuras, ouvindo-se uma composição de Wagner em crescendo, estando inicialmente vestido de branco muda incessantemente de roupa, sendo toda ela em cores fluorescentes, fotografando-se a polaroid enquanto explodem rastilhos de pólvora; e ainda de Miguel Yeco, Fernando Pinto Coelho, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, João Dixo e Grupo Puzzle.

⁴³² “Durante a exposição Alternativa Zero, em 77, em Lisboa, houve igualmente performances, mas o seu excessivo carácter artístico-mundano, a falta de consistência do projeto de conjunto e a participação descolida não lhes permitiram sair do ‘ghetto’ dourado que reduz o artista à solidão e a sua condição à de uma espécie de animador público que se contrata para a circunstância. Em novembro de 1977, pelo contrário, por ocasião da exposição Identidade Cultural e Massificação, e no quadro de uma reflexão sobre a identidade possível (e necessária) da arte portuguesa, o CAP de Coimbra, Albuquerque Mendes, Júlio Pereira, Armando Azevedo, Romualdo e Fernando Pinheiro propuseram intervenções de um nível completamente diferente”.

Grupo PUZZLE

Em 1976 nasce o Grupo Puzzle, composto inicialmente por Graça Morais⁴³³, Jaime Silva, Dario Alves, Carlos Carreiro, Pedro Rocha (núcleo associado à ESBAP); Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho e Armando Azevedo (ligados ao CAPC) e João Dixo, ligado a ambos os núcleos. A formação do grupo radica num encontro (em 1975) no bar Rosebud, em Montparnasse, Paris, entre Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo e Egídio Álvaro⁴³⁴.

A constituição deste coletivo deu-se simbolicamente através de um *jantar-intervenção-exposição* intitulado *Expetativa de nascimento de um Puzzle fisiológico-estético com pretensões a grupo*. Tratou-se de um jantar comunitário, um “cerimonial de iniciação” em que todos levaram comida para partilhar, sentando-se em torno de uma mesa circunscrita por uma “parede” de tule, que isolava os comensais, e que foi levantada depois da entrada do público, já a refeição ia adiantada. Foi ainda pedido a cada um dos presentes que escolhesse a imagem com que se apresentaria, e ainda que levasse um trabalho individual da sua autoria, que ficou exposto fora da zona circunscrita pelo tule⁴³⁵.



Expetativa de nascimento de um Puzzle fisiológico-estético com pretensões a grupo, Galeria Alvarez Dois, 1976

⁴³³ Para exame final do Curso de Pintura na ESBAP, Graça Morais apresentou uma Exposição-Performance constituída por pinturas em sedas sobrepostas e biombos, assim como uma Performance em que diversas pessoas envergaram vestidos pintados pela artista.

⁴³⁴ No documentário *Grupo Puzzle*, realizado por Hugo Vieira da Silva para a Porto Capital da Cultura 2001, Dario Alves inclui Egídio Álvaro na lista de membros do grupo, na sua formação inicial.

⁴³⁵ “Interrogation sur la viabilité d’un travail collectif, mise en cause de la passivité de l’amateur et du spectateur, visualisation des courants de syntonie et des préjugés de chacun, cette performance toute tournée vers la pratique artistique et ses contradictions fut un succès et une rupture” (Álvaro 1979: s/p.).

O nome do grupo, além de convocar a ideia de jogo, enigma ou desconcerto, remete também para a definição de quebra-cabeças, uma composição bidimensional com várias peças, que no fundo caracterizou a atividade de Pintura deste coletivo.

A metodologia habitual implicava a escolha de uma imagem-base a “reproduzir”, seguindo-se a divisão da mesma num determinado número de secções de dimensão semelhante e recortadas como peças de um *puzzle*, sendo a execução de cada uma das “peças” entregue a um determinado membro do grupo. As diversas peças, executadas isoladamente pelos respetivos autores, eram depois combinadas, de modo a recompor a imagem original, numa atitude sarcástica quanto à ideia de autoria ou assinatura artística. Em vários trabalhos eram apenas elementos autónomos criados por cada um dos artistas (*O resto é paisagem*, 1977, por exemplo), que continuaram a desenvolver e apresentar a solo a sua obra.

Uma outra abordagem era a Pintura “a várias mãos”, em que os elementos da composição eram pintados por diferentes artistas, segundo as suas apetências no decurso da feitura da Pintura.

Também a Performance era utilizada com este espírito, como aconteceu por exemplo no Symposium International d’Art Performance de Lyon de 1979, em que os membros do Puzzle, vestidos com fatos-macaco brancos, se assumiram como “operários de uma ideia”⁴³⁶ e recolheram resíduos das Performances dos outros participantes com os quais fizeram uma composição⁴³⁷. A atitude de intervir a partir dos trabalhos de outros artistas, apropriando-se de elementos das suas obras, foi uma constante da atividade de Performance do grupo, fosse através da recolha de vestígios ou de uma intervenção durante a Performance de outrem.

Em termos de temática, para lá da questão da autoria e assinatura, outro dos eixos relaciona-se com aspetos inerentes à Pintura, patentes tanto na obra pictórica (*Preto*, 1976-2010; *Quadricula*, 1976-2010), sua história (*Picasso*, 1976-2010, ou *Renoir*) e crítica (*Colóquio-Artes. Coleção particular*, 1977), como na de Performance. Repare-se por exemplo no trabalho de Albuquerque Mendes, que tinha iniciado no ano anterior à formação do Puzzle a sua atividade como performer, incluindo o primeiro *Ritual* (1975), que iniciou uma linhagem de performances que atravessa toda a carreira do artista (ainda que não tenha feito Performance entre 1987 e 1997). Estes *Rituais* são liturgias

⁴³⁶ De acordo com Fernando Pinto Coelho em *Puzzle*, de Hugo Vieira de Almeida.

⁴³⁷ Que no final do simpósio entregaram a Serge Oldenburg para ser entregue a um museu parisiense, o que não chegou a acontecer.

de consagração de objetos associados à Pintura, como o pincel, a paleta, a tela ou a tinta, e implicam sempre um percurso em espaço público e uma atitude hierática, com um ritmo e concentração associáveis à ideia de religiosidade⁴³⁸. Além dos *Rituais*, Albuquerque realizou outras Performances individuais que se debruçam sobre questões ligadas à Pintura, como a que realizou a 10 de dezembro de 1976 por ocasião da inauguração da exposição 7 Pintores do Porto, na Galeria Jornal de Notícias, em que se apresentou vestido como uma das figuras femininas de uma das suas pinturas presentes, entrando na sala para, em seguida, depositar um ramo de flores junto aos seus quadros e sair, chorando. Em *Os Três Dedos da Mão do Arco-Íris* (março de 1977), Performance na Praça da Liberdade e na Avenida dos Aliados do Porto, o artista, vestido com uma longa túnica da qual pendiam três faixas (amarela, verde e vermelha), pinta a pincel três tábuas, cada uma de sua cor, com tinta proveniente de três frascos. Em seguida destrói os materiais utilizados, e caminha solenemente pela avenida com o braço erguido.

De resto, e embora não seja esta a circunstância para desenvolver este tema, a teatralidade será uma das características que tem unido o trabalho de Pintura e Performance de Albuquerque⁴³⁹, ainda que associada à exploração de problemáticas associadas às Artes Visuais⁴⁴⁰.

O artista frequentemente apresenta Performance nas suas inaugurações de Pintura⁴⁴¹, elas próprias por vezes alusivas à História da Arte, como aconteceu com *Os Retratos de Marcel Duchamp*⁴⁴² e *Os Freqüentadores do Cabaret Voltaire*⁴⁴³. Outro dos aspetos

⁴³⁸ Segundo o artista, estas Performances são fisicamente muito exigentes e implicam um grande dispêndio de energia, sendo de execução custosa e desgastante.

⁴³⁹ Cf. Almeida 2001 e Fernandes 2001.

⁴⁴⁰ Em 1981, Silvestre Pestana situou a Performance fora do espectro do Teatro: “Na ‘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 os 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” (Pestana *apud* Perdigão, 1986: s/p.).

⁴⁴¹ Assim como por vezes inclui Pintura sua nas Performances realizadas fora do âmbito de exposições, como aconteceu em 1982 com a Performance *Barba e cabelo*, em que “Instalado numa barbearia de Almada, Albuquerque Mendes faz ‘barba e cabelo’ em frente de uma pintura sua, onde se podem ver, lado a lado, Lenine e Estaline. O chão encontra-se coberto de cravos vermelhos e os espetadores podem assistir à intervenção através do vidro da montra da barbearia” (Gonçalves 2001: 93).

⁴⁴² *Os Retratos de Marcel Duchamp* (1982), exposição na galeria Roma e Pavia, na qual Albuquerque Mendes apresentou catorze pinturas com a imagem de Rose Sélavy, alter-ego de Duchamp. Na inauguração, o artista contratou um músico de rua para tocar acordeão e Gerardo Burmester apresentou uma performance em que entrou na sala da galeria (com uma estrela de David na cabeça, numa referência a Duchamp) seguido por 14 meninas vestidas de branco que fotografou a *polaroid*, deixando depois os retratos junto das pinturas.

⁴⁴³ *Os Freqüentadores do Cabaret Voltaire* (1984), exposição de Albuquerque Mendes na Galeria EG, Porto, em que recebeu os convidados envergando um fraque.

focados nas suas Performances é a questão do valor da Pintura, por vezes transformada em prémio atribuído aleatoriamente, como aconteceu em 1980 com *Envelope (Surpresa)*, em que “Albuquerque distribui uma série de envelopes selados, convidando o público a violar o objeto artístico com o intuito de encontrar alguma coisa mais valiosa no seu interior. A morada inscrita na frente e a indicação de que o envelope pode conter uma surpresa alertam para o facto de que, tal como num sorteio, quem encontrar o cartão azul o poderá trocar por uma pintura” (Gonçalves, 2001: 79), ou em 1982 na inauguração da exposição dos retratos de Rose Sélavy, em que o artista passa atestados de presença àqueles que se inscreviam para um sorteio a realizar à meia-noite, altura em que se sortearia uma das pinturas da exposição.

Com o *Puzzle*, verificou-se ainda um interesse na revisitação e questionamento da ideia de “Portugalidade”, nomeadamente através da representação de símbolos nacionais e regionais mais ou menos estabelecidos, como a bandeira (*Bandeira Nacional*, 1976), a *Torre dos Clérigos* (1976), a *Ponte D. Luís I* (1976-2010) ou os *Bordados* (1976-2010). A atividade ligada à Performance, que nunca interessou alguns dos membros (como Carlos Carreiro ou Dario Alves) também recorreu a este tipo de iconografia, como aconteceu com a mala criada para recolher os vestígios das performances dos outros participantes da *Semaine d’Action* realizada em 1980 em Paris, vista por Albuquerque Mendes como uma referência à emigração portuguesa.



Armando Azevedo, João Dixo e Albuquerque Mendes, Mala do ARC, 1980
Coleção Grupo Puzzle

Em 1981, em *Duas Noites de Intervenções*, um ciclo de Performance realizado no Edifício Chiado, em Coimbra, Gerardo Burmester apresentou duas performances, uma delas com Albuquerque Mendes, intitulada *Portugal é lindo*, em que os dois artistas, envergando um fato, colocam sobre uma mesa um espelho e diversos instrumentos de fazer a barba, cortando o bigode e a barba, respetivamente, para a seguir brindarem com

champanhe e taparem a mesa com uma bandeira de Portugal, retirando-se depois ao som de uma música popular com um refrão que inclui a frase que intitula a obra: *Portugal é lindo*⁴⁴⁴.

Esta tendência continuou presente na atividade individual, como aconteceu com Gerardo Burmester, que se associou ao grupo em agosto de 1977, e que em 1982 apresentou uma Performance em que apareceu com uma perna engessada e envergando um casaco que nas costas tinha bordada a frase *Portugal é um país bem porreirinho*, numa atitude que classificou como de paródia e agitação, e não propriamente de “consistência artística”⁴⁴⁵.

De qualquer maneira, a questão da criação coletiva (mas não simultânea) é uma constante do trabalho deste grupo. Num texto escrito em 1979 afirma-se:

O grupo Puzzle tem questionado os limites da criação coletiva, procurando refletir sobre a sua interferência no trabalho individual. Negamo-nos, por um lado, a ser um grupo que se limita à reunião dos trabalhos individuais dos respetivos elementos; negamo-nos, por outro lado, a ser um grupo de funções hierarquizadas, submetido à divisão de tarefas (o que conduziria ao apagamento da criatividade individual na sua expressão mais complexa). O Grupo Puzzle tem procurado a livre criação coletiva que considere, respeite e explore as potencialidades da criação individual, criação individual essa que passará a tomar em linha de conta as descobertas do permanente trabalho coletivo (Pinto 2011: 4-5).

Mais uma vez se destaca a liberdade como aspeto central do programa artístico, assim como a resistência à hierarquização, de maneira a evitar a “manipulação e massificação”. O texto esclarece que a primeira preocupação do grupo se prende com o fenómeno visual e a “amplidão do olhar”, acentuando a relevância do processo em detrimento do produto final. Faz ainda a apologia do permanente questionamento e análise por parte dos autores, assim como da intervenção cultural, enquanto recusa o academismo e os hábitos.

Os vários membros do coletivo têm manifestado diferentes perspetivas, abordagens e opiniões quanto à atividade do grupo, revelando alguma dissonância, o que de resto foi em certa medida intencional: “Acreditamos que há temas comuns, mas que são sempre

⁴⁴⁴ Apresentou ainda uma outra Performance a solo, utilizando uma cadeira eletrificada com fios de pequenas lâmpadas e coberta com um plástico transparente. “Na penumbra, o artista derrama lentamente tinta de esmalte vermelha sobre a cadeira, sugerindo sangue. Sem se deixar identificar pelo público, tenta meter-se por baixo do plástico, sentando-se na posição fetal, coberto de tinta vermelha”⁴⁴⁴. O ciclo incluiu ainda Performances de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Grupo História (constituído por alunos da escola ARCA, onde Armando Azevedo era professor de História da Arte), João Dixo, Manoel Barbosa, Manuel Fortuna e Rui Costa, entre outros.

⁴⁴⁵ Cf. http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

vistos diferentemente pelos diferentes indivíduos” (Pinto 2011: 5). De resto, o respeito pela individualidade artística foi aqui sempre uma bandeira, existindo a preocupação de garantir que as “escritas individuais” não fossem apagadas pelo coletivo, de maneira a investir numa evolução interdependente de ambos os campos.

A atividade de Performance do Puzzle, que segundo Egídio Álvaro⁴⁴⁶ acontecia sempre em espaço público⁴⁴⁷, à noite, sem anúncio prévio, e estava sempre aberta a eventual participação, comentário e discussão com o público, esteve na origem das divergências que levaram à primeira cisão.

Alves, Rocha e Carreiro, reconhecendo o acentuar da componente performativa em que não estavam interessados, decidiram abandonar o grupo, altura em que Carreiro propôs que os dezoito trabalhos existentes fossem divididos pelos seus autores. Uma vez que a proposta foi recusada, o artista decidiu retirar e destruir as suas contribuições, daí que várias obras tenham ficado incompletas⁴⁴⁸. Depois saiu Jaime Silva e depois Graça Morais, isto antes do ingresso de Burmester, que afirmou que a comunidade de artistas da Performance era distinta e afastada da das Artes Plásticas, o que é curioso, na medida em que nenhum artista era exclusivamente performer: todos criavam outros objetos artísticos.

Para além da mobilização enquanto coletivo de autores, o Puzzle chegou a assumir a organização da Semana Internacional de Arte Atual, realizada em Vila do Conde em 1980 – ano da sua dissolução, e onde foram apresentadas performances de Manoel Barbosa⁴⁴⁹, Gerardo Burmester⁴⁵⁰, António Viana, Artur Barrio, Frank Na, Manuela Fortuna, Plassum Harel, Miguel Yeco, Rui Orfão e Grupo Puzzle.

Dois anos depois, em 1982, Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester criam o Espaço Lusitano (em funcionamento até 85), cuja inauguração contou com performances de Albuquerque Mendes (*Ritual*), António Olaio, Armando Azevedo (com *Performance*

⁴⁴⁶ No documentário *Grupo Puzzle*, realizado por Hugo Vieira da Silva para a Porto Capital da Cultura 2001.

⁴⁴⁷ O que se confirma, desde que na aceção de *acesso livre*.

⁴⁴⁸ Segundo Albuquerque Mendes em depoimento telefónico de 23 de fevereiro de 2015, alguns trabalhos ficaram intactos porque não estavam no atelier neste momento. Mais tarde, por ocasião da exposição no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Carreiro repintou as suas parcelas. As cisões decorreram pacificamente e com *fair-play*, tendo em 1979 sido realizada no Sindicato de Seguros do Norte a exposição *O Puzzle convida os Ex- Puzzle*.

⁴⁴⁹ *Ar e Ar-I*.

⁴⁵⁰ Que apresenta em cena uma cadeira e um espelho de dois metros. Projetam-se imagens do corpo do artista (em slides) sobre uma menina com cerca de nove anos vestida de branco, ao som de Wagner. A sala enche-se em seguida de fumo branco e a menina desaparece. O artista aparece envergando um fato fluorescente com duas lâmpadas – uma verde outra vermelha, que atira contra um espelho, atirando-se de seguida ele próprio com a cadeira.

(*obsessão pelo azul*), A. Viana, Beatriz Borralho, D. Nave, D. Miranda, F. Marques Oliveira, Gerardo Burmester, José Almeida, Manoel Barbosa, M. Fortuna, Miguel Yeco, Pedro Vasconcelos e Vítor Silva. Foram durante a sua existência apresentadas ainda diversas performances dos mentores deste espaço; de Manoel Barbosa⁴⁵¹ e outros artistas, com trabalhos que não foram documentados e de que não encontrei quaisquer registos ou memórias.

Mendes e Burmester, além da programação do espaço, apresentaram então performances conjuntas, pautadas por um humor *nonsense* e um certo “espírito dadaísta”, como aconteceu com *Férias no Espaço Lusitano* (1982), para a qual a galeria foi repintada com representações de gelados gigantes nas paredes, e, no chão, o mar com uma ilha a meio. Albuquerque Mendes aparece de fato e gravata com um saco de praia, estendendo uma toalha sobre a ilha e cobrindo-se com protetor solar. Gerardo Burmester surge vestido com um fato de mergulho e uma mala, deitando um líquido no chão, com o qual começa a produzir espuma. Albuquerque Mendes “nada” enquanto Burmester retira da mala peixes crus que atira ao público. Um sorveteiro presente desde o início distribui os gelados pelo público, enquanto os artistas chupam os seus sorvetes. Em *Parabéns a Você*, Performance de ambos em homenagem a James Joyce, no centenário o seu nascimento, celebrado pela Cooperativa Árvore⁴⁵² (1982), os artistas colocam no meio do público uma mesa com bolos e bebidas, propondo ao público uma orgia de doces, depois de Burmester se descalçar e lavar os pés enquanto Albuquerque põe farinha na cara e parte ovos na cabeça, abrindo depois Burmester uma garrafa de champanhe com que rega o público.

As performances frequentemente se associam a mostras de Pintura, criando situações que parecem contestar através do humor e por vezes da espetacularidade de efeitos a mistificação do papel do Pintor e sua obra, como aconteceu na performance de Burmester na inauguração de uma exposição de Pintura de Albuquerque Mendes na Galeria Roma e Pavia (1982), aquela (já referida) em que entra na sala da galeria com uma estrela de David na cabeça, seguido por 14 meninas vestidas de branco que fotografa com uma polaroid, deixando depois os retratos junto das pinturas; ou em *A Rábula da Baliza* (1983), em que pinta numa parede branca uma baliza, utilizando um spray de tinta preta, um escadote e um foco que ilumina a parede. Em seguida coloca

⁴⁵¹ *Rrow*, 1982 e *Rotrm*, 1984.

⁴⁵² A Cooperativa Árvore albergou nesta década diversas Performances de artistas portugueses e estrangeiros, como Mineo Ayamaguchi (em 1983), que já tinha apresentado em 1979 uma performance na ESBAUP.

uma bola num balde de tinta vermelha e remata com força várias vezes contra a parede. Nesse mesmo ano, apresentou ainda *Estou-me nas tintas* na inauguração da 1ª Exposição Nacional de Desenho, no Palácio de Cristal, Porto, na qual depois de se sentar numa cadeira a que se amarra com fita adesiva, mete cada um dos pés num balde de tinta (num verde e noutra vermelha) e coloca ao pescoço um letreiro onde se lê a frase que intitula a performance. Em seguida levanta-se e, ainda amarrado à cadeira e transportando os baldes, aproxima-se de uma das suas telas, fotografando o seu trabalho com uma *polaroid*. Depois senta-se e dispara tinta utilizando uma pistola de água, destruindo a obra original.

A mordacidade dirige-se ao mercado da arte e seus protagonistas, e aqui está um dos pontos de contacto e afinidade entre a atitude e a obra de Mendes e Burmester: em 1984, foi na IV Bienal de Cerveira que reconstituíram, conforme anteriormente referido, uma sala de aula, afixando na parede cartazes com frases como “A crítica só gosta daquilo que promove”, “A melhor pintura é a dos nossos amigos”, “Seja concetual para amanhã poder ser um pintor figurativo”, “Faça performance, é publicidade” ou “Já não é vergonha vender-se pintura, passe-se a oferecê-la”. A crítica da crítica, mote também de Egídio Álvaro, é presença assídua: no ano seguinte, no I Encontro de Performance, em Torres Vedras, Albuquerque Mendes organizou uma performance que consistiu numa corrida de sacos, em que escreveu os nomes de Rui Mário Gonçalves, José Luís Porfírio, Egídio Álvaro, João Pinharanda, Alexandre Pomar, José-Augusto França e Fernando Azevedo, atribuindo depois ao vencedor (Egídio Álvaro) uma taça e uma medalha⁴⁵³. As vicissitudes, convenções e fragilidades dos mecanismos de validação, reconhecimento e sucesso artístico são constantemente apontadas: já em 1983 o Espaço Lusitano tinha promovido a exposição *Homenagem a Ted Glass*, um artista ficcionado pelo crítico de arte inglês Hugh Adams, que o incluiu no seu livro *Modern Painting*.

Segundo Burmester, as suas performances pretendiam ser “*gags* eficientes, rápidos, inéditos e por vezes anedóticos”, de curta duração (quatro ou cinco minutos), sendo concebidas com uma preocupação com a plasticidade e visualidade intensas, de maneira a provocar impacto, e investindo no poder de síntese”⁴⁵⁴. Esta abordagem “sintética” pode ser associada à atitude Futurista, provocatória pela rapidez, desprezo pela coerência de sentidos e pelo público e suas expetativas, chegando até a conduzir à

⁴⁵³ O comentário às obras tinha já sido explorado por Albuquerque nas suas Performances, como aconteceu logo em 1976, na Galeria Jornal de Notícias, quando se travestiu em senhora “da sociedade” assim comentando os seus próprios trabalhos.

⁴⁵⁴ Cf. http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

expulsão da audiência, como aconteceu na performance que Burmester apresentou na inauguração da exposição *Pintores* na Galeria Roma e Pavia, Porto (1982), em que o artista faz libertar na sala fumos coloridos que levam ao seu esvaziamento.

A implicação direta e física do público é uma estratégia recorrente, repetida por exemplo numa performance⁴⁵⁵ em que o artista coloca uma cadeira de cor fluorescente numa sala iluminada com luz negra. Depois da entrada do público a porta é fechada e a luz apaga-se. Ouvem-se durante alguns minutos cães a ladrar, vacas a mugir e porcos a grunhir. Burmester entra na sala e começa a prender com fita adesiva cada um dos espetadores à respetiva cadeira até alcançar a fluorescente, a que também se amarra. As luzes acendem intermitentemente ao som de rock “pesado”, enquanto o artista tenta dançar, por várias vezes caindo e assim desequilibrando o público, a que se encontra ligado através da fita.

Na continuidade da produção do *Puzzle*, Burmester continua a investir no escárnio para com uma certa ideia de portugalidade e seus símbolos, como se pode concluir da performance apresentada na inauguração da Arús – 1ª Exposição Nacional de Arte Moderna, promovida por uma empresa privada no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (1982), em cuja inauguração aparece com uma perna engessada e envergando um casaco que nas costas tinha bordada a frase “Portugal é um país bem porreirinho”. Ainda nesse ano, na inauguração da sua exposição *Mitos Portugueses*, na Cooperativa Árvore, Porto, Burmester interpreta D. Sebastião, surgindo de lambreta através de fumos coloridos para descerrar um Galo de Barcelos.

A sua última performance, apresentada em 1987 na discoteca Indústria, no Porto⁴⁵⁶, pretendeu questionar a validade da própria Performance, tipo de trabalho que o artista sentia esgotado. Burmester contratou uma orquestra que tocou Mozart, tendo uma apresentadora anunciado a apresentação de um concerto de Gerardo Burmester, dirigido pelo maestro Gerardo Burmester, e com Gerardo Burmester ao piano.

⁴⁵⁵ De 1983, apresentada no contexto de um Festival de Performance no Espaço Lusitano, organizado por Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester.

⁴⁵⁶ No âmbito do Festival Internacional de Performance Alternativa 5 – *o ângulo reto ferve a 90 graus*, que contou ainda com a participação de António Olaio e António Melo, entre outros.

Performance nas Escolas de Arte: Ciclo de Arte Moderna Portuguesa do IADE, AR.CO, ESBAL e ESBAP

Em janeiro de 1977 inaugura o Ciclo de Arte Moderna Portuguesa, iniciativa de Egídio Álvaro, então professor no IADE, que programou (até 1982) performances bimestralmente apresentadas em espaços do IADE e na Praça de Camões⁴⁵⁷.

Os objetivos foram claramente enunciados:

Professor de arte moderna e atual no IADE de Lisboa, quis dar aos meus alunos a possibilidade de participar diretamente no acontecimento artístico, de que são sempre afastados pelo ensino. Preparei-lhes um ciclo de intervenções que se prolongou durante dois anos. Os artistas convidados prepararam especialmente para este ciclo uma intervenção no espaço urbano (Praça do Camões, em pleno centro lisboeta, na zona antiga), uma performance em sala, e a animação de um debate sobre o seu trabalho. Foi minha intenção pôr os alunos em contacto direto com os problemas concretos levantados por este tipo de arte, tanto ao nível da linguagem como ao nível do contacto com o público, e permitir-lhes a reflexão sobre os novos códigos artísticos e suas relações com a população, depois de terem tido acesso a um mínimo de informação vivida. Foi a primeira vez que se realizou este género de experiência em Portugal. Uma das suas maiores originalidades residiu seguramente no facto de o conjunto de artistas convidados ser português, não tendo até então o seu trabalho sido apoiado por qualquer estrutura cultural oficial (bem pelo contrário). Uma arte marginalizada era produzida na Escola e na Cidade, e bruscamente todo o mundo tomou consciência da existência em Portugal de uma criação autónoma, significativa, madura, explosiva e luminosa, capaz de se afirmar como alternativa à arte de salão reservada às elites (Álvaro 1979: s/p.).

Na primeira edição, Albuquerque Mendes apresentou *Os três dedos da mão do Arco-Iris*, que repetiu a 5 de março na Praça da Liberdade e na Avenida dos Aliados, Porto, e na qual o artista, vestido com uma longa túnica da qual pendiam três faixas (amarela, verde e vermelha), pinta a pincel três tábuas, cada uma de sua cor, com tinta proveniente de três frascos. Em seguida destrói os materiais utilizados, e caminha solenemente pela avenida com o braço erguido.

Em março (no II Ciclo de Arte Moderna Portuguesa), DaRocha montou no IADE um enorme jogo de mikado destinado a ser manipulado, e na Praça Camões instalou vários cavaletes com telas que pintou seguindo um percurso previamente estabelecido⁴⁵⁸.

Em maio (aquando do III Ciclo de Arte Moderna Portuguesa), Alvess, vestido com um fato branco e laço preto, convida o público a limpar um pequeno espelho, e apresenta na

⁴⁵⁷ Não existe no IADE qualquer arquivo documental sobre esta iniciativa e, pelo que apurei, não há notícia de alguma vez ter existido.

⁴⁵⁸ “Son intervention reposait sur les notions de jeu, de facilité, de mouvement, d’espace ouvert, de puissance du corps et du geste” (Álvaro 1979: s/p.).

Praça Camões *Que/s, ou dos cães coincidentes*, em que tenta apagar com os pés os desenhos do pavimento, abandonando depois as botas que calçava⁴⁵⁹.

Em fevereiro do ano seguinte, 1978 (por ocasião do IV Ciclo de Arte Moderna Portuguesa), o Grupo Cores (G.I.C.A.P. – Ção Pestana, Rui Órfão, Armando Azevedo, Teresa Loff, António Barros e Túlia Saldanha), apresentam a *Intervenção/ Ritual na rua* (Praça de Camões: *Ação-tipo # 1* e Café Brasileira: *Ação-tipo # 2*), e uma outra intervenção nas instalações do IADE (Palácio do Barão de Quintela e Conde de Farrobo, na Rua do Alecrim), um Envolvimento/Performance coletivo (*Ação-tipo # 3*), durante o qual cada artista pintou uma tela monocromática⁴⁶⁰. Conforme relato de Armando Azevedo,

Nas instalações do IADE, vestidos de suas cores e distribuídos por sete cavaletes num mesmo atelier, com lápis, pincéis e tubos apenas da cor respetiva, sete pintores ocupam-se do mesmo motivo, fazem surgir a mesma imagem, a mesma composição, a “mesma” gestualidade... disjuntiva e exclusivamente vermelha, laranja, amarela, verde, azul, violeta ou preta, Só.

No Chiado “repetimos” a performance das Caldas da Rainha com as diferenças ordenadas pelo local.

Na Brasileira fomos entrando um a um, cada qual vestido rigorosamente de sua cor, levando um livro, um caderno de apontamentos, uma esferográfica, um marcador, uma bandeirinha e mais coisas nos bolsos, tudo no monocromo fanatismo... vai-se sentar numa mesa que cobre com um toalhete da paixão calorística. Depois de estarem os sete sentados, começam todos a fazer a mesma coisa, em conseguida sincronização. Sigamos, por parcial exemplo, o partidário azul quando já em ação simultânea. Lê, por momentos, um livro com capas e letras azuis, pede uma água que discretamente tinge com corante azul, bebe um pouco dessa água, escreve no caderno azul palavras azuis, bebe mais água azul, agita a bandeirinha azul, gritando: “Viva o azul! A vida é azul! Só o azul nos salvará! Viva o azul! “Claro que das outras seis bocas se poderia ouvir, ao mesmo tempo: Viva o vermelho! – Viva o laranja! – Viva o amarelo! – Viva o verde! – Viva o violeta! Viva o preto!

E bebem mais um trago, lêem mais uma página, escrevem mais umas palavras, gritam mais umas frases... tudo em sincronia, tudo em monocromia, tudo em monotonia (Armando Azevedo *apud* Sousa 2011: 75).

Ainda neste ano, o V Ciclo de Arte Moderna Portuguesa incluiu *Buster Rainer Maria Ri-te Versus Fka Mões És*, de Miguel Yeco, que concebeu um percurso com partida e

⁴⁵⁹ “Alvess joua, lui aussi, dans les salles de l’Ecole et sur la Place, autor des idées d’absurdité, de fatalité et d’inévitable en art. A Camões, suivant les bandes noires dessinées par les pavés, il s’efforça vainement d’effacer les traces de ses pas pour, finalement, sortir de ses botes, les abandonner et partir vers l’inconnu” (Álvaro 1979: s/p.).

⁴⁶⁰ “Le Cercle de Arts Plastiques de Coimbra (...) representa à Camões son intervention sur les ‘couleurs’, laissant le spectateur décrypter selon ses préoccupations et sa préparation: la grille politique et la grille sportive furent les plus solvant appliques. En salle, le CAP mit en place un environnement/performance dont le fil conducteur était celui d’un Puzzle collectif à refaire avec les singularités de chaque membre” (Álvaro 1979: s/p.).

chegada ao IADE⁴⁶¹, iniciando um período de maior espaçamento entre as edições, resultante da retirada do apoio prometido pela SEC.

A sexta edição acontece apenas em maio de 1980, com a apresentação de trabalhos de Armando Azevedo, e o sétimo Ciclo acontece no ano seguinte, incluindo *MJRB*, de Manoel Barbosa.

Em março de 1982, a oitava e última edição apresentou performances de Elisabete Mileu.

O IADE não foi no entanto a única escola privada ligada ao ensino artístico importante na divulgação de Performance. Para tal contribuiu também o AR.CO, escola que incarnou um “projeto alternativo” ancorado numa vontade de contrariar o marasmo da formação artística académica e que implicou uma valorização do experimentalismo, da dignificação da prática, da atualização de atitudes e procedimentos, e que desde a abertura de portas, em 1973, investiu na circulação e renovação de informação, ideias e práticas.

A oferta de formação, sobretudo na primeira década de existência do AR.CO, incluiu um programa pioneiro pela abrangência e pluralidade, nomeadamente no que toca à valorização das práticas corporais, do Movimento e da Dança associados às Artes Visuais, de forma nunca antes vista nas Escolas de Belas-Artes. Nos seus Cursos Livres, e neste intervalo de tempo, o AR.CO promoveu cursos de *Comunicação Criativa* (Sue Jennings e Carlos Chan, 72/73); *Comunicação Criativa/ Expressão Corporal* (Maria Fux, Sue Jennings 73/74); *Comunicação criativa: Movimento, dança, psicodrama* (Carlos Chan e Roy Shuttleworth, 74/75); em 78/79: *Expressão Corporal* (Regina Alvarez), *Espaço, Energia e Movimento* (Michala Marcus)⁴⁶², *Sombras* (Lourdes Castro)⁴⁶³ e *Expressão Corporal* (Carlos Chan e Cândida Alvarez); em 81/82: *Euritmia – O que é a Euritmia?* (Vera Leroi) e *Yoga* (Geraldine Zwanikken)⁴⁶⁴ e em 82/83 *Euritmia* (Vera Leroi).

⁴⁶¹ “Miguel Yeco conçut un spectacle global avec départ et arrivée à l’IADE, un spectacle/performance où se mêlaient l’intervention du corps, du décor, de l’objet, de l’éclairage, de la musique, du geste, une histoire éclatée longue et troublante qui faisait constamment appel à l’imaginaire, au rêve, au magique” (Álvaro 1979: s/p.).

⁴⁶² Foi feito um filme com imagens deste Curso (pertencente ao arquivo do AR.CO) realizado no exterior, que mostra os participantes a interagir com uma escultura, posteriormente destruída pelo vento.

⁴⁶³ Este curso também originou um filme, pertencente ao arquivo AR.CO.

⁴⁶⁴ Já em 1976, Kunzang Dorje tinha apresentado a conferência *Ser Livre Graças ao Yoga Tradicional Tibetano*.

Logo nesse ano, Ernesto de Sousa relatou no AR.CO a sua experiência na Documenta 5 de Kassel⁴⁶⁵, através da conferência *Kassel e a Vanguarda nas Artes Visuais*, que incidiu sobre o encontro com Joseph Beuys, no contexto da sua performance *Organization for Direct Democracy by Referendum*, em que Beuys se disponibilizou para conversar com os visitantes acerca de uma série de assuntos ligados à Política, Educação ou Arte⁴⁶⁶.

Mas o AR.CO também apresentou performances, ainda que esporadicamente: de João Guedes (*A Porta da Caixa – Pesquisa para um Espetáculo*, 1973⁴⁶⁷), de Julião Sarmiento e Patrick Mohr (*Abrigo, Shelter*, Instalação e Performance, 1978), de Miguel Yeco (*PESSOA's, primeiro prelúdio: “da possível ou impossível impessoalidade”*, 1981)⁴⁶⁸, de Geraldine Zwanikken (1982) e de José Oliveira (*(de) composição/ identidade*, 1982).

Também Salette Tavares, professora da escola, realizou uma performance em que assumiu a personagem *D. Petra*, uma excêntrica professora que se apresentou para dar uma aula aos seus alunos.



Salette Tavares como *D. Petra*, 1970's, “professora” do Departamento de História e Teoria de Arte do AR.CO

Apesar de não ter sido fomentada pela ESBAL e seus programas de estudo, a Performance acaba por chegar à Escola, embora tardiamente.

⁴⁶⁵ Realizada em 1972, ano que Beuys foi despedido da Academia de Artes de Düsseldorf.

⁴⁶⁶ Há vários outros exemplos do esforço para fazer circular a informação sobre a prática artística contemporânea. Para não ser demasiado exaustiva, refiro apenas as conferências dadas até 1980 por Salette Tavares (*Bienal de Veneza 1978*, 1978), José Luís Porfírio (*Galerias e Exposições em Paris 1977/78*, 1979 e *Aspetos da Arte Contemporânea Austriaca*, 1979); Adalberto Tenreiro (*Um Curso de Arquitetura no Verão 79*, na *Architectural Association, Londres*, 1979); ou aquelas sobre a *Bienal de Paris 80* (Fernando Calhau, Gaetan, Julião Sarmiento e Leonel Moura, 1980); *Bienal de Veneza 80* (Ernesto de Sousa, António Sena, João Vieira, António Lopes e Silva, Maria João Serrão, Ana Hatherly e E.M. Melo e Castro, 1980); ou *Frankfurt 80* (Carlos Araújo, 1980).

⁴⁶⁷ Em que o público circulava por várias divisões do edifício.

⁴⁶⁸ A Performance contou com a colaboração de Manuela de Freitas, Maria Cabral e Pedro Miguel Rosado. Realizou-se no jardim do AR.CO, e Miguel Yeco apresentou-se nú.

Em 1983 inaugura aí a 1ª Exposição Homeostética⁴⁶⁹, iniciativa de um grupo de alunos caloiros, e que incluiu um manifesto, um hino, uma banda sonora (*Concerto para Máquina de Lavar a Louça e Pandeireta*) e a revista/fanzine *Filhos de Átila*, da qual saíram dois números durante a exposição. Os Homeostéticos, que incluíram Fernando Brito, Ivo, Manuel João Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença e Xana, produziram até 1986 (data da suspensão da atividade do grupo) cinco exposições em Portugal, e construíram enquanto grupo um corpo de trabalho com uma abrangência até aqui inédita, compreendendo Pintura, Escultura, Performance, diversos textos teóricos e literários, e que ainda se ramificou por áreas como a Música, nomeadamente com a criação dos Ena Pá 2000, banda liderada por Manuel João Vieira⁴⁷⁰.

De facto, já em outubro (ou novembro?) de 1982, Manuel João Vieira e Pedro Cavalheiro tinham realizado um “duelo” no átrio da ESBAL, numa performance que incluiu ainda os gritos de Xana, que lançava tinta vermelha sobre os dois opositores.

A “sensibilidade homeostética”⁴⁷¹ foi sendo construída na senda duma atitude dadaísta, ancorada na prática, apologia e integração da contradição, apropriação, ambiguidade e humor quanto a “um sistema de arte que surge então considerado como uma constelação de relações sócio-económicas, onde o mercado, as cumplicidades críticas, a exposição mediática e a afirmação de carreiras se parecem sobrepor ao debate artístico e concetual” (João Fernandes *apud* Maria Ramos 2004: 17). Escusado será dizer que a posição Homeostética resulta paradoxal, já que não só não podem excluir-se desta inevitável teia, como voluntariamente nela reforçaram a sua inscrição, o que culminou com a exposição $\delta=0$, realizada em 2004 no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, instituição de referência na divulgação e produção de memória da Arte portuguesa, e não só⁴⁷².

Numa década em que se torna premente considerar a questão da afirmação internacional dos artistas portugueses, o trabalho destes jovens volta a focar o meio artístico e seus

⁴⁶⁹ Nesse mesmo ano, a ESBAL recebeu Performances de António Palolo e Telectu. Foi também neste ano que os Homeostéticos publicaram o seu 1º Manifesto.

⁴⁷⁰ Segundo Jorge Ramos do Ó, os Ena Pá 2000 realizaram em dezembro de 1982 a sua primeira representação de concerto rock, à qual terão assistido Pedro Portugal, Pedro Proença, uma rapariga anónima e seu cão (Ramos do Ó, 2014). O primeiro disco, um single em vinil com as músicas *Pão*, *Amor e Totobola* e *Telephone Call*, foi lançado em 1987.

⁴⁷¹ “O neologismo ‘homeostética’ foi cunhado por Pedro Portugal em fevereiro ou março de 1982, a partir de leituras do livro *O Método*, em que o sociólogo francês Edgar Morin desenvolvia reflexões em torno das teorias da complexidade” (Ramos do Ó, 2001: 31).

⁴⁷² Em 2008, um outro passo importante para a inscrição dos Homeostéticos na História da Arte portuguesa foi dado com a estreia do filme $\delta=0$, de Bruno de Almeida, estreado no *Doc Lisboa*. Este paradoxo está certamente presente no arquivo documental e fotográfico que foi sendo construído ao longo do tempo, sobretudo por Pedro Portugal.

sistemas, fazendo depender toda a sua produção deste aspeto, pelo que a sua obra (intencionalmente ou não) acabou por não descolar da paródia à “seriedade” da atitude, obra e discurso relacionados com artistas que efetivamente conquistaram uma posição no contexto internacional, como José Pedro Croft ou Pedro Cabrita Reis⁴⁷³.

Veja-se que, na continuação da crítica e ironia praticada por outros artistas da Performance, como o Grupo Puzzle, ou Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester, os Homeostéticos glosaram constantemente o complexo de inferioridade lusa face ao estrangeiro, como explícito no título da sua 2ª Exposição, intitulada *Um Labrego em Nova Iorque* (ESBAL, 1983).

Para além disso, a parodização e desprezo pelo jargão e referências do meio artístico também atravessam a “sensibilidade homeostética”, como mostram, por exemplo, o título da 4ª Exposição: *Educação Espartana – Envolvimento Homeostético Post-Paradoxológico, Infracriptográfico e Transmenipeico*, realizada em 1986 no CAPC, ou o facto de o catálogo da última exposição de originais não incluir qualquer texto, contendo apenas uma dedicatória a Ernesto de Sousa.

Esta exposição, realizada em 1986 na SNBA, recebeu o nome *Continentes*⁴⁷⁴, numa alusão àquela outra, intitulada *Arquipélago*, apresentada também na SNBA no ano anterior, e incluindo obras de Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Rosa Carvalho, Pedro Calapez e Rui Sanches.

É plausível que a contínua crítica e desconfiança Homeostética relativamente ao meio artístico tenham sido reforçadas pela insatisfação com o ensino praticado na Escola de Belas-Artes, encarado como manifestamente desinteressante e desatualizado, assim conduzindo a um impulso desconstrutor e satirizante.

Mesmo dentro de um ambiente “conservador”, alguns dos professores da ESBAL acabam por estar ligados à Performance, ainda que indiretamente, como aconteceu com José Manuel Fernandes que organizou em fevereiro de 1984 uma intervenção pública contra a demolição do cinema Monumental, na Praça do Saldanha, em Lisboa, incluindo uma Ação de Carlos Nogueira. A Manifestação reuniu vários alunos de Arquitetura e outros indivíduos, num protesto que deu origem a uma transmissão em direto para a rádio. Para além da presença de uma banda, Carlos Nogueira, envergando um dos

⁴⁷³ Os Homeostéticos expuseram no estrangeiro uma vez, em 1986, quando Manuel João Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença e Xana mostraram trabalhos seus na Rietveld Academie, em Amesterdão.

⁴⁷⁴ A exposição foi um acontecimento que envolveu a apresentação de cinco pinturas de grandes dimensões (10 x 2,5 m para cada continente, um por artista); de algumas esculturas de grandes dimensões de Xana; a secretária Adamastor, de Filipe Alarcão; a criação de um símbolo gráfico da exposição; a atuação dos Ena Pá 2000 e o uso por parte dos artistas de roupas do atelier *Pérolas a Porcos*.

figurinos utilizados na *Homenagem a Bosch* (transformado), libertou no ar balões coloridos.

Na ESBAP, a Performance também não foi um campo desenvolvido oficialmente, e mais uma vez existiu na Escola através dos alunos, fora dos currícula escolares. No ano em que os Homeostéticos iniciavam a sua atividade enquanto grupo (1983), António Olaio e Pedro Tudela, alunos do segundo ano da ESBAP, cofundavam o Grupo Missionário, destinado a existir apenas em âmbito escolar, de modo a permitir a realização de trabalhos exploratórios da “condição do aluno”⁴⁷⁵. Segundo Olaio, a formação dada aos alunos não era “assim tão consistente”, mas havia uma permissividade que acabou por ser, na sua opinião, produtiva, na medida em que permitia aos alunos explorar as relações de poder existentes na escola, e o seu próprio poder enquanto estudantes⁴⁷⁶. A primeira performance consistiu em pintarem (um grupo de alunos do qual Tudela fazia parte) de branco os modelos de gesso utilizados nas aulas de Desenho, expondo fotografias da ação no átrio da escola. Segundo António Olaio, João Dixo, professor da escola, comentou então jocosamente que “podiam fazer outras coisas, como mudar as lâmpadas [fundidas]”⁴⁷⁷. Nesse mesmo ano organizaram o *Espectáculo de Variedades Artísticas para uma Escola de Belas-Artes*, conjunto de Performances apresentadas no palco do auditório, divulgado através de um cartaz serigrafado e de um programa. Ainda segundo Olaio, uma vez que contrariar era a palavra de ordem, foi decidido fazer a mostra num palco, para contrariar a ideia de que a Performance se apresenta em espaços alternativos⁴⁷⁸. Participaram os alunos António Olaio e Pedro Tudela, e os convidados Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Armando Azevedo e Manuela Fortuna, num reconhecimento do papel do Grupo Puzzle e do Espaço Lusitano na afirmação da Performance nacional, assim como António Melo, Alzira, Lúcia e Nuno Santa Cruz, Silvestre Pestana, Borges Brinquinho, Fernando, R. Costa, Ícaro, António Pires e Paula Soares. Enquanto as Performances aconteciam, um dos alunos vendia pipocas na plateia. António Olaio apresentou uma performance “que militantemente realizava em todo o lado”, criando uma “situação pateta, ridícula e desagradável”, em que, vestindo apenas cuecas e peúgas, tenta dançar

⁴⁷⁵ Cf. http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

⁴⁷⁶ Cf. http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

⁴⁷⁷ Cf. http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

⁴⁷⁸ Cf. http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

sem sair do sítio, com polpa de tomate nos óculos⁴⁷⁹. Pedro Tudela apresentou *A Tiro*, em que, estando tudo às escuras, se ouvia um tiro, disparando depois um *strob* que permitia ver o artista “com um tiro na cabeça”.

Ao ser convidado sem ter qualquer relação académica com a ESBAP, Albuquerque Mendes – ele próprio pintor autodidata e promovendo uma Pintura na linha da chamada *Bad Painting*, quis trabalhar sobre aquilo que achava que as escolas de arte podiam oferecer, pelo que apresentou uma Performance intitulada *Aula*, em que entrava no palco com um ar “professoral”, anunciando que ia ensinar como pegar num pincel, para isso solicitando a colaboração de um aluno. Neste momento um palhaço atravessava a plateia, fazendo palhaçadas enquanto o artista lhe fazia perguntas: se era aluno (sim) e de que Curso (Pintura). O artista ensinava então como pegar no pincel, e com esta explicação terminava a performance.

Gerardo Burmester repetiu uma performance estreada no ano anterior, em que entrava em palco com uma mala. As luzes baixavam e o artista pousava a mala em cima de uma peanha. Retirava as duas lanternas que trazia nos punhos e ia deitando ao chão bolas de pingpong, uma a uma, provocando uma composição sonora e rítmica. Depois, à medida que ia pisando as bolas (rebetando-as), ia disparando uma máquina *polaroid*, iluminando momentaneamente a sala com o *flash*. Por fim, em silêncio, deitava ao chão uma bola preta e perseguia-a com uma lata de spray, tentando pintá-la de branco.

Armando Azevedo não se recorda claramente da performance que apresentou, lembrando apenas ter-se apresentado numa cadeira de rodas e com um livro⁴⁸⁰.

António Melo entrava em palco com uma suposta freira (representada pelo hábito) que transportava uma mala. Melo abria-a e mostrava ao público cerca de dez objetos, dos quais apenas se recorda de três: um exemplar do *Jornal de Letras* e um pacote de pensos higiénicos, terminando a apresentação com um relógio despertador, que, ao contrário do que fez com os restantes objetos, não voltou a colocar na mala, deixando-o a “despertar” na frente do palco, enquanto se retirou com a “freira”⁴⁸¹.

Não se conhecem quaisquer documentos desta apresentação.

⁴⁷⁹ Segundo palavras do artista em http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108. Nesta mesma circunstância, Olaio afirmou que o performer é aquele que não sabe fazer mais nada: não pinta, não esculpe, não dança, etc.

⁴⁸⁰ Na reunião evocativa que tem sido referida como fonte destas descrições, ninguém avançou uma memória desta performance.

⁴⁸¹ Segundo palavras do artista em http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

O Grupo organizou ainda uma exposição de Arte Postal, em que distribuiu pela cidade do Porto cartazes com o rosto de Armando Azevedo acima da frase “Vote Armando Azevedo para Ministro dos Correios”.

A temática da “Portugalidade”⁴⁸² volta a estar presente no trabalho dos artistas associados ao Missionário, como é patente na performance *Portugal Emigrante* (1986), em que Tudela, na Galeria Roma e Pavia, recebeu o público vestido com pijama e calçado com chinelos de trapos.

Embora esta amostra e a investigação feita tenham apontado no sentido de uma insatisfação com a inexistência do trabalho de Performance nas escolas de Belas-Artes, fica neste contexto por fazer uma inventariação mais rigorosa e aprofundada que permita listar e caracterizar as iniciativas desenvolvidas neste âmbito nas várias instituições de ensino artístico.

⁴⁸² Presente, de resto, numa série de áreas, da moda à música (vejam-se os casos do trabalho de Ana Salazar, GNR, Heróis do Mar, Leonel Moura ou Nuno Gama).

Grupo ACRE

Em 1974 é constituído o Grupo Acre, composto por três artistas formados pela Escola de Belas-Artes do Porto: Clara Menéres, Queirós Ribeiro e Lima Carvalho.

Dia 5 de agosto desse mesmo ano, e de acordo com o lema “uma arte para toda a gente”, o grupo realiza a sua primeira Ação, que consistiu na pintura coletiva de um padrão composto por círculos menores e maiores, cor-de-rosa e verdes, respetivamente, no pavimento da Rua do Carmo, em Lisboa. A ausência de qualquer eco na imprensa local ou nacional levou a que o grupo começasse a reivindicar as suas Ações através da distribuição de comunicados de imprensa.

A apologia da ação direta dos artistas torna-se evidente numa posterior Ação do Acre, com a colocação de uma longa faixa de plástico amarelo na Torre dos Clérigos, emblema da cidade do Porto “tomado de assalto” com a conivência e ajuda do público. A assinatura surgiu no topo da torre com a exibição de uma faixa com a inscrição “Grupo Acre fez”. A ausência de autorização municipal reforçou a dimensão de “Arte de Guerrilha”⁴⁸³, claramente associada ao ímpeto revolucionário provocado pelo 25 de Abril, e os propósitos da Ação foram clarificados num panfleto então distribuído, onde se podia ler que “Recusando os processos elitistas (...) o Grupo Acre propõe uma arte inconformista, pobre, festiva, simples nos processos e anticomercial” (*Vida Mundial*, n. 1834, 7.11.1974, p. 5). Esta dimensão “guerrilheira” volta a ecoar em abril de 1975, com a ocupação pelo grupo do Palacete Mendonça, na Rua Marquês de Fronteira, em Lisboa, numa Ação destinada à instalação de um Museu de Arte Contemporânea, a partir de uma coleção a criar através de doações de artistas. Esta intervenção foi de curta duração, já que culminou no ferimento de Lima Carvalho ao partir um vidro para entrar, e na prisão de Clara Menéres pelas autoridades.

Esta intervenção prende-se com outra, segundo Lima Carvalho a segunda, em que se

tentou dar corpo aos fundamentos da arte para todos e por todos, com a criação de uma Repartição de Assuntos Artísticos, na Livraria Opinião, na Rua da Trindade. Aí, eram entregues Diplomas de Artista a quem quisesse. Os diplomas eram assinados por Clara Menéres e Lima Carvalho, que escreviam o nome do assumido artista, tendo todos a classificação de vinte valores.

Os diplomados pagavam vinte escudos, preço simbólico, dado que a serigrafia-diploma tinha um custo de execução quatro a cinco vezes superior. Este ato, que tinha a intenção

⁴⁸³ Conforme Clara Menéres designa normalmente a prática do grupo, como aconteceu a 18 de dezembro de 2014 na apresentação do projeto *Reacting to Time, Portuguese na Performance*, de Vânia Rovisco, na Casa-Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, em Lisboa.

de levantar muitas questões, foi, por vezes, mal compreendido. Esta iniciativa foi acompanhada por um decreto-lei que o Grupo publicou e, também, por cartazes expostos nas ruas, em Lisboa e no Porto. A participação de artistas “encartados” e de “assumidos” artistas foi um êxito (Carvalho 2011: 153).



Diploma de Artista em nome de Jaime Isidoro, Grupo Acre, 1975. Cortesia Daniel Isidoro/ Galeria Alvarez

Era Ernesto de Sousa quem nesta altura, em 1975, dirigia o *Clube Encontro-Opinião*, e dois anos mais tarde, Clara Menéres participaria na *Alternativa 0*, fazendo deste coletivo mais um dos raros casos de artistas ou coletivos que interessaram e foram apoiados simultaneamente por Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa.

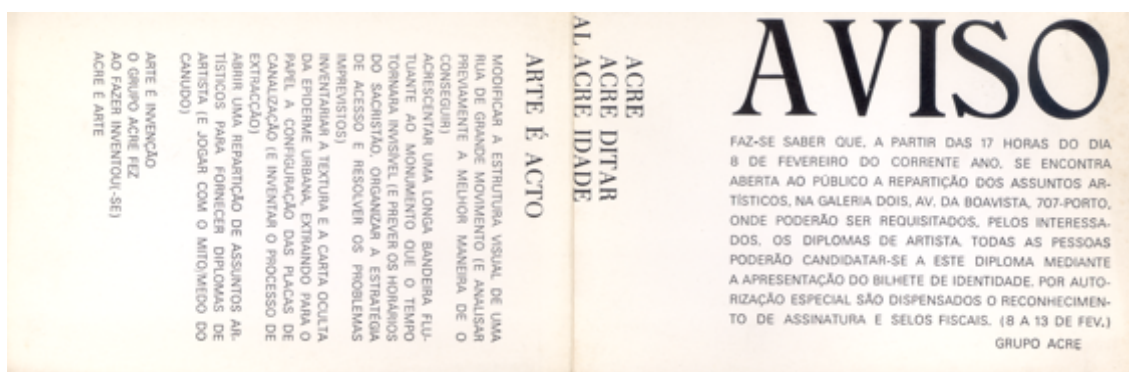
A Ação dos diplomas, que pode ser enquadrada no espírito Fluxus e no seu lema “um artista em cada um de nós”, foi por alguns considerada como uma provocação às instituições artísticas⁴⁸⁴, particularmente por ter sido promovida por artistas pertencentes ao meio académico, como professores do Ensino Artístico Superior.

Conforme atrás referi, nos IV Encontros, nas Caldas da Rainha (1977), o Grupo Acre realizou uma intervenção que pretendia ser uma homenagem ao 16 de março⁴⁸⁵ e que consistia numa composição com elementos verticais de ferro. A obra foi destruída pela população (grupo com cerca de mil pessoas, conforme relatado por um dos elementos

⁴⁸⁴ “(...) le groupe Acre [...] peint en une nuit (avec des formes géométriques) la chaussée d’une des rues les plus fréquentes du centre de Lisbonne, concrétisant ainsi la notion d’intervention éphémère à échelle urbaine et suscitant la curiosité d’un public sans aucun contact avec le fait artistique. Cette provocation du regard se transforma plus tard en provocation des institutions avec la distribution gratuite de “diplômes d’artistes” à tous les candidats, distribution qui souleva de sérieux remous dans le milieu artistique qui se sentait confusément bafoué dans sa dignité et ridiculisé dans ses privilèges” (Álvaro 1978, s/p.).

⁴⁸⁵ Também conhecido como *Levantamento das Caldas*, um golpe de Estado frustrado, realizado nesta data, em 1974.

do grupo), que depois seguiu para o Museu da Cidade e destruiu outras peças, até se concentrar na praça municipal para terminar o protesto⁴⁸⁶ (Conde 1988).



Panfleto distribuído pelo Grupo Acre, 1975. Cortesia Daniel Isidoro/Galeria Alvarez

Também nas Caldas da Rainha, o grupo colocou no exterior de uma casa do século XIX uma placa encomendada a um canteiro, e que assinalava o nascimento de D. Sebastião, rei de Portugal, no primeiro andar.

A morte prematura de Queirós Ribeiro, em 1976, viria a acelerar o término da atividade deste coletivo.

⁴⁸⁶ Clara Menéres refere um grupo reaccionário de Rio Maior, composto sobretudo por ciganos contratados por “pessoas de Direita” para destruírem as obras.

Internacionalização

Egídio Álvaro desempenhou um papel importante na internacionalização de alguns dos artistas portugueses associados à Performance, através dos contactos que tinha em França e que utilizou para divulgar o seu trabalho, assim como através da Galerie Diagonale. Embora não exclusivamente, apoiou sobretudo a divulgação dos trabalhos do Grupo Puzzle (sobretudo Albuquerque Mendes e Armando Azevedo, a título individual), Miguel Yeco e Manoel Barbosa.

Em 1977, o diretor do Turismo de Portugal em Paris mostrou-se interessado em apoiar a transformação da pequena galeria da rue Scribe (perto da Ópera), onde estava instalado, num centro de arte portuguesa. Para esse local, Álvaro programou quatro exposições de Pintura: três individuais apresentando Sérgio Pombo, Carlos Carreiro e João Dixo; e uma coletiva intitulada *Le Fil Conducteur*, com trabalhos de Henrique Silva, Natividade Correa, Vítor Fortes, Graça Morais e Jaime Silva.

A programação neste local foi depois interrompida mas em 1979, Álvaro inaugura em Paris a 25 de Abril, novamente com o apoio do diretor do Turismo, a Galeria Diagonale (Bd. Edgar Quinet, Montparnasse), plataforma de contacto entre artistas portugueses e internacionais ativos no campo da Performance. A Diagonale apresentou até 1981 performances de Miguel Yeco (inauguração), Armando Azevedo (1980), Gonçalo Duarte (1981), Albuquerque Mendes (1982) e Manoel Barbosa (1979⁴⁸⁷, 1983)⁴⁸⁸; e posteriormente, de artistas como Elisabete Mileu, Gerardo Burmester, Natividade Correa, Lúdia Martínez e Octavio Pawel⁴⁸⁹.

No seu texto *Diagonale/ espace critique, un combat culturel* (1998), Álvaro resume o contributo deste conjunto de artistas, começando por referir a inauguração da exposição de Pintura e Performance de Armando Azevedo, em que o autor “desenvolverá o seu

⁴⁸⁷ Com *Orla*, Performance apresentada no *Troisième Cycle International de Performances*. Também neste ano em Paris, Barbosa apresentou a Performance *Bibra*, na FIAC.

⁴⁸⁸ Até 1981, serão também apresentadas Performances de: Hiroshi Naruse, Olivier Coupille, Mami Aoyama, Daniel Dahl, Esther Ferrer, Novae Akrilik (Joël Ducorroy, Daniel Marque, Marie Kawasu, Bruno Maisons, J.-C. Leneee), Plassun Harel, Franck Na, Mogly Spex, Servie Janssen, Mineo Yamaguchi, Lydia Schouten, Karl Iro, Patrice Lerochereuil, F. Riera, Giner, Horde, Hubaut, Labelle-Rojoux, Régis Bodrug, Olivier Lerch, Danny Devos, Ria Pacquee, Barbara Heinisch, Laurence Hardy, Daniel Grenier, Gaël, Stella Hyedann, Ca & La (Erico et Aldo), Flamion, Thierry De Baillon, Kitschseul Sohn, Jacques Serrano e Heliette.

⁴⁸⁹ Egídio Álvaro (1988) referiu Natividade Correa “et ses quais à l’abandon”, Lúdia Martínez “com um perfume bizarro de erotismo e fábulas” e Octavio Pawel “com uma Performance fotográfica”. Não foi possível saber mais sobre os trabalhos apresentados.

célebre “viva Azevedo”, sinal de um desejo profundo de se demarcar de tudo o que era então feito em Portugal”⁴⁹⁰.

Gonçalo Duarte, um dos fundadores do grupo KWY, expôs em 1981 na Diagonale após um longo retiro do circuito artístico, e apresentou *A História Trágico-Marítima, a Batalha de Alcácer-Quibir, a Conquista de Lisboa aos Mouros e, entre as suas telas de grandes dimensões, um extraordinário Cristo diabólico*.

Albuquerque Mendes apresentou a exposição *Les portraits de Marcel Duchamp*, que, segundo Álvaro, ao não ter nada a ver com Duchamp, seria uma ironia sobre o peso cultural conferido pela crítica de Arte Ocidental a este artista.

Quanto a Manoel Barbosa, apenas refere ter apresentado as suas performances de fogo, figuras geométricas, e amontoados de papel.

Elisabete Mileu é reconhecida por desenvolver trabalho em torno da emancipação feminina e o papel da mulher enquanto ser social, cultural, e objeto sexual: “Completamente nua, em frente a uma vara (símbolo fálico) presa à parede que incendiou, interpretou o papel da mulher penetrada, desamparada, mas animada por um forte desejo de existir por si própria” (Álvaro 1988: 26).

Gerardo Burmester apresentou a performance *Portugal é um país bem porreirinho*, trabalhando “sobre um tapete de longos pêlos sintéticos onde descreveu cenas da vida quotidiana em Portugal. *Conversas em Família*⁴⁹¹ na televisão, a revolução do 25 de Abril, os homens políticos, as lembranças de uma África longínqua”.

A partir de meados dos anos setenta, a participação portuguesa nas mostras de Performance francesas torna-se significativa, o que parece indicar uma relação com a situação política nacional, ou seja, um interesse particular pelo contexto pós-revolucionário.

⁴⁹⁰ Num texto anterior, Álvaro apresenta uma descrição mais completa: “Armando Azevedo começa por construir o seu ‘ninho’ de criação, feito de pinturas, jornais, objetos particulares. Inicialmente está escondido por num grande monte de papéis, de ‘informações’. Sai a partir da chegada do público, e imediatamente começa a procurar. Os vestígios de seus passos, ou as suas letras cortadas. O A, o R, o T. Venda os olhos com gazes transparentes, com cores e letras diferentes. Regista no seu enorme diário de bordo as etapas da ação. Daí recorta pés e mãos que troca com o público, e aí cola objetos, frases, de desenha. Procede por etapas. Faz gritar em uníssono ‘viva o A’, ou ‘viva o azul’. Depois ‘viva o H’ ou ‘viva o vermelho’. E avança, mudando de venda em cada etapa, comendo ovos e laranjas completamente cobertas com desenhos, paisagens, agitando pequenas bandeiras. Alguns gritam com ele, outros, menos numerosos (as leis da multidão funcionam perfeitamente), contra ele. Ele insiste, fisicamente, se necessário, até que todos gritem como ele. No final, é um grito único ‘viva Armando Azevedo’” (Álvaro 1981: 29).

⁴⁹¹ Programa televisivo, estreado na RTP a 8 de janeiro de 1969, da responsabilidade de Marcello Caetano. Teve 16 emissões, sendo a última a 28 de março de 1974.

Até então, há apenas um caso de um artista português com diversas performances apresentadas em França: é o de Alvess, que se instala em Paris em 1963⁴⁹², participando nesse ano no Salon des Surindépendants, assim inaugurando um percurso à margem do circuito artístico oficial e de rebelião contra a institucionalização e o mercado de Arte⁴⁹³.

Em 1969, Alvess apresenta a performance *L'Oeuvre collective (réalisation à grandeur)* na 6ª Bienal de Paris⁴⁹⁴, com a colaboração de Leonel dos Santos e José Xavier.

Trata-se de uma ação que utiliza uma cadeira com uma campainha, um tapete de linóleo e um caixote do lixo idêntico aos que se encontram nas ruas da cidade. Ao sentar-se numa cadeira, um ator acciona a campainha que nela se encontra. Levanta-se e dirige-se ao caixote do lixo, levanta a tampa, pega no caixote, despeja o lixo (composto por materiais vários do quotidiano, como jornais ou papéis vários) sobre o tapete, coloca o caixote no sítio original, enrola o tapete com o lixo dentro, dirige-se ao caixote e despeja aí novamente o lixo, regressa à cadeira, senta-se e a campainha toca novamente. Em simultâneo, uma série de diapositivos [realizados a partir de um filme em super 8] com a mesma ação é projetada numa parede (Burmester 2008: 17).

Em maio de 1971, Alvess participa na inauguração do *Salão de Maio*, em Paris, com *Hors-catalogue*, uma performance em que distribui pelos visitantes etiquetas debruadas a preto, que lhes prendia à roupa com um alfinete, com a inscrição “hors-catalogue”, numa alusão ao mercado da arte e sua institucionalização, de que sempre se afastou. Em coerência com esta atitude e crítica, apresentou de 4 a 10 de outubro desse ano (das 17 às 18 horas), *Les 7 heures de la Biennale: Operation 7 jours d'Alvess*, por ocasião da 7ª Bienal de Paris. Aqui, “apesar de não se encontrar entre os artistas escolhidos, Alvess decide participar por sua livre iniciativa (...) aparecendo durante os sete dias de uma semana, vestido de atleta, a correr uma hora por dia na exposição. (...) Edita um folheto publicitário no qual a performance é anunciada”⁴⁹⁵ (Burmester 2008: 19).

Alvess realiza mais três performances⁴⁹⁶, encerrando em 1976 (com 37 anos) a sua atividade neste campo.

⁴⁹² É a emigração para França que leva Manuel Alvess a acrescentar um “s” ao seu apelido, numa referência à pronúncia francesa do mesmo.

⁴⁹³ Alvess teve uma única exposição individual, uma antológica apresentada em Serralves de 22 de fevereiro a 20 de abril de 2008, comissariada por João Fernandes e Sandra Guimarães, e onde foram mostradas diversas obras inéditas que o artista mantinha guardadas no seu pequeno apartamento parisiense.

⁴⁹⁴ Mais especificamente no âmbito da Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, de 2 de outubro a 2 de novembro.

⁴⁹⁵ Esta performance foi repetida de 15 de setembro a 21 de outubro de 1973 na 8ª Bienal de Paris, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

⁴⁹⁶ *Ne laissez pas traîner des papiers par terre!* (1975, Rue du Faubourg Saint-Jacques, Paris), *Naissance de la première image (confection d'un miroir)* (1976) e *Concours du Poids* (1976, 36 Rue Greneta, Paris).

Outro caso de Performance de autores portugueses em contexto internacional é o *Teatro de Sombras* de Lourdes Castro e Manuel Zimbro, apresentado em diversos países europeus e da América Latina⁴⁹⁷, e que surge a partir do “apreço da artista pela fugacidade de tudo o que existe” (Marchand 2013: 3). A sombra foi alvo da dedicação de Castro em diferentes tipos de trabalhos, desde a sua fixação em serigrafias, papéis e telas, pintura e recorte em plexiglas ou bordando-a em lençóis. Aqui, Castro e Zimbro concebem um dispositivo que permite apresentar ao público a sombra da artista enquanto executa tarefas quotidianas.

Depois de passar por Munique e Paris, a artista inicia em 1972 uma estadia em Berlim (até 1973), que incluiu um espetáculo da sua autoria estreado na *Akademie der Künste*, com um programa composto por três partes: *Pic-nic à sombra*, *Contorno*, e *Noite e Dia*. Contou com a colaboração de René Bertholo (aparelho para controlar o leque de cores e luzes) e Manuel Zimbro (técnica)⁴⁹⁸. Foi a primeira apresentação de várias, até 1986,

⁴⁹⁷ “As sombras – chamemos-lhe assim porque é menos teatral – passam-se em três lugares precisos: atrás, a meio e à frente de um retângulo de pano para lençol com uma área de mais ou menos seis metros quadrados, suspenso num dos lados por um gancho, aparafusado ao meio de um tubo de alumínio que tem nas duas extremidades dois pontos de apoio que impedem a sua rotação. No tecido foi aplicada uma cola que lhe fechando a trama permite a difusão regular de qualquer projeção luminosa, e a invisibilidade, pela frente, de origem dessa projeção. Os tais três lugares precisos fazem parte de um todo que se pode nomear de “sítio onde se passa tudo”.

ATRÁS do pano Lugar que é contido numa área de sete metros quadrados úteis a toda a ação feita passar por entre duas lâmpadas elétricas e o pano. Lâmpadas e coloridos que por vezes se apagam, para dar lugar a outros meios, na descrição da mesma finalidade. Sendo a “mise-en-scène” relativamente minuciosa, é deixado à casualidade uma intervenção maior, melhor, sem ser improvisada, a ação é feita sem cadernos de encargo. O tipo de cola que cola a música à imagem é daqueles que primeiro se dá num sítio, depois no outro, deixa-se sezoar, e depois então é que cola. Breve: a música não é colada, é companhia. Os alguns objetos são “preparados”. São, já em si, sombras que vão engendrar outras sombras no percurso da sua manipulação. E os que não são, são destemidamente domésticos.

À FRENTE do pano Lugar de quem vê. Porque são sombras sem referência, movem-se muito lentamente, para que sejam suficientemente perceptíveis, daí, muito, muito lentamente as Sombras descrevem tarefas banais que apresentam na resolução significados diferentes, ou porque são (mas esquecemos) muito importantes, ou porque foram escolhidos. É qualquer coisa que é só, sem história, fascinante por ser misterioso, apaixonante por ser efêmero.

A MEIO do pano Durante todo o espetáculo o Pano acolhe todos esses pontos dos diferentes desenhos em movimento que lá estão a ser projetados. Acolhe e embebe todas essas sombras, não à frente, não atrás, mas a meio dele mesmo “Il y a un milieu, il n’y a pas de milieu entre” (Pascal) – e é esse o “sítio onde se passa tudo”. Se se somar todas as linhas de olhar de quem vê pela frente, mais todas as linhas de quem faz, ou não faz, atrás obtém-se um resultado que se encontra inscrito nesse meio de espessura infinitamente pequena, e que é igual a uma enorme brecha, que se abre entre dois mundos opostos” (Zimbro 1985: 5 e 7).

⁴⁹⁸ *Teatro de Sombras* é uma designação genérica para performances que envolvem a utilização de silhuetas de pessoas e objetos, variando a cada apresentação. Depois da primeira em 1972, foi internacionalmente apresentado em 1973/74 em Anvers (International Cultural Centrum Amsterdam, Melkweg), Aachen (Neue Galerie, Somlung Ludwig), Hannover e Paris (Théâtre d’Orsay Renaud Barrault); em 1975, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (ARC2) e a televisão francesa mostrou parte do espetáculo num filme de J. M. Berzosa. Também em Paris, no Festival de Outono, apresentaram-se *As Cinco Estações*, obra apresentada no ano seguinte em Ciudad Bolívar, Venezuela (Museu Soto) e em Caracas, no Museu de Bellas Artes. Em 1978, foi mostrada em Trieste (Teatro Stabile) e Mantova (Teatro Bibiena) e no ano seguinte em Berlim (Künstlerhaus Bethanien). Em 80, é

altura em que o *Teatro de Sombras* foi apresentado na Bienal de S. Paulo, pela última vez. Entretanto, foi também apresentado em Portugal, nomeadamente em 1977, altura em que foi apresentado em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian; no Porto, na Escola Superior de Belas-Artes, a convite do Centro de Arte Contemporânea; e no Funchal, no Teatro Municipal.

Depois da Revolução dos Cravos verificou-se então no panorama francês um interesse particular pela Performance portuguesa, como se verifica na programação do Symposium International d'Art Performance, realizado em Lyon em abril de 1979⁴⁹⁹ e do Ciclo de Performance na Universidade de Toulouse Mirail, no contexto da Exposition d'art moderne et contemporaine européenne⁵⁰⁰. Já no ano anterior e também através de Egídio Álvaro, o Grupo Puzzle (e seus membros, individualmente) e Miguel Yeco tinham apresentado trabalhos seus em Paris, Limoges e Brétigny.

De 30 de janeiro a 24 de fevereiro de 1980 aconteceu a ARC – (Art, Recherche, Confrontation), Semaine d'Action, um Festival de Performance no Museu de Arte Moderna de Paris, com trabalhos de Albuquerque Mendes, Miguel Yeco, Armando Azevedo (em frente a uma tela pintada com nuvens e algumas árvores, mascarado com um véu translúcido cor de laranja, escreve o que lê num livro onde coligiu dados, desenhos e objetos das suas intervenções anteriores) e Grupo Puzzle, entre outros autores estrangeiros, a convite de Jean-Jacques Lebel, ligado à Performance europeia

apresentado em Paris (Cité Universitaire) e em Munique (Staatmuseum). Em 81, *Linha de Horizonte*, é apresentado no Festival de Verão de Strasbourg (Château de Pourtalés) e no Carnaval de Veneza; em 82 em Frankfurt (Neue Alte Oper), Osnabrück, Alemanha; e em Paris, Centre Georges Pompidou (Grande Salle). Em 1986, o *Teatro de Sombras* foi apresentado na Bienal de S. Paulo.

⁴⁹⁹ Participação do Grupo Puzzle (com a performance *Recolha Histórica*, em que o grupo recolhe durante sete dias elementos e objetos de diversas intervenções de outros artistas, colocando-as em compartimentos transparentes de plástico, cosidos a um plástico colocado sobre uma pintura representando uma mão a espremer um tubo de tinta); Albuquerque Mendes (*Ritual da água*, Studio de Lucien Mars/Nuit blanche de la Performance; *Les quatre saisons de l'année*, Salle Mermillon de l'Espace Lyonnais d'Art Contemporain; e *Ritual* nas ruas de Lyon); Miguel Yeco; Armando Azevedo (*Pâques 79* “Quando, vestido de branco, emergi do sufoco dos jornais (e pisadelas), desocultei uma cinzenta mala de viagem revestida a fotocópias de trabalhos meus, donde fui tirando coisas: um livro... aberto em Vs de várias cores, dimensões, expressões, estilos... que li como nas primeiras aulas da minha primeira classe; uma venda cheia de Vs coloridos que coloquei nos olhos; uma bandeira, com grande V e outros Vs mais pequenos, que agitei, vibrante; um ovo cheio de Vs que, descascado, comi; punhados de pequeninos Vs, letrinhas feitas confetes. ‘Vive le V’! Virada(s) a página(s) do V, surgiram Is no livro, na venda, na bandeira, no ovo, nos confetes, tudo cumprido em I... Depois, em novas páginas, Es, e em E, nova venda, nova bandeira, novo ovo... ‘Vive le E’!... E assim caminhei pela V... I... E, em dança de agrilhado. Depois da minha escrita - pintura em invasão de livro, venda, bandeira, confetes... e uma bola ‘pintada’ a esferográfica predominantemente azul em céu com nuvens, flores, paisagens, piões, bolinhas... que, furada, me consolou com fresco sumo de laranja. O céu” (Armando Azevedo *apud* Sousa 2011: 50-51). Na 5ª edição deste Festival, em 1983, Manoel Barbosa apresentou a performance *L'Hirt*.

⁵⁰⁰ Desta vez, participaram o Grupo Puzzle (João Dixo, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Gerardo Burmester, que sentados a uma mesa recortam uma tela representando um torrão de açúcar dentro de uma caixa, previamente pintada pelo coletivo, depois inserindo cada recorte num envelope com um certificado, depois entregue a uma pessoa do público) e Miguel Yeco.

desde o início da década de sessenta, altura em que também acompanhou de perto o trabalho do The Living Theatre, que viria a marcar fortemente o imaginário do primeiro grupo de performers portugueses, apresentando-se pela primeira vez em Portugal em 1977, em Coimbra, numa extensão da exposição Alternativa Zero⁵⁰¹.

O interesse francês pelo contexto artístico português nem sempre foi aproveitado para integrar os artistas nacionais em mostras com os seus pares internacionais, e há exemplos de exposições em França compostas apenas por trabalhos de artistas portugueses, como aconteceu em 1981 com Huit Artistes Portugais, exposição apresentada em St. Quentin-en-Yvelines, por iniciativa de Egídio Álvaro⁵⁰². Este ano e os seguintes foram ricos em participações portuguesas fomentadas por Álvaro no cenário francês ligado à Performance: a 14 e 15 de março, Manoel Barbosa apresenta *Nóxio-I* no Festival International de la Performance, Espace Nomade, Besançon, onde Miguel Yeco apresenta também uma Performance, numa participação subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Na Semaine International de la Performance (Musée d'Art Moderne de Strasbourg), Manoel Barbosa apresentou *Drasm* e Albuquerque Mendes um dos seus *Rituais*, ambos a convite de Egídio Álvaro.

É claro que a internacionalização dos artistas portugueses não se faz apenas pela sua apresentação em contextos internacionais, pelo que a organização em Portugal de encontros e festivais internacionais deve ser salientada. Além dos já referidos Encontros Internacionais e Bienais de Cerveira, Egídio Álvaro liderou outros momentos em que este investimento aconteceu em grande escala, como no caso do I Festival Internacional de Arte Viva, que aconteceu de 25 de agosto a 3 de setembro de 1981, em Almada, coordenado e dirigido por si e apoiado pela Secretaria de Estado da Cultura, Câmara Municipal de Almada e Turismo⁵⁰³.

⁵⁰¹ Numa co-organização do C.I.T.A.C., C.A.P.C. e Museu Nacional Machado de Castro.

⁵⁰² E que incluiu a Performance *Nóxio ou M(N)orte*, de Manoel Barbosa.

⁵⁰³ Com a participação de artistas austríacos, belgas, norte-americanos, italianos, franceses, holandeses, japoneses, canadianos (Quebeque) e portugueses. Performances de Novae Akrilik Cie, Albuquerque Mendes, A. Magnin, Armando Azevedo, Claude Lamarche, Claude Paul Gauthier, Delfim Miranda, Diaspositivos, E.C.A.R.T., Elisabete Mileu, Feu Rouge International, Grupo Puzzle, Hiroshi Naruse, J.P. Mauny, Louis Bouchard, Mami Aoyama, Manoel Barbosa (com *Oaux*), Manuela Fortuna, Marie Kawazu, Maurice Horde, Maurizio Camerani, Miguel Yeco, Mineo Yamaguchi, Mogly Spex, Pap' Circus, Groupe Quebequois, Ria Pacquee, Rui Costa, Rui Órfão e Victor Silva. Dança Experimental de Brigitte Chayenko, Daria Fain, Mogly Spex e Sumaku Koseki. Vídeo Arte de: Abel Mendes, António Palolo, Benni Efrat, Cerveira Pinto, David Tremlett, Dieter Appelt, Ernesto de Sousa, Fabrizio Plessi, Helena Almeida, Henrique Silva, Hermann Nitsch, Joana Rosa, João Vieira, José Barrias, José Conduto, Julião Sarmiento, Kerry Tengrove, Klaus Rinke, Leonel Moura, Mike Hentz, Nigel Rolfe, Régine Chopinot, Saver-Bauer, Silvestre Pestana, Tanaka Min e Tom Morioni. Instalações de Ana Hatherly, "Atelier" de Nice, E. Melo e Castro, Grupo Vista Armada, Manoel Barbosa, Miguel Yeco e Sylvette Maurin. Poesia visual de Ana Hatherly, E. Melo e Castro e Jean-Luc Parant. Novos espaços sonoros de Hiroshi Naruse,

Segundo Álvaro, na primeira edição deste festival verificam-se três linhas de força, que mais uma vez enunciam as premissas constantemente justificativas da sua ação:

afirmar as potencialidades e a pujança da identidade cultural que nos define como povo capaz de se assumir totalmente com maturidade e originalidade; pôr em prática as novas linguagens plásticas que permitem o contacto direto de largas camadas da população com a criação artística; criar um espaço de ação no qual desapareça o divórcio artificial entre a arte e o povo, entre o presente e o futuro, entre a esperança e a realidade. (...) ALTERNATIVA servirá para dar forma a uma nova sensibilidade ancorada nas vivências coletivas, e para pôr em marcha os mecanismos que permitam à comunidade uma participação decisiva na construção do seu destino (...) A ideia de que a arte é um privilégio das elites é completamente falsa. (...) ALTERNATIVA pretende ser o fermento de uma revolução do olhar, o catalisador dos impulsos que permitirão a fruição completa da arte por todos, sem distinção de nível social ou de grau de ensino (Álvaro 1981b: s/p.).

Jorge Lima Barreto, Novae Akrilik, Cie, Ollivier Coupille e Rui Reininho. Arte Postal de artistas europeus. Exposições de “Atelier de Nice”, Claude Goiran, E. Colliard, Gérald Thupinier, Graça Morais, Jaime Silva, Patrick Lanneau, Shmel e Sylvette Maurin. Os trabalhos foram apresentados nos seguintes espaços: Oficina de Cultura, Espaço das “Carochas”, Escola Primária Feminina nº1 e Rua Conde Ferreira. O programa faz ainda referência a debates e fóruns (não especificados). De 22 a 31 de julho de 1982 acontece a segunda edição: Alternativa, II Festival Internacional de Arte Viva, Almada. Com Adriano Rangel, A. Labelle-Rojoux, Albuquerque Mendes, António Olaio, Armando Azevedo, Art & Technique, António Barros, Abel Mendes, A. Campos Rosado, Antoine Laval, António Viana, Arthur Varela, Alberto José, Altermes, Arteopinião, Basement Group, Benett Rossel, Borges Brinquinho, Ção Pestana, Carlos Zingaro, Cahiers Loques, Diaspositivos (com *Perfo-Tinta-82*, com a participação de Gracinda Candeias, Michel de Roubaix e José Fabião), Didier Chenu, Elisabete Mileu, Eric Clermontet, Eczema, Frédérique Fleury, Fernando Aguiar, Isabel Pinto, Fernanda Fragateiro, Giner, Ilse Hacker, Gerardo Burmester (apresentou uma Performance junto a seis pinturas da série *Mitos Portugueses*), Jean Longeot, José Almeida, Jérôme Mesnager, Joel Brisse, Lydia Schouten (com *The Lone Ranger Lost in the Jungle of Erotic Desire*), Manuela Fortuna, Maurice Horde, Manoel Barbosa (com *Wag*, performance composta por três partes executadas em diferentes noites e para um público também diferente. Vestido de branco, incluía um triângulo preto, cujos lados representavam as linhas do nascimento, vida e morte. Barbosa explorava com o seu corpo diferentes variações geométricas a partir do contacto com o triângulo. A Performance foi dedicada ao povo palestiano. A segunda parte incluía dois personagens de grandes dimensões, que participavam na simbologia triangular proposta pelo artista. Na terceira parte, envolvia-se numa luta com um artista convidado, em torno de um triângulo dourado, composto de vários outros, mais pequenos, tudo isto ao som da música de Wagner), Marc Meryl, Miguel Yeco (com *Greens*), Mogly Plex, Nicole Sauvagnac, Máscara/teatro, Nigel Rolfe (com *The Red Drawing – Redhead*, a 26 de julho), Pedro Vasconcelos, Percustra, Peter Sinclair, Potlacht (com Jorge Lampreia Pereira nos sopros; José Oliveira nas percussões e diversos; e Chico Trindade nos objetos diversos e voz), Pierre M. Ziegler, Rui Orfão, Rui Costa, José Oliveira, Sema, Silvestre Pestana, Vincent Strebelle, Vicenç Altaió, Serge III Oldenburg (com *Sonate pour Poemophone*), Mineo Aayamaguchi e Zooey Arthuis. Compreendeu ainda a exposição *Esquis'Arte – Mostra Internacional do Esquisso-Projeto para a Performance, Instalação, Arte Vídeo*, com trabalhos de A. Labelle-Rojoux, António Barros, Albuquerque Mendes, Art & Technique, Artur Barrio, Arthur Varela, Bruno Mendonça, Bure-Soh, Carlos Barroco, Cesar Cofone, Chérif Defraoui, J. Christo, Dieter Froese, Draskovic Milimir, Elisabete Mileu, Eric Colliard, Francesc Torres, Gina Pane, Isaac Pomié, Janos Urban, Jean-Paul Mauny, Jochen Gerz, Joel Ducuroy, Jordi Cerdá, Judit Kele, Julião Sarmiento, Lazarov M. Pashu, Manoel Barbosa, Mogly Spex, Mary Dritschel, Mineo Aayamaguchi, Misa Savic, Marie Kawazu, Mauro Staccioli, Nigel Rolfe, Plassun Harel, Kate Craig, Regina Silveira, Terry Fox, Silvie Defraoui, Tony Labat, Viggo Andersen, Teresa Tyszkiewicz, Vincent Strebelle, Vladimir Totic, Thérèse Ampe-Jonas, Wilfrid Rouff e Zdzislaw Sosnowski. Em 1983, o III Festival Internacional de Arte Viva (Alternativa III), apresentou as performances: *Uldmordr*, de Manoel Barbosa e Silvestre Pestana; *Escrevo o que está dentro de mim*, intervenção poética de Fernando Aguiar, realizada publicamente a 24 de junho e a sua performance *Rede de Canalização*. A Alternativa IV aconteceu em 1985, em Cascais, com a participação de António Olaio, entre outros. A quinta e última edição realizou-se em 1987 no Porto, apresentando-se, entre outros, a última performance de Gerardo Burmester.

Repare-se que este programa é sempre genérico e fortemente reativo: é contra as elites, contra um complexo de inferioridade cultural e artístico, contra o mercado e a crítica vigente. O discurso centra-se sempre na necessidade de produzir uma Arte que seja acessível a todos, resultando numa uniformização redutora que nunca gerou espaço para uma reflexão aprofundada acerca do trabalho de cada artista nem para a construção de um corpo teórico consistente em torno das obras produzidas na contemporaneidade. A Arte é constantemente afirmada como uma ferramenta para a revolução, num enunciado generalista focado sobretudo *no que não interessa*, sem aprofundar as características e propósitos inerentes à(s) obra(s) dos artistas *que interessam*, na sua especificidade. Para Álvaro, a Performance tem o poder de pôr em causa os poderes instalados e é por ele investida da responsabilidade de alterar o panorama artístico nacional⁵⁰⁴.

Esta perspetiva, que encara a Performance como redentora de tudo o que há de pernicioso no meio artístico, tem conduzido a um discurso pessimista e parcial, resultante da frustração gerada por esta conceção salvífica⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ “L’histoire de la Performance au Portugal, bien que toute récente, est très riche de renseignements. Les pouvoirs dont je parle, malgré les espoirs suscités par la révolution, ont tout fait pour étouffer cette forme d’expression qui mettait en cause les privilèges acquis, les certitudes, les petites clientèles, leur vision étroite et réductrice de la création artistique et de son importance dans la vitalisation de la culture. Pendant qu’ils montaient à grands frais quelques opérations douteuses et contestables qui n’apportaient rien de positif à notre contexte culturel, pendant qu’ils réservaient pratiquement toute les représentations officielles (Biennales et autres) à ceux qui leur étaient proches et à ceux qui acceptaient le compromis et le lèche-bottes, pendant qu’ils refusaient de mettre en pratique l’alternance nécessaire et stimulante, ils n’accordaient à l’initiative indépendante et agissante que les quelques miettes qui empêcheraient, selon eux, de crier au scandale et au monopole. Le Ministère de la Culture n’a jamais eu les moyens d’une quelconque politique culturelle cohérente et suivie, et la Fondation Gulbenkian (l’autre pouvoir ou, plus simplement, le pouvoir) poursuit ses propres projets (mieux, leur absence), échappant totalement à tout dialogue, se retranchant derrière son caractère fallacieusement privé, ce qui est une manière finalement peu subtile de ne pas justifier ses choix” (Álvaro 1981b: s/p.).

⁵⁰⁵ “Os anos 90 parecem ter despertado, no nosso país, um renovado interesse pelo tema do corpo (...) Contudo, os artistas raramente trabalham com o seu corpo. Preferem antes representá-lo com os meios tradicionais – pintura, escultura e fotografia. Evitam assim expôr-se. As práticas performativas das décadas passadas quase não têm eco nas novas gerações de artistas. O comodismo fabricado pela economia do mercado e pelo subsídio institucional parece ter derrotado a criatividade efêmera. Raras são as ações de rua ou as notícias de um qualquer *happening*. O corpo transformou-se também em conceito, e desmaterializado, virtual, assim vai atravessando a década” (Faria 1997: 46).



Fernando Aguiar, *Projeto de Salvação do Mundo*, 1983, Coleção Museu Serralves

Egídio Álvaro, decisivo no contexto desta disciplina no nosso país, ao reconhecer a dificuldade em descrevê-la com um mínimo de exatidão, aponta diversos fatores de atração por parte dos artistas seus contemporâneos: a necessidade de contrariar uma visão académica e tradicionalista da arte portuguesa, a valorização da efemeridade por oposição à materialidade da obra, a exploração dum registo plástico aberto e de um campo de experimentação rico e inexplorado (Álvaro 1981).

Pode-se dizer que Álvaro assumiu uma atitude panfletária e profundamente reativa, proclamando-se constantemente anti-mercado, anti-elitismo, anti-academismo, anti-instituições e anti-subalternização ao poderio da capital e da crítica.

Na opinião de Raquel Henriques da Silva, por exemplo, com os Encontros,

Criava-se assim uma efêmera coincidência entre as linhas de desenvolvimento do campo artístico, características dos anos 60 e 70, com os desígnios ideológicos da Revolução de Abril. Esta situação esgotou-se rapidamente, tanto pelo refluxo revolucionário – que fez diminuir o grande interesse internacional que Portugal teve, entre os intelectuais e artistas europeus de esquerda, nos anos de 1974 e 1975 –, quanto pela particularidade dos encontros que, na minha opinião, foram marcados pela liderança de Egídio Álvaro, pouco dialogante com o meio crítico, sobretudo lisboeta (Silva 2009: 27).

Esta problemática é clara nos textos de apresentação deste tipo de iniciativas:

Com a Alternativa em Almada estão-se a criar as estruturas de uma revolução: revolução do olhar, do estar no mundo, de sentir os limites e a desmesura das suas próprias potencialidades. As novas técnicas de expressão que são apresentadas, as novas

maneiras de abordar o “facto” artístico, a nova sensibilidade do criador e do seu cúmplice direto, o espetador, a insistência numa prática inter-disciplinar, todos estes elementos são de uma riqueza e de uma pujança que deixam marcas indeléveis e profundas em todos os participantes – e estes contam-se por milhares. Aqui começa, assim, muito naturalmente, sem grandes alaridos mas com muita seriedade e crença na ação e no trabalho, a modificação tranquila de uma realidade ainda hoje assombrada pela garra da colonização e de dependência cultural voluptuosamente aceites pela “intelligentzia” detentora do poder (...) Quanto à crítica de arte portuguesa, sempre tão atenta às mais ínfimas manifestações culturais e tão ciosa difusora dos nossos valores, seria bom que pedisse já, para o ano, umas bolsas para vir a Almada, como as pede para ir a Kassel, Paris, Veneza ou São Paulo e depois para cá trazer a boa nova (Álvaro 1982: s/p.).

A insistência neste discurso contribuiu para fazer depender a Arte de uma mensagem unívoca, desvalorizando a coerência interna da produção artística e a autonomia dos percursos desenvolvidos pelos autores. Esta redução acabou por ser contraproducente, dificultando a afirmação dos artistas implicados, e que na sua maioria abandonaram o seu trajeto enquanto performers durante os anos oitenta, o que leva a crer que a reatividade propagada por Álvaro não chegou a ser transgressora, pelo que a intensa produção de Performance na segunda metade da década de setenta e primeira de oitenta, pode ter passado de moda⁵⁰⁶.

A reatividade no discurso é de resto partilhada por vários dos artistas pioneiros da Performance em Portugal, mesmo entre aqueles que se mantiveram ativos. Silvestre Pestana, por exemplo, com um percurso inovador e um trabalho associado à Poesia

⁵⁰⁶ Mackendrick problematizou a diferença entre reatividade e transgressão: “*Transgressão*, como termo ou conceito, tem tido uma utilização de tal maneira generalizada e popular que ameaça tornar-se obsoleto; de facto, talvez já o seja. Esta ameaça é acentuada pela tentação de considerar o transgressivo como reativo; enquanto resposta rebelde a, e mais precisamente contra, um limite culturalmente imposto. De acordo com esta conceção, a arte transgressora não só rompe as nossas fronteiras como interfere connosco (provocando indignação ou prazer, dependendo a quem *nós* se refere). Esta provocação encaixa perfeitamente noutra aspeto do sentido popular de transgressão: é de algum modo violenta e esmagadora de regras. Apenas o que é visivelmente novo, empenhadamente marginal e deliberadamente perturbador poderia reivindicar, então, este rótulo estranhamente cobiçado. Sem querer de modo algum desrespeitar este tipo de trabalho (até porque muito na nossa cultura exige algum tipo de reação, mesmo havendo outros modos de resistência), faço notar que, na verdade, aquilo que transgride pode surgir de forma bastante diferente. Em vez de uma reação destrutiva, hostil e intencional, contra o seu objeto (ou as leis infringidas pelas suas fronteiras), pode surgir como uma resposta fluida e muito desejável a esse(s) objeto(s) (ou leis). No próprio ato de transgressão, atravessamento de limites, quebra de fronteiras, esta resposta pode, talvez paradoxalmente, transformar e irrevogavelmente alterar estas mesmas fronteiras. A ‘transgressão’, como Maurice Blanchot diz na sua obra *The Step Not Beyond*, ‘não transgride a lei; leva-a consigo.’ Se as coisas se alteram, isso não acontece porque a obra de arte partiu tudo em pedaços mas porque as empurrou para novas configurações, em constante mutação, utilizando as forças a que parecia opor-se. Esta mescla permite-nos encarar a transgressão como parte integrante da arte e como uma força que não é meramente reativa – conferindo-lhe um valor bastante mais positivo (e consideravelmente menos afeto a ‘modas’)” (Mackendrick 2004: 140-141).

Visual, Performance e utilização das novas tecnologias⁵⁰⁷, referiu publicamente (Pestana, 2013) que enquanto a ESBAP adoptou o Abstracionismo como fuga ao Regime, na ESBAL trabalhava-se para o Estado Novo, pelo que a sua atitude e produção artísticas se apresentaram como uma alternativa a ambas as tendências.

De facto, os protagonistas da poesia experimental portuguesa interessaram-se pela fuga aos processos de mercado, daí a opção pelas edições de autor ou de pequenas editoras. Não é no entanto claro se existiria na prática a opção por grandes tiragens em editoras de maior dimensão.

Pestana refere ainda a dificuldade em captar interesse institucional e dá como exemplo a exposição PO.EX, feita em Serralves em 1999, “a única sem edição de catálogo, mesmo existindo um digital, que nunca foi disponibilizado”. Defende, aliás, que esta exposição institucionalizou a Poesia Experimental de maneira a legitimar a atividade das novas gerações neste campo, que entretanto obtiveram crédito universitário, económico, institucional e europeu, quando os pioneiros “pagavam o que faziam” e portanto “nunca beneficiaram nem vão beneficiar de nada”. Critica ainda que os atuais investigadores nesta área sejam financiados mas digam “que não têm nada para direitos de autor” (Pestana 2013).

Para este autor, determinante no contexto da Poesia Visual portuguesa e constantemente presente nas mostras da Poesia Experimental⁵⁰⁸, ela acaba em 1985⁵⁰⁹, com as POEMOGRAFIAS, organizadas por si e por Fernando Aguiar, e, tal como Álvaro, Pestana acentua a luta de poder entre artistas, posicionando-se do lado dos “aparentemente perdedores”, por não ser filiado nem ter compromissos com *lobbies* políticos, destacando a ligação da Poesia Visual a compromissos sociais e a uma poética sociológica, integrada na ação.

Há, de toda a maneira, uma desconfiança em relação aos discursos oficiais e públicos sobre Arte, assim como aos seus mecanismos, que se estende durante décadas, e que

⁵⁰⁷ Como comprovam os seus *Computer-Poems* para *spectrum*, dedicados a E.M. de Melo e Castro, Wolf Vostell e Julien Beck, realizados na viragem da década de 70 para os anos 80, ou os seus trabalhos apresentados no ambiente virtual *Second Life*.

⁵⁰⁸ Como na Po-Ex, exposição na Galeria Nacional de Arte Moderna, organizada por E.M. de Melo e Castro e em que também participaram António Aragão, António Campos Rosado, Ana Hatherly, António Barros, E.M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques e Salette Tavares. Incluiu poemas visuais, instalações, ações poéticas, filmes experimentais e vídeo.

⁵⁰⁹ Silvestre Pestana pertenceu ainda ao Grupo Anima, com Rui Frati e Seme Lufti, com o qual Ernesto Melo e Castro colaborou, por exemplo concebendo a Performance apresentada em 1977 na SPA, em que foram teatralizados diversos poemas experimentais de autores portugueses.

implica uma associação direta entre vanguarda e rejeição ou resistência na receção, sobretudo por parte dos “poderosos”. Veja-se que Álvaro escreveu em 1972 que

Vanguarda e atualidade oficial raramente coincidem. O mecanismo de divulgação de uma inovação quer que esta se faça lentamente, por círculos e explosões, o que conduz necessariamente a esta situação (que se não é paradoxal me parece pelo menos inquietante) na qual a ou as vanguardas de hoje são a atualidade de amanhã e aí, nesse amanhã, funcionarão como os freios culturais das novas vanguardas.

Daí que nos vejamos obrigados a desconfiar da atualidade apregoada por todos os mass media e por todos os grupos de pressão detentores de um certo poder. Daí que aqueles que pretendem estar com o seu tempo ao incensar a arte oficialmente reconhecida num certo momento se enleiem sem remédio nas malhas da rotina, da inércia e da reação.

Se houvesse um instrumento e uma unidade de medida de vanguarda, poderíamos talvez definir esta última em função da resistência que uma obra encontra no momento em que é posta em circulação, resistência que seria, sincronicamente, inversamente proporcional à sua carga de referências imediatas e diacronicamente diretamente proporcional à sua aceitação futura (Pernes 1972: 23).

Excluindo-se da “atualidade oficial”, podemos, de facto, afirmar que Álvaro conseguiu programar artistas nacionais para um importante conjunto de eventos de divulgação de Performance no estrangeiro, sobretudo em França, alimentando uma visão do performer como um nómada descentralizador, alguém, pelas características do seu trabalho, capaz de criar uma rede flexível e inovadora⁵¹⁰.

Só em 1982, leva Gerardo Burmester, João Dixo e Albuquerque Mendes ao Festival Internacional de Performance de Nice⁵¹¹; em Intervention I – Festival Internacional de Performance, Paris, participam vários artistas portugueses: ‘Asc, performance de Manoel Barbosa na Galerie J. J. Donguy⁵¹², assim como trabalhos de Albuquerque Mendes, Elisabete Mileu, Armando Azevedo e Gerardo Burmester. Neste mesmo ano, em Performance Art dans la Rue, no Centre Culturel, Champy, Manoel Barbosa

⁵¹⁰ “L’artiste de la Performance est donc devenu, par nécessité, un voyageur. Il va là où l’événement devient possible. Il transporte souvent tout le matériel dont il aura besoin. Et, par la même occasion, au gré des rencontres et des échanges, il crée un réseau, il définit des possibilités d’actions nouvelles, des ouvertures sur la province (quand il s’agit de la France) et sur l’étranger (puisque’il y a, parmi les invités, de plus en plus venus d’autres pays, désireux eux aussi de mettre en route des Rencontres, des Semaines, des Symposiums). En un mot, il décentralise efficacement. La Performance repose sur cette réalité si souvent espérée ; le réseau décentralisé et souple. Le titre de l’une de ces rencontres récentes (Besançon, mars 1981) est d’ailleurs parfait: Espace Nomade” (Álvaro 81: 8).

⁵¹¹ Gerardo Burmester surge em cena calçado com um par de sapatos vermelhos iluminados por um projetor, substituindo em seguida um deles por outro de cor verde; a luz ilumina gradualmente o rosto do artista, que sorri enquanto um fio de “sangue” lhe escorre pela boca, depois cuspidando; o holofote apaga-se e volta a acender iluminando uma mesa coberta por uma toalha de plástico branco, sobre a qual está um espremedor metálico; em seguida, corta ao meio laranjas que vai tirando de uma mala e espreme-as, deixando o sumo escorrer. No ano seguinte, Manoel Barbosa apresenta a performance *Moord* no Rencontre International Performance Nice’83.

⁵¹² Nesta galeria e neste mesmo ano, Gerardo Burmester realizou uma performance onde de uma mala retirou várias bolas de pingpong, que saltaram. Assim que pararam, o artista fotografou-as com polaroid, sem luz na sala, enquanto pisou algumas delas, rebentando-as. Iluminada a sala, entre as bolas brancas saltou uma bola preta que o artista perseguiu até a pintar com *spray* branco.

mostrou *Zow*, e foram ainda apresentados trabalhos de Albuquerque Mendes e Elisabete Mileu. Na *Nuit de Performance Portugaise*, Espace Pali-Kao, Paris, participaram Manoel Barbosa⁵¹³, Gerardo Burmester, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Manuela Fortuna e Elisabete Mileu; levou Gerardo Burmester ao *Art is Action I*, em Kassel⁵¹⁴; e Manoel Barbosa apresentou *Mmro* na XII Bienal de Paris.

Em 1984, no âmbito da exposição *Art et Révolution*, realizada no Centre Georges Pompidou em Paris, o ciclo *Performance Portugaise*, comissariado por Egídio Álvaro, apresentou Fernando Aguiar (*Epoppée Portugaise*), Manoel Barbosa (*Crumd*, com Telectu e *Dismgr*), Gerardo Burmester (*Bolas de pingpong*), Carlos Gordilho⁵¹⁵, Albuquerque Mendes (*Ritual*), Elisabete Mileu, António Olaio (com *Il faut danser Portugal* e *Le Monde danse Peinture*, em que atuou nú e sem música), Rui Órfão, Miguel Yeco e Telectu (Jorge Lima Barreto e Vítor Rua)⁵¹⁶.

Para lá das várias mostras em França (Paris, Lyon, Toulouse, Champigny, Créteil, Rennes, Cogolin), encontrei ainda referências a apresentações de Performance portuguesa conseguidas por Álvaro em Itália (Ferrara e na Sardenha, em Gavoi e Cagliari) e Alemanha (Kassel)⁵¹⁷.

Álvaro construiu uma narrativa acerca da Performance portuguesa, conferindo-lhe um papel ancorado numa certa ideia de portugalidade:

Podemos estabelecer um paralelismo entre todos estes elementos e o tecido da vida portuguesa, oscilando entre a terra, o mar e a emigração, entre as estruturas do passado e a escolha de um futuro distinto daquele que nos foi imposto pelo fatalismo e pelas circunstâncias.

A performance desempenha atualmente, no nosso espaço cultural, o papel de um catalisador e de um detonador. Ela inverte a escala de valores e oferece uma liberdade totalmente nova (Álvaro 1981b: s/p.).

⁵¹³ Com a performance *Got*.

⁵¹⁴ Burmester voltou a apresentar trabalho na segunda edição de *Art is Action*, em 84, na Galerie Zorro, Kassel, assim como em 1985, na *Art is Action III*, que também contou com uma Performance de António Olaio.

⁵¹⁵ Artista que posicionou o seu trabalho de Performance como redescoberta da Pintura “de expressão imediata ou o corpo da pintura” (Gordilho 1985).

⁵¹⁶ Também em 1984, de 25 de novembro a 1 de dezembro, Álvaro organizou o Portuguese Performance Festival, na Galerie MAKKOM, Amesterdão, com Performances de Albuquerque Mendes (*Ritual*), Carlos Gordilho, António Olaio, Miguel Yeco, Ção Pestana, Silvestre Pestana e Victor Pomar (segundo Egídio Álvaro, a seu pedido).

⁵¹⁷ Não foi possível chegar à fala com Egídio Álvaro no decurso deste trabalho. Há bastante tempo que não responde a tentativas de contacto e não mantém relações com qualquer artista português com que tenha trabalhado. Durante a investigação, soube (embora não tenha sido possível confirmar a informação) que o Museu de Arte Contemporânea de Serralves tentou adquirir a vasta documentação reunida por Álvaro, o que acabou por não ser possível, dados os elevados valores pedidos pelo espólio.

A questão da *portugalidade* foi, já vimos, central no trabalho de artistas associados a Álvaro, como os do Puzzle, Miguel Yeco⁵¹⁸ e António Olaio, por exemplo.

A somar à programação de Performance, Álvaro também conseguiu, ainda que esporadicamente, inscrever a Performance portuguesa na imprensa especializada, como aconteceu na peça que compôs para a revista *Flash Art* sobre Arte Alternativa Portuguesa, a convite de Giancarlo Politi, então diretor; com a revista *Documenti Oggi*, para a qual redigiu um artigo sobre o grupo Puzzle; ou com a revista de Bruxelas *+0*, para a qual escreveu sobre o trabalho com Jaime Isidoro nos Encontros Internacionais.

⁵¹⁸ Cujo trabalho de Performance se centrou na figura e obra de Fernando Pessoa. A este propósito, Eurico Gonçalves referiu “uma dialética muito pessoana, onde o rosto do poeta e do pintor se confundem e se diluem na mesma imagética. Reentendidas, assim, a obra e a personalidade deste Super-Camões, MIGUEL YECO é o intérprete sensível de “um caso mental” português de projeção cultural universalista (...)” (Eurico Gonçalves *apud* Álvaro 1981b: s/p.).

5.2 Ernesto de Sousa

A atividade de Ernesto de Sousa na Arte foi mais abrangente e diversificada: foi artista plástico, cineasta, crítico⁵¹⁹, curador, encenador⁵²⁰, ensaísta, performer⁵²¹, professor⁵²², programador⁵²³ e teórico, tendo desenvolvido uma atividade de largo espectro e alcance no panorama artístico português.

Uma das facetas de grande importância de Ernesto de Sousa foi a da divulgação do trabalho de artistas internacionais de grande consistência, e que viriam a tornar-se referências para vários artistas nacionais, incluindo mostras significativas de trabalhos em suportes novos para o contexto português, como o vídeo⁵²⁴. Esta divulgação foi feita por vezes a partir da apresentação das obras mas muitas vezes através de relatos, transmissões orais (esporadicamente acompanhadas de imagens) da sua visão e perspectiva, numa altura em que as viagens ao estrangeiro não eram frequentes entre os artistas e as publicações disponíveis em Portugal, escassas.

Ao longo desta investigação constatei que grande parte dos artistas entrevistados refere o impacto e influência dos trabalhos do Fluxus, de Joseph Beuys e do The Living Theatre, referências em grande medida “apresentadas” por Sousa, sem que houvesse um conhecimento por parte dos “influenciados” do corpo de trabalho destes artistas, antes uma perceção genérica, indireta e intuitiva da sua obra.

⁵¹⁹ No sentido de “promotor cultural, um organizador de inquietações, um investigador de novidades... de poéticas” (Ernesto de Sousa *apud* Freitas e Wandschneider 1998: 327).

⁵²⁰ A título de exemplo, veja-se a encenação de Ernesto de Sousa de *Desperta e Canta*, de Clifford Odets, com o Teatro Experimental do Porto (1965).

⁵²¹ Sem pretender uma listagem exaustiva, refiro, por exemplo, em 1969, a *Exposição-Happening* na Galeria Quadrante, Lisboa, com Ernesto de Sousa, Artur Rosa, Noronha da Costa, Jorge Peixinho e Ana Hatherly; o Encontro do Guincho de Ernesto de Sousa e Noronha da Costa na Praia do Guincho e *Nós não estamos algures*, happening de Ernesto de Sousa na I Ato, Algés, com Almada Negreiros, Jorge Peixinho e o futuro Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Fernando Calhau, Peter Rubin e Marilyn Reynolds, entre outros.

⁵²² Por exemplo no Curso de Formação Artística na SNBA, Lisboa (de 1968 até 1970). Leccionavam no Curso: Ernesto de Sousa, Adriano Gusmão, José-Augusto França, Júlio Pomar, Manuel Tainha, Rui Mário Gonçalves, Santos Simões, Hogan, Ana Toledo, Daciano Costa, Sá Nogueira e Sena da Silva.

⁵²³ “Informar. Mas uma informação seletiva, polémica e também humildemente didática, no sentido mais moderno da palavra. Intervir criticamente. Mas uma crítica que consiste mais num discurso sobre as opções e preferências do crítico do que num julgamento valorativo das obras e dos projetos dos artistas. Os objetos, os projetos, devem valer por si próprios” (Ernesto de Sousa *apud* Freitas e Wandschneider 1998: 327).

⁵²⁴ Refiro, por exemplo, a programação em 1976 da mostra *Video-Meetings* na Quadrum, apresentados por Dany Bloch e Ernesto de Sousa, com vídeos de Daniel Spoerri, Ernschwiller, General Idea, G. Minkoff, Gina Pane, Jochen Gerz, J. Beuys, Lea Lublin, Nam June Paik, N. Nichell, Bruce Nauman, Nil Yalter e W. Vostell; ou o Ciclo sobre Arte Vídeo, apresentado de 13 a 15 de janeiro em Lisboa e a 17 no Porto, organizado pelo Goethe Institut, com a apresentação de sete filmes de Joseph Beuys, Alan Kaprow, Wolf Vostell, Richard Hamilton e Rebecca Horn, pertença da Neuer Berliner Kunstverein.

A proximidade de Ernesto de Sousa com Wolf Vostell e Robert Filliou terá certamente contribuído bastante para a divulgação da atitude e de vários trabalhos Fluxus, até porque estes artistas participaram em iniciativas conjuntas com vários congéneres portugueses⁵²⁵. Uma das exposições da SACOM II, Semana de Arte Contemporânea, em Malpartida de Cáceres (1979), promovida por Wolf Vostell com colaboração de Ernesto de Sousa, exibiu um conjunto de objetos e documentos Fluxus, pertencentes à coleção de Gino Di Maggio, de Milão⁵²⁶. A coleção do Museu Vostell de Malpartida compreende vários elementos associados a este Movimento, tal como ao seu trabalho, que no final dos anos 60 circulou bastante em Portugal⁵²⁷.

Em Portugal, Ernesto de Sousa comissariou diversas mostras, da qual se destaca a Alternativa Zero, de 28 de fevereiro a 31 de março de 1977, que tem merecido uma atenção particular, ao ser frequentemente apontada como um marco na História das mostras de Arte portuguesa. Não cabe aqui uma revisitação global desta exposição, mas convém notar que a programação de Ernesto de Sousa incluiu Performance e Música, em apresentações realizadas em Lisboa mas com extensões a outras cidades, como Porto e Coimbra, numa série de apresentações explícita e publicamente criticadas por Egídio Álvaro⁵²⁸, de quem Ernesto de Sousa assumidamente não gostava, e com quem nunca se identificou profissionalmente.

A programação de Ernesto de Sousa incluiu duas performances do GICAP (*Tudo ainda está por descobrir*, “Ação-processional” entre a Galeria Nacional de Arte Moderna e a Praça do Império, passando pela Instalação *A Floresta*, apresentada pelo CAPC (e já

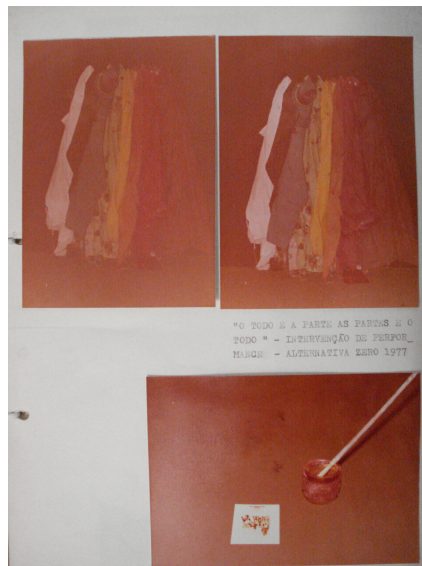
⁵²⁵ Túlia Saldanha, por exemplo, realizou em 1982 a obra *Die Augen sind für [den] der sehen will* [Os olhos são para quem com eles quer ver], dedicada e oferecida a Vostell.

⁵²⁶ Os artistas participantes foram: João Vieira; Túlia Saldanha, com *Homenaje a Maciunas*, obra doada pela artista à Coleção do Museu de Malpartida; a Performance *Oblación [Licor Amoroso]*, realizada a 8 de abril, “baseada na recuperação de uma receita transmontana de um licor de amoras silvestres que Túlia, em gestos ritualizados e sem palavra, servia em palco e oferecia ao público na plateia” (Coutinho e Fabiana 2014: 23); *Comidas Portuguesas*, com João Vieira, em que foi oferecido um jantar aos participantes composto por pratos transmontanos com sangue, originando assim “comidas pretas”, e ainda *Comidas Olvidadas*, resgatando receitas tradicionais daquela região espanhola; Joana Rosa, Alberto Carneiro, António Barros, Ção Pestana, Cerveira Pinto, José Barrias, Julião Sarmento, Mário Varela, Monteiro Gil, Ernesto de Sousa (com *Identificacion con tu Cuerpo*, instalação com centenas de fotografias dos habitantes de Malpartida, captadas no ano anterior) e ainda Fernando Calhau, Helena Almeida, Irene Buarque e José Carvalho, que enviaram obras. No último dia da retrospectiva de Vostell, João Vieira e Ernesto de Sousa aparecem vestidos com um dos posters de *Almada um Nome de Guerra*.

⁵²⁷ Só em 1979, a Retrospectiva de Wolf Vostell foi apresentada na Galeria de Belém, F.C.G. e Galeria Diferença, em Lisboa; no C.A.C. do Porto e no CAPC, em Coimbra, incluindo um *Happening* na Galeria de Belém.

⁵²⁸ “Pendant l’exposition Alternativa Zero, en 77, à Lisbonne, il y eut également des performances, mais leur caractere trop artistic-mondain, le manque de consistance du projet d’ensemble et la participation décousue ne leur permirent pas de sortir du ‘ghetto’ doré qui réduit l’artiste à la solitude et sa condition à celle d’une sorte d’amuseur public que l’on embauche pour la circonstance”. (Álvaro 1979: s/p.).

realizada no Porto, em janeiro de 1973, na Galeria Alvarez⁵²⁹); e *O todo e a parte, a parte e o todo*, em que cada um dos elementos vestia um figurino de tela de sua cor – Túlia Saldanha, preto; António Barros, vermelho; Armando Azevedo, azul; Terea Loff, amarelo; Rui Orfão, verde; Assunção Pestana, laranja e José Alfredo Pinheiro Marques, branco – terminando em grandes franjas que podiam atar-se umas às outras formando uma manta. “De acordo com o testemunho de Armando Azevedo chegaram junto (...) a um círculo onde permaneceram rodeados de público, que cada um tentou “captar, seduzir, associar, partidarizar... fazendo, durante longo tempo dos mais diversos modos e modas, a apologia da sua cor”. Cada um propagandeava a sua cor, “escrevendo a sua cor, louvando a sua cor, gritando a sua cor, bebendo deliciosamente a sua cor, soprando e lançando confetes da sua cor, erguendo ícones da sua cor, ostentando um espelho da sua cor, num sorriso dessa cor... em simultâneo”. No fim foram baixando o tom, aproximando-se uns dos outros e atando as franjas do seu vestido-tela a outras franjas de outros vestidos-tela, formando grandes telas de todas as cores “cobrindo e escondendo um invisível sujeito de vinte e indistintos pés e mãos rastejantes... afastando-se... acinzentando-se... desaparecendo” (Macedo 2014: 240).



Fotografias de *O todo e a parte, a parte e o todo, Alternativa 0*. Cortesia Arquivo CAPC

⁵²⁹ “um penetrável instalado na Galeria Alvarez (...) a partir de uma ideia de João Dixo que consistia num labirinto de tiras de papel caindo do teto e chegando ao chão, em cujas clareiras o espetador encontrava o piquenique preto de Túlia Saldanha, o circo de chita de Albuquerque Mendes, a homenagem a uma bala perdida de José Casimiro, a caixa de bolo de noiva de Armando Azevedo ou o seu oratório revestido a bilhetes de lotaria” (Macedo 2014: 238-239). Segundo João Fernandes (1997: 28), a ideia pertence originalmente a Fernando Pinto Coelho.

Ernesto de Melo e Castro apresentou na Galeria Nacional de Arte Moderna *Não há sinais inocentes* (também referido como *happening dos sinais*), em que distribuiu placas brancas com cerca de 1,60 metros de altura e semelhantes a sinais de trânsito, sobre as quais o público podia intervir, deslocando-as ou pintando-as com spray, fazendo juz à conceção então generalizada do *Happening* como acontecimento com forte componente de improvisação e participação do público.



“Performance espontânea” e “Uma visitante repousando em *Floresta para os teus sonhos* de Alberto Carneiro”, conforme Ernesto de Sousa (Sousa 1977) retratou estes momentos captados durante a mostra Alternativa 0

O The Living Theatre apresentou três intervenções polarizadas pelo Museu Nacional de Arte Antiga (*Sete meditações sobre o sado-masoquismo político*), SNBA e ruas de Alfama (*Love Piece*), Museu Machado de Castro e pátio da Universidade em Coimbra (numa co-organização com o CITAC e o CAPC), e na cidade do Porto, onde foram presos por ultraje aos costumes; e foram ainda apresentados dois concertos do Grupo de Música Contemporânea e elementos do Grupo Coletiva, liderado por Jorge Peixinho; um concerto de Lídia Cabral e Pedro Cabral; um concerto com Constança Capdeville e o Grupo Coletiva e um espetáculo da Anarband. Foi ainda anunciado um *Happening* de Salette Tavares que não chegou a acontecer; André Gomes apresentou uma *Conferência-acontecimento*; e José Carvalho, José Conduto e António Palolo apresentam a *Ação Akashá Escolar*, com gravação direta, vídeo e circuito interno de televisão.

Clara Menéres participou na exposição com a escultura *Mulher-Terra-Vida* (1977), que representa um torso feminino feito com terra coberta com relva viva, que a própria

artista tratava e aparava ao longo da exposição, criando assim uma Performance a que algum público assistiu⁵³⁰.

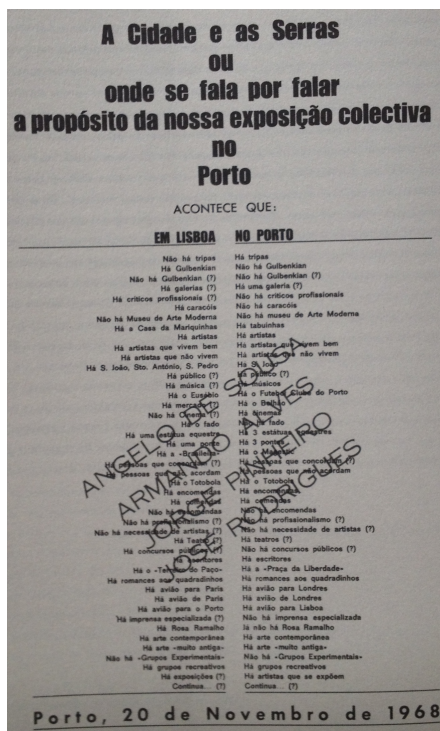
Uma outra Performance surgiu de uma impossibilidade técnica: *Poemad'entro*, de Ana Hatherly, deu origem a uma performance em que a artista rasgou uma série de cartazes brancos, tarefa essa que o público pôde continuar⁵³¹.

De qualquer maneira, a ligação de Ernesto de Sousa à Performance remonta, como vimos, à década de sessenta, e esteve, em termos geográficos, ancorada sobretudo em Lisboa, o que poderá ter acentuado o afastamento de Egídio Álvaro, muito crítico de uma centralização e arrogância que associava ao meio lisboeta⁵³².

⁵³⁰ Jorge Listopad, por exemplo, escreveu no *Expresso* de 25/11/1977: “Clara Meneres com a sua tumbamulher. Alguém, sem cantar (é pena), aparava a relva do púbis (a natureza não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda-natureza-a-arte-idem)...”, o que motivou o seguinte comentário de Ernesto de Sousa: “Esse *alguém* era a própria Clara Meneres, o artista. Eu até consideraria assim o *projeto*: o *artista* que é escultor e professor de escultura projeta assassinar-a-natureza com o seu sentido-das-formas (a escola) e isso transformou-se numa bela luta quotidiana, exatamente o que agora se diz: uma *performance*” (Sousa, 1977: 52).

⁵³¹ “*Poemad'entro* resultou de um equívoco... com as possibilidades operacionais de “Alternativa Zero” e, em geral, da tecnologia portuguesa. É interessante lembrar que o projeto inicialmente proposto por Ana Hatherly (e que vem aproximadamente descrito no catálogo de “AZ”) se aproximava operacional e tecnologicamente de um outro proposto por Michael Asher, em 1973, ao Los Angeles County Museum, dentro do programa A&T (*Art & Technology*) – e que se verificou ser impossível de realizar. Estes factos eram então desconhecidos de Ana, dos responsáveis por “Alternativa Zero” e dos engenheiros eletrotécnicos consultados e que todos concluímos pela impossibilidade de obter uma “light floating in space and having the quality of being happened upon or elusive”. Esta impossibilidade surgia-nos eminentemente portuguesa e a solução dos cartazes brancos dilacerados com fundo preto e iluminação intermitente foi uma resposta artesanal e – digo eu – imediatamente política, as ruas de Lisboa:”é a infinidade do processo da significância cujo funcionamento é apresentado pelo inconsciente e cuja realização processual é dada pela linguagem poética”. Os “cartazes” tiveram que ser refeitos várias vezes porque a pequena célula resultou numa proposta de participação, nunca no sentido cinético e abstrato, mas no sentido da *performance*, isto é apontando à “infinidade do processo da significância”. As pessoas rasgavam as paredes da sua própria cidade, casa ou “ventre materno” – como declarou um dos mais frenéticos rasgadores” (Sousa 1978: 27-28).

⁵³² “Vício fundamental da sociedade lisboeta, vício que consiste em manter uma situação de guerrilha permanente visando a obtenção rápida dos lugares de destaque e, por outro lado e simultaneamente, em condenar os meios e os resultados desta guerrilha (e não será este um dos paradoxos menores do nosso meio). No jogo de influências e de compromissos em que esta guerrilha surda se compraz não há, evidentemente, lugar para aqueles que a não aceitam, que dela escarnecem, que a desprezam ou lhe são indiferentes” (Egídio Álvaro *apud* Pernes 1972: 24).



A Cidade e as Serras, exposição coletiva e manifesto de Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues (*Os Quatro Vintes*)

Embora as deslocações fossem na altura mais demoradas e dispendiosas, não terá sido essa a principal razão para que na prática tenham existido artistas que se associaram apenas, ou sobretudo, a um destes curadores.

Veja-se por exemplo o caso de João Vieira, que durante 15 anos trabalhou com Performance⁵³³, nunca associado a Álvaro: a sua primeira *ação-espetáculo* data de 1970 na inauguração da exposição *O Espírito da Letra (Exposição Dura)*⁵³⁴, na Galeria Judite

⁵³³ E Video-Performance, como comprova a obra *Expansões* (U-Matic, cor, aprox. 25 minutos, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa), que ardeu no incêndio da Galeria Nacional de Arte Moderna; existia uma cópia resumo de cinco minutos, pertencente a Julião Sarmento.

⁵³⁴ “Uma das características desta nova direção da obra de Vieira implica a participação do espetador, sem dúvida um dos aspetos mais relevantes do experimentalismo poético e do concretismo, na sua vontade de confrontar o sujeito com as possibilidades de leitura e os mecanismos de aprendizagem/ desaprendizagem da linguagem. A exposição *O Espírito da Letra* apresentada na Galeria Judite da Cruz (1970) utilizava letras de grande formato em madeira que o próprio artista se encarregava de destruir. Trata-se do momento inaugural de uma fase que envolve variadíssimos projetos, alguns ficaram apenas na fase de planificação como o projeto *M.A.R.* (1970). Tratava-se de devolver o mar ao mar, ou mais exatamente de lançar ao mar três bóias de grandes dimensões cada uma delas correspondendo a uma das letras. Uma certa ideia de salvação ou “sobrevivência” pode fazer parte desta operação, no entanto nada disto será equacionável fora de uma dimensão performativa. Trabalhar as letras não apenas construindo uma gramática pessoal, mas, de acordo com uma ressonância do situacionismo, tendo em conta que se trata de uma gramática para uso dos vivos (Raoul Vaneigem). Nesta perspetiva João Vieira apresenta um trabalho onde o tema do espetáculo e da mentira estão presentes, sendo o trabalho artístico uma denúncia de um conformismo social e estético. “João Vieira não cessa de testar as infinitas possibilidades da pintura e as infinitas possibilidades do alfabeto (...) não cessa de testar as possibilidades experimentais dos meios e dos suportes que utiliza” (Fernandes 2002:30). Nesta incessante vontade de experimentar, o espetador vislumbra uma constante expansão do dizer e do estar” (Barroso 2014: 74).

Dacruz, título novamente utilizado para a *ação-espetáculo* realizada no ano seguinte na Galeria Bucholz. Também em 71, e depois da *Exposição Dura*, a Galeria Judite da Cruz recebe a *Exposição Mole*, uma *ação-espetáculo* com a participação de manequins profissionais que desfilavam envergando letras flexíveis, continuando a tendência verificada em Lisboa de associação entre Performance e a palavra escrita e seus signos. A 9 de outubro de 1984, na inauguração da exposição intitulada *Caretos*, Vieira, não sendo ele próprio um performer, continua a prática de pontuar a sua obra com uma performance realizada na inauguração, desta vez na Galeria Quadrum, com a participação do Grupo de Janita Salomé, e incluindo uma Vídeo- Performance, realizada por Cerveira Pinto (U-Matic, cor, 25’).

Numa outra ocasião, em junho de 1972, a Expo AICA 72, na SNBA, dividida em dez secções, cada uma da responsabilidade de um comissário⁵³⁵, incluiu a exposição *Do Vazio à Pró Vocação*, comissariada por Ernesto de Sousa, com apresentação de trabalhos de João Vieira (que apresenta a performance *Incorpóreo I*, com música de Jorge Peixinho, e em que um sarcófago de poliuretano flutua num líquido dourado: depois entra uma mulher – Maria Gonzaga – que se despe, é encerrada no sarcófago, sai, veste-se e abandona a sala); Alberto Carneiro (com *Comunicação de A a Z*, de 1971); Ana Vieira; António Sena; Carlos Gentil-Homem; Eduardo Nery; Fernando Calhau; Helena Almeida; Lourdes Castro e Nuno de Siqueira. Egídio Álvaro, por seu lado, apresentou nesta exposição telas de Metello Seixas e de Lima de Freitas, escultura de Aureliano Lima, e ainda o francês Gachon e o suíço Zweidler.

Depois de em 1974 ter apresentado na Expo AICA, na SNBA, uma *ação-espetáculo* intitulada *Pele Integral*, João Vieira continua a associar-se à atividade de Ernesto de Sousa e Wolf Vostell, com quem colabora⁵³⁶.

Para além da sua atividade como artista, em setembro de 1975, João Vieira torna-se funcionário da Secretaria de Estado da Cultura, como diretor do Gabinete de Animação Cultural da Direção-Geral de Ação Cultural, sendo posteriormente coordenador da Área Cultural de Belém (Galeria Nacional de Arte Moderna), até 1981. No ano anterior, Ernesto de Sousa “é comissário da representação portuguesa na Bienal de Veneza, neste ano voltada para um balanço da arte dos anos 70. Ernesto de Sousa escolheu os artistas Ana Hatherly, António Sena, E.M. de Melo e Castro e João Vieira, e os músicos Lopes

⁵³⁵ Mário de Oliveira, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro, José Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Carlos Duarte, Salette Tavares e Pedro Vieira de Almeida.

⁵³⁶ *Concerto Fluxus*, de 1979, conta com João Vieira, com Juan Hidalgo, Wolf Vostell e Joana Rosa, num vídeo a preto e branco, Sony V-60H, com duração aproximada de 20 minutos.

e Silva e Maria João Serrão, agrupados sob o tema *A Palavra e a Letra*. O próprio Ernesto de Sousa participou com um trabalho em vídeo (*The Word and the Letter*). Almada Negreiros (com uma reprodução fotográfica do painel *Começar*) e Fernando Pessoa foram evocados enquanto figuras tutelares” (Freitas e Wandschneider 1998: 110). Esta foi a primeira experiência de três comissariados consecutivos, em 1982 selecionando Helena Almeida e em 1984 José Barrias com a exposição *Noitívrio*.

O facto de João Vieira nunca ter feito parte das escolhas de Álvaro não se prenderá exclusivamente com a circunstância de estar sediado em Lisboa, mas terá também que ver com afinidades estéticas (e afetivas, provavelmente).

A sistemática seleção diferenciada de artistas por parte de Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa tornou-se evidente, como notou João Fernandes a propósito de Albuquerque Mendes:

Torna-se curioso constatar que Albuquerque é mesmo o único artista, daqueles com que Egídio Álvaro trabalhou, no contexto da sua dinamização de uma performance portuguesa, a estar presente nas suas iniciativas e, ao mesmo tempo, a ser escolhido por Ernesto de Sousa para a sua Alternativa 0, exposição por este comissariada, realizada em 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, reunindo o conjunto de propostas concetuais que Ernesto encontra como mais relevantes no contexto artístico do país. Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro eram na altura os críticos e dinamizadores de arte mais ativos de Portugal, se bem que as suas opções jamais fossem coincidentes, sendo mesmo reconhecível a existência de uma dicotomia antinómica entre ambos, separados pela diferença entre um paradigma francês, que Egídio seguia em consequência dos seus contactos com o domínio da performance em França, e o paradigma internacional que Ernesto procurava materializar no contexto português, a partir das ruturas que descobrira no contacto com as novas linguagens concetuais e pós-minimalistas presentes em exposições como *When Attitudes become Form* e a *Documenta V* (Fernandes 2001: 21-22).

Embora Albuquerque Mendes não tenha sido caso único, como comprovam os convites dirigidos a Clara Menéres tanto para a Alternativa 0 como para os Encontros de Arte, no âmbito da sua participação no Grupo Acre, é fácil constatar que houve de facto uma clara separação dos artistas promovidos por estas duas personalidades: basta comparar as presenças nas iniciativas programadas por cada um. Embora Ernesto de Sousa fosse muito avesso a embarcar na defesa de critérios de “qualidade”, por promover uma hierarquia estanque que não lhe interessava, e preferisse situar as suas escolhas em termos de “interesse” perante um determinado contexto, ao longo da investigação realizada para este trabalho, pude repetidas vezes constatar a assunção de uma valoração qualitativa dos artistas associados a Sousa, não só no seio deste grupo de artistas, como nos relatos de outros intervenientes e público conhecedor da produção em performance

na época abordada. Ainda que fosse interessante avaliar a longevidade, “sucesso” e impacto das carreiras dos respectivos núcleos de artistas, não foi possível fazê-lo durante esta investigação, pelo que as presentes considerações, assim como os juízos estéticos que as sustentariam, não são aqui desenvolvidos, por opção.

Ao contrário de Álvaro, Sousa esteve envolvido, conforme já referi, em diversas performances coletivas, assumindo por vezes uma posição autoral. Em três circunstâncias, foi até o único autor e protagonista de performances desenvolvidas em estreita associação com outras áreas da sua atividade.

Refiro-me à “anti-conferência” *Da Vanguarda artística em Portugal e do mercado comum; com uma receita que contribuirá para a resolução de alguns problemas que afligem a nossa pátria (em 1972)*, Performance apresentada em 1973 na Galeria Dinastia, em Lisboa, em que Sousa “foi ler um texto nas conferências da AICA em que dizia tudo ao contrário. Era um texto crítico, irónico, de chorar a rir! Um dos jornalistas tomou aquilo a sério... Ele dizia que se devia exportar Pintura para salvar a Pátria, e coisas assim; e mostrava *slides* com os artistas de que gostava como a Helena Almeida, o Alberto Carneiro, etc. E dizia que estavam a estragar o ambiente artístico que nós tínhamos... Foi de smoking e laço, mesmo a mimetizar um crítico antigo...”⁵³⁷.

Em julho de 1977, por ocasião da exposição *O Papel como Suporte na Arte Portuguesa*, na SNBA, Ernesto de Sousa participa com uma obra intitulada *Isto é Pintura Sobre Papel*. “Das cinco partes que compunham a obra, o júri selecionou três, o que motivou o protesto de Ernesto de Sousa, no dia da inauguração, com a retirada do que restava da sua obra. Em dezembro, publica um opúsculo com a correspondência trocada com o Conselho Técnico e a Direção da SNBA, o registo fotográfico da ação da retirada da obra⁵³⁸ e uma intervenção visual e um texto de Leonel Moura (“à laia de guerrilha estética... ou os mitos de trazer por casa... ou ainda tudo o que o artista mija é obra de arte!”) (Freitas e Wandschneider 1998: 99)”⁵³⁹.

⁵³⁷ Conforme depoimento de Isabel Alves em entrevista realizada a 24.9.2015.

⁵³⁸ Da autoria de Monteiro Gil, segundo depoimento de Isabel Alves em entrevista realizada a 24.9.2015.

⁵³⁹ “Deste conjunto, duas peças são rejeitadas. Uma destas é um envelope endereçado ao “Pintor” Ernesto de Sousa pela Fundação Calouste Gulbenkian, inserida na série por ser encarada como um caso de “mail-art”, arte postal a que aliás Ernesto de Sousa sempre se dedicou. Na sequência do conflito gerado com a retirada das três peças escolhidas pelo júri, durante a inauguração da exposição, Ernesto de Sousa, Leonel Moura e Amigos publicam um folheto de tiragem limitadíssima, contendo documento visual da ação, uma carta da SNBA repreendendo Ernesto de Sousa pela irreverência da sua atitude, e ainda uma carta do “autor do delito” aos responsáveis da SNBA. Extensamente, o folheto traz por título “À laia de guerrilha estética... ou os mitos de trazer por casa... ou ainda tudo o que o artista mija é obra de arte”. Cf. <http://www.ernestodesousa.com/?p=103>.

Finalmente, em 1978, na Quadrum, Ernesto de Sousa apresentou a conferência *Conhecimento da Arte Actual*, em que falou o tempo todo com uma peça de carne crua ao lado, na mesa, sem nunca a mencionar⁵⁴⁰.

A ligação de Ernesto de Sousa à galeria Quadrum⁵⁴¹ foi de resto muito importante para a Performance. A colaboração entre Ernesto de Sousa e Dulce D'Agro inicia-se nesse mesmo ano de 1978⁵⁴², assumindo Sousa uma função semelhante à de diretor artístico. No contexto de um ciclo de atividades com artistas estrangeiros programado por Ernesto de Sousa, e por este iniciado com a conferência *arte-processo ou artes de ação* têm este mesmo ano lugar as performances de Gina Pane, Ulrike Rosenbach e a programação vídeo de Dany Bloch. Os anos seguintes deram lugar à produção nacional, com a apresentação de performances de José Conduto e José de Carvalho (1979), grupo Diaspositivos (1980)⁵⁴³, ou João Vieira (1984).

Além da Quadrum, em 1979, Ernesto de Sousa pertenceu ao grupo de dez artistas que fundaram a Cooperativa Diferença Comunicação Visual: Helena Almeida, Irene Buarque, José de Carvalho, José Conduto, Monteiro Gil, António Palolo, Fernanda Pissarro, Maria Rolão e Marília Viegas. A Galeria Diferença teve um papel significativo na programação de Performance e Instalação, apresentando não só os fundadores⁵⁴⁴ como outros artistas⁵⁴⁵.

Em termos ideológicos, Ernesto de Sousa bateu-se por determinados aspetos defendidos também por Egídio Álvaro, não tanto no sentido da agitação panfletária de determinadas bandeiras do pós-revolução, mas no sentido da integração na sua prática profissional de valores como liberdade de expressão, democratização do acesso à Arte, sua associação à celebração, alegria e convívio, ou condenação do mercado artístico especulativo⁵⁴⁶.

⁵⁴⁰ A este propósito, Isabel Alves comentou: “Naquela altura havia muita falta de carne, era difícil encontrar bifes... Foi como depois do 25 de Abril, não se encontrava banana em Portugal. Nós chegamos a Nova Iorque e comemos tanta banana que a nossa amiga até nos fez uns desenhos à volta disso” (em entrevista realizada a 24.9.2015).

⁵⁴¹ Que já tinha apresentado Performance, por exemplo *Rotura*, de Ana Hatherly (1977).

⁵⁴² E também neste ano que a instalação *Revolution My Body*, de Ernesto de Sousa, é apresentada na Fiera de Arte de Bologna, integrada na representação da Galeria Quadrum.

⁵⁴³ Fundado neste ano por Gracinda Candeias, Michel, Adelaide Colher, José Fabião e Ossião.

⁵⁴⁴ Como as performances de José Conduto (1978), António Palolo e Túlia Saldanha (1979) ou *S. Douradus*, Instalação de José de Carvalho (1980).

⁵⁴⁵ A título de exemplo, refiro que a 9 de março de 1981 foi aqui apresentada a Vídeo/Performance de João Vieira *Mamografias*, realizada por Manuel Pires (U-Matic, cor, aprox. 20', com a participação de Maria, Manu e Mandinga) ou a Performance de Rui Órfão, realizada em 1982.

⁵⁴⁶ “A par da liberdade de expressão, tanto da forma como do conteúdo gráfico, Ernesto de Sousa estava interessado no múltiplo e nas grandes tiragens das artes gráficas, na disseminação da arte e no seu potencial de comunicação. A obra de Ernesto de Sousa propaga-se através desta mecanização reprodutiva democrática, através da crítica que escreve para diversas revistas e jornais, ou através dos projetos fotográficos, como o livro *Para o Estudo da Escultura Portuguesa* (Ecma, 1965/ Livros Horizonte,

Ainda assim, a grande questão, para Ernesto de Sousa, não era propriamente que os artistas vendessem as suas obras, mas sim que não se vendessem a si próprios, no sentido de se manterem fiéis a si e aos seus interesses, em lugar de procurar responder aos desejos do “mercado” (não propriamente definido, mas diabolizado). O percurso biográfico de Ernesto de Sousa mostra bem como pugnou pela liberdade num Portugal ditatorial, assumindo responsabilidade pessoal pela sua conquista (para poder dela ser um “utente”), e como a sua faceta contestária extrapolou o período anterior à Revolução, muitas vezes despertada pela defesa da Arte, em geral, ou das suas obras, em particular⁵⁴⁷. A ideia já abordada de *obra* aberta, implicando uma tónica *no processo*, está de resto intimamente ligada à liberdade: “Seria fácil demonstrar que uma obra aberta (isto é, transformável de acordo com a liberdade, enfim concedida, ou conquistada, pelo respetivo utente) não corresponde às noções tradicionais, segundo as quais a obra de arte contém, em si, o seu próprio fim” (Ernesto de Sousa *apud* Freitas e Wandschneider 1998: 313).

Tal como Álvaro, Ernesto de Sousa promoveu um novo olhar e conhecimento da cultura nacional em vez da importação das tendências artísticas europeias e combateu o complexo de inferioridade face ao panorama artístico internacional⁵⁴⁸. Sousa exaltou a importância e valor da tradição⁵⁴⁹ e promoveu práticas consideradas artesanais de maneira a questionar o seu divórcio da produção artística e inclusão na modernidade. Tal como defendeu: “Não se trata de estar *à la page*, de acertar o relógio como o que se faz lá fora. Falamos de necessidade, e podemos acrescentar, de necessidade urgente e inadiável. Para a cultura portuguesa, desconexa, desligada e inimiga de si própria, a modernidade tornou-se não uma ilustração gostosa mas a única saída, se não nos queremos todos resignar, escritores, artistas plásticos, cineastas, e outros, a meros epígonos, a curiosos macacos habilidosos” (*apud* Freitas e Wandschneider 1998: 187).

1973). Ernesto de Sousa refere explicitamente, na carta a Carlos Gentil-Homem, o seu interesse numa edição “vulgata” de forma a escapar ao mercado da arte e ao colecionismo especulativo” (Pinto 2014: 9).

⁵⁴⁷ Como aconteceu em julho de 1977, altura em que Ernesto de Sousa participa na exposição coletiva “O Papel como Suporte”, na SNBA. No ano seguinte, na sequência da recusa pelo júri da exposição “Outras Formas, Outra Comunicação” da sua obra *Isto é Pintura nº 6* (uma folha de papel, colada sobre tela, com um texto datilografado de Leonel Moura a contestar essa exposição, sobre o qual se aplicou uma pincelada azul), escreve e imprime o panfleto “quem não é sapateiro... não faz sapatos; ou uma história muito lusitana também chamada ‘o conto dos art-olas’” (Freitas e Wandschneider, 1998: 99).

⁵⁴⁸ É sintomático notar que o complexo de inferioridade que Álvaro, e ainda mais Sousa, pretenderam desmontar quanto à Arte produzida em Portugal, continua a pairar em diversos trabalhos e ambientes, académicos e não só, que constantemente orientam o seu interesse e investigação no sentido do alinhamento das práticas associadas à Performance portuguesa com a vanguarda europeia.

⁵⁴⁹ Repare-se que a primeira exposição individual de Ernesto de Sousa em Portugal aconteceu em novembro de 1978 na Galeria Quadrum, intitulando-se *A Tradição como Aventura*.

Ao apresentar-se como “operador estético” e intervir ao nível do processo produtivo, Ernesto de Sousa pretende ainda romper com a noção burguesa da arte fundada na ideia do autor (Pinto 2014) e supremacia do objeto, e foi-se cada vez mais revendo na premissa Fluxus de indistinção Arte/Vida, também no campo da Performance⁵⁵⁰. Esta indistinção foi também promovida no que toca à separação entre géneros artísticos, na medida em que acreditava que essa descontinuidade contribuía para diminuir o valor da experiência.

Esteve, contudo, muito atento à produção dos artistas seus contemporâneos e refletiu emotiva e profundamente acerca dos percursos e propostas que nele ecoaram, rejeitando a comparação com contextos estrangeiros, que facilmente resvalaria para a desconsideração dos artistas nacionais que valorizava, e, ao contrário, valorizando a relevância do seu contributo para o panorama nacional⁵⁵¹.

Para além disto, como curador, esteve envolvido em iniciativas de internacionalização de artistas nacionais, como as já referidas SACOM de Vostell em Malpartida, ou as participações portuguesas nas Bienais de Veneza de 1980, 1982 e 1984.

Tudo isto se traduziu no respeito e admiração que muitos artistas lhe foram dedicando ao longo da vida, não só dentro das habituais relações profissionais, como prestando homenagens diversas, das festas que tanto apreciava⁵⁵², às estreitas colaborações no fazer artístico⁵⁵³.

⁵⁵⁰ “Une autre question: ma vie est une entière performance; j’en donne quelques traces... il n’y a pas, et n’aura jamais, de distinction: oeuvre plastique/performance. Il y a seulement des traces d’une répétition générale””. Ernesto de Sousa no Catálogo do 3º Simpósio de Arte de Lyon, *apud* Freitas e Wandschneider 1998: 112).

⁵⁵¹ “Sabia Ana Hatherly que um ano *depois* de ter publicado o seu alfabeto estrutural (1967), Etiemble expunha em conferência (só publicada em 73) uma proposta de vocabulário muito semelhante ao seu? Que anteriormente aos seus simbólicos cartazes rasgados da Alternativa Zero já tinha havido toda 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 portugueses andam a imitar os vanguardismos internacionais...) são, no geral, superficiais e provincianas. Porque, principalmente: as paredes de Lisboa são as paredes de Lisboa (Sousa 1978: 26-27).

⁵⁵² A 7 de junho de 1986, por exemplo, Túlía Saldanha organizou no CAPC uma festa de homenagem a Ernesto de Sousa. Até ao dia 28 deste mês, foram apresentadas as séries *Antes Desse Ouro* e *Esse Ouro Dantes*, tal como uma exposição coletiva com trabalhos de amigos.

⁵⁵³ Como aconteceu em fevereiro de 1987 com *10 Quadros para o Ano 2000*, exposição na Galeria Quadrum, em que Ernesto de Sousa participa com uma Pintura em que colaboraram Cabrita Reis, Leonel Moura, Mário Varela e Pedro Proença.

CAPC

O CAPC, criado em 1958, foi a partir dos anos setenta um importante pólo de produção e apresentação de Performance.

Segundo João Dixo⁵⁵⁴, os estudantes sem ideologia política assumida ou “oficina plástica” que no CAPC procuraram “vivências político-artísticas” e “convívio lúdico plástico” que não podiam obter de outra maneira na Universidade, acabaram por ser muito importantes para a Arte Concetual portuguesa.

Em 1973 foi criado o Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas (G.I.C.A.P.), a que pertenceram artistas como Alberto Carneiro, Armando Azevedo⁵⁵⁵ – que nesta altura e âmbito apresenta a sua primeira performance *A minha Coimbra deles*⁵⁵⁶ e João Dixo, que também neste ano faz a primeira performance. Todos estes pertenceram ao CAPC também no papel de professores⁵⁵⁷.

O GICAP, depois Grupo Cores, foi sobretudo um projeto de intervenção com tónica na Performance no espaço urbano e incluiu ainda Albuquerque Mendes, António Barros, Fernando Pinto Coelho, Rui Orfão, Teresa Loff e Túlia Saldanha, entre outros.

Segundo António Barros, o Grupo Cores explorava o acaso e a improvisação:

Procuravam sempre um reconhecimento prévio do espaço suporte para a ação (...) Havia um assumido sentido de risco. Uma entrega convictamente exploratória (...) quando esse formato de arena era o eleito, cada um geria autonomamente o seu programa. Sem subordinação. Com um alinhamento antes colegialmente definido.

A ação comunicacional surgia entre cada um e o público – aderente ou em rejeição; em aplauso ou negação –, mas nunca numa interação entre os diferentes elementos da *paleta*.

Perante a comunidade em público, que não era lida como meros *espetadores* mas como potenciais elementos participativos, a autonomia expositiva era assumida como – numa eleição da comunicação – conduzida pela expressão predominantemente visual. Das artes plásticas. Sem contacto entre os elementos (...) Quando trabalhadas as plataformas das palavras elas *não se respondiam*. Eram as ações fundamentalmente visuais. Sem a troca das palavras ditas. Sem verbalizações partilhadas. Meras frases avulsas *singularmente*

⁵⁵⁴ No documentário *Grupo Puzzle*, realizado por Hugo Vieira da Silva para a Porto Capital da Cultura 2001.

⁵⁵⁵ Associado ao CAPC desde 1970.

⁵⁵⁶ Seguida, em março do mesmo ano, por *Nossa Coimbra deles*. “Em março, abrimos ao público a cave do Círculo metamorfoseada em “Nossa Coimbra deles”: verdoso papel canelado alcatifava um percurso de armadilhas e solavancos (Alberto Carneiro); apenas ruídos de café enchiam uma vazia e escura sala preta, toda preta (Túlia Saldanha); outra sala, no verde e vermelho da bandeira portuguesa, continha uma grande vedação (redoma? Jaula?...) de rede metálica, cheia de malas de viagem inacessíveis excepto visualmente no deambulatório circundante (João Dixo)” (Armando Azevedo *apud* Sousa 2011: 45).

⁵⁵⁷ Armando Azevedo refere, aliás, a influência de Ângelo de Sousa, João Dixo e Alberto Carneiro. Em http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108 Azevedo assume ainda que nas suas performances tenta explorar os objetos para além da sua “etiqueta”, da sua definição primária. Afirma operar utilizando a obsessão e a contradição como método para abrir campos e recusar a literalidade.

emitidas surgiam (...) De modo subtil, havia um cronograma prévio para a duração das ações (...) Tempos curtos. (...)

Explorava o CORES, fundamentalmente, uma plasticidade do comportamento – uma *escultura social* no sentido beuysiano.

Procurando ativar o papel comunicacional, o pregão era um modelo condutor da aplicação da voz. A anunciação aclamente e o *chamamento* surgiam sem uma exaltação excessiva. Era procurada alguma nobreza de resultado nestes breves textos que, aqui, polulavam em diferentes momentos sinalizados da operação. E então a *cor* era dita. Dizia-se numa composição urbana recorrendo ao corpo. As ações em arena formulando um desenho disciplinado que os próprios utentes (operativos ou meros observadores) consolidavam de modo sereno. A ritualização revitalizava hábitos de socialização em que a cidadania se fazia comportar sem excessos repreensíveis.

Nunca existindo nas intervenções *acólitos* previamente designados, fabricavam-se *esculturas sociais* sem público programado, ou com consequência prevista. Era todo um campo aberto perante o desconhecido o que aí se pretendia explorar. Um pretenso ato de diagnóstico e potencial socialização.

Disponibilidade.

Para finalizar as ações analisava-se a intervenção realizada (cf. <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-idade>)

O Grupo Cores não foi o único coletivo formado a partir das práticas no CAPC.

Em 1979 surge em Coimbra o grupo Artitude:01⁵⁵⁸, fundado por António Barros e integrando ainda Isabel Carlos, Isabel Pinto, João Torres, José Louro e Rui Órfão. Além de editar uma revista experimental⁵⁵⁹, foi a partir deste coletivo que se lançou o ciclo *Projetos e Progestos, Novas Tendências nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*, dinamizado pelo grupo Artitude:01, coordenado por António Barros e Rui Órfão e realizado no Teatro Estúdio do CITAC, prolongando-se até 1985⁵⁶⁰. Envolveu mais de 60 participantes nacionais e internacionais, com 50 trabalhos e 200 apresentações. Nele participaram Artitude: 01, Alberto Pimenta, Alistair McLennan, Ana Hatherly, António Barros⁵⁶¹, Charles Dreyfus, Dominique Labaume, Erna Nijman, Ernesto Melo e Castro, Ernesto de Sousa, Ernst Thoma, Fernando Aguiar, Franck Na, Gzregorz Sztabinski, James Coleman, Jorge Lima Barreto⁵⁶², José Conduto, Julian Maynard Smith, Ken Gill, Lydia Schouten, Marina Abramović, Mineo Aayamaguchi, Nigel Rolfe⁵⁶³, Peter Trachsel, Plassum Harel, Ricardo Pais, Rolf Lobek, Silvestre Pestana, The Basement Group, The Station House Opera e Telectu, entre outros.

⁵⁵⁸ Dissolvido em 1982.

⁵⁵⁹ Em 1981 foi lançada *ARTITUDE: 01/* revista ambiente, na Galeria Diferença, Lisboa, a convite de Ernesto de Sousa.

⁵⁶⁰ É de destacar que ambos os organizadores afirmam desconhecer o paradeiro da documentação associada a esta extensa iniciativa, não tendo sido possível consultá-la (na sua maioria) no decurso deste trabalho.

⁵⁶¹ Que em 1982, neste âmbito, apresentou o seu “obgesto” *Black=Black*, no TE.CITAC.

⁵⁶² Que em outubro de 1982 apresentou a Comunicação-Performance *A Situação do Rock na Música Contemporânea*, no Teatro Estúdio CITAC.

⁵⁶³ Que a 24 de julho de 1982 apresentou *The Red Drawing – Redhead*.

A lista de artistas envolvidos denota a convivência e proximidade entre géneros artísticos: a diluição das fronteiras é advogada e praticada pelos artistas e favorecida pela programação, incluindo a associada ao Teatro. Em 1984, por exemplo, o IV SITU – Semana Internacional de Teatro Universitário, incluiu uma performance de Manoel Barbosa (*Aoormnuud*) e *Solos*, um solo de Paula Massano, com cenário e figurino de Nuno Carinhas e (segundo algumas fontes) António S. Ribeiro, música de Annie Lenox e luz de Armindo Dias, apresentado no programa nos seguintes termos:

A personagem vai acordar num plano inclinado, desenrolando-se da imobilidade dormente para a posição vertical, em silêncio. A personagem encontra um estimulante para acordar melhor: a música. O som que rompe o silêncio é uma canção pela voz de Annie Lennox, que conta um acordar. O telefone vai tocar. O gravador automático vai responder, dizendo que quem quer que seja deixe a mensagem gravada depois de ouvir o bip. A voz do outro lado do telefone deixa a cassette impressa com um monólogo para gravadores de telefone, falando de coisas inconvenientes como por exemplo o amor. A voz voltará a telefonar. A personagem não responde, deixando-se entretida com rotinas pessoais. A música, interrompida pelas chamadas, volta a ouvir-se. Por fim a personagem pegará no telefone para se divertir a não dizer nada. Tudo isto se passará com brevidade, em forma de divertimento do corpo envolto doutras linguagens. Este trabalho exige determinadas premissas de conforto anti-depressivo indispensáveis ao acordo inequívoco de todos os Solos que a constituem. *Solos* tem a sua estreia absoluta neste Festival (Barros s/d.: 52-55).

A descrição corrobora a hibridez da peça e parece legítimo conceber que tenha sido uma performance.

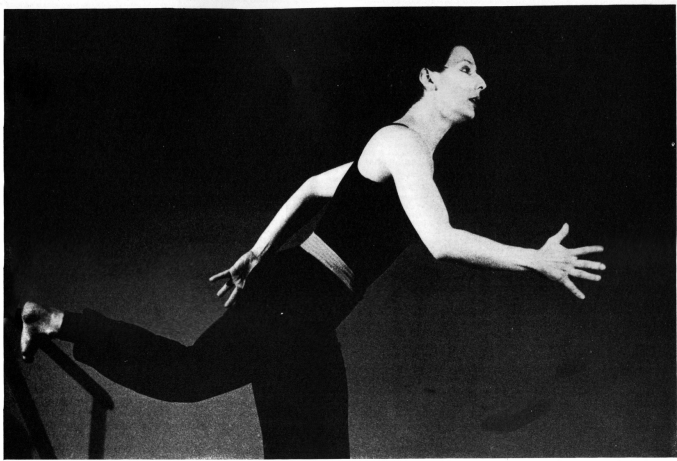


Foto: GUILHERME SILVA ©

171

T E L E F O N A - M E

<p>ESTÁ A OUVIR O ATENDEADOR AUTOMÁTICO DEIXE NOME E MENSAGEM DEPOIS DO SINAL.</p> <p>KI C'EST LE RÉPONDEUR AUTOMATIQUE: VEUILLEZ LAISSER MESSAGE APRÈS LE SIGNAL.</p> <p>THIS IS AN ANSWERING MACHINE. PLEASE LEAVE YOUR NAME AND MESSAGE AFTER THE BIP.</p>	<p>— você não está? foi-se embora e deixou-me um pedaço de voz, em plástico.</p> <p>É um cupido automático, sabia? (...) que lhe posso eu dizer? pensava encontrá-lo no extremo da minha boca... e encontro o seu coração electrónico.</p> <p>(...) você é aquilo a que se chama um amante de futuro!</p> <p>(...) Sem rosto, sem presença, sem riso, sem amor, sem dizer, sem rir, sem tempo, sem depois (...) sem, nada!</p> <p>Divino coração electrónico. (...) é a ia telefonar-lhe para lhe dizer (...) olhe deixe lá' (...) Da próxima vez escrevo-lhe cartas. Aqui na cidade estamos todos tão perto: estamos todos tão longe. (...)</p>	<p>Você está sempre a partir, sempre a partir. E eu estou aqui. Está, não? É pareço Ulisses, amarrada a um tronco de plástico. esse hip hip é o seu canto das sereias? De que ilha é você o herói? Ponho-lhe esta a comemorar fições. Você é as suas fições! (...) Onde sabe telefonar-lhe... a falar-lhe de um objecto inútil. la falar-lhe (...) Do fascínio do objecto inútil.</p> <p style="font-size: x-x-small;">Texto de António S. Ribeiro, para a coreografia de Nuno Carinhas e Paula Massano — Estreia no IV SITU, 1984.</p>
---	--	---

Paula Massano em *Solos*. Em: *Via Latina, Revista de confrontações e ideias*. Publicação da Direção Geral da Associação Académica de Coimbra. Inverno de 1985-86. Coordenação: António Barros.

Para lá desta vontade de questionar a catalogação e dissolver as fronteiras entre géneros artísticos, há um foco na investigação e experimentação tecnológicas, nomeadamente na utilização do vídeo, de facto uma novidade no panorama artístico português, mas também nas novas possibilidades em termos de multimédia⁵⁶⁴.

Em abril de 1979, por exemplo, a programação do *Projetos e Progestos, Novas Tendências nas Linguagens Artísticas Contemporâneas* incluiu o *Happening* coletivo e internacional *Multi/Ecos*, envolvendo obras de Vídeo de Abel Mendes, Paulo Maria e Manuel Duran (Espanha); performance de Mineo Aayamaguchi, Rui Órfão e Silvestre Pestana (com Borges Brinquinho e Fernando Ribeiro); música eletroacústica de Aldo Brizzi e Jorge Lima Barreto; e texto visual de António Barros (também comissário).

Segundo Silvestre Pestana:

Multi/Ecos foi uma proposta de integração áudiovisual com o espaço cénico. A tecnologia vídeo – além do seu aspeto de registo documental – oferece principalmente ao artista laboratório um suporte, ou ecrã, onde os problemas intrínsecos das artes visuais se vêem confrontados com noções espaço-temporais que até agora estavam limitadas ao pesquisador cinematográfico. (...) *Multi/Ecos* apresenta assim aspetos diversos desta nova maneira de ver e agir, sob, e com o espetador. A forma híbrida foi apresentada e deixou raízes. Vamos continuar na pesquisa e formulação. Os anos 80 exigem respostas adequadas de superação tecnológica e sensorial (Pestana 1981: 5-7).

Nesta altura⁵⁶⁵, em torno do CAPC investigam-se também as possibilidades das antigas tecnologias, de uma forma nova e refrescante, nomeadamente com a criação da Oficina de Intercriatividade (OIC), proposta por António Barros e coordenada por Alberto Carneiro entre 1979 e 1980. Dedicada a um coletivo aberto a sócios do CAPC e do

⁵⁶⁴ Em 1988, a programação das comemorações do 30º aniversário do CAPC refletiu de certa maneira estes interesses, ao incluir exposições de Pintura, Desenho, Vídeo-Arte, Design, Multimédia, Escultura, Instalação, Performance e Fotografia; palestras de Margarida Amaro e Jorge Lima Barreto; concerto Fluxus com peças de George Maciunas, La Monte Young, George Brecht e Serge Oldenbourg; recital multimédia do Grupo Telectu, com Jorge Lima Barreto e Vítor Rua; *VOAEX 50*, exposição de Wolf Vostell; *Périplo I*, instalação de António Palolo, Lima Barreto e Vítor Rua; *Nova Música*, conferência de Lima Barreto; *Mobilis in Mobile*, performance de Rui Orfão; *Environmental Art*, de Bernardo Vieira da Luz; *Happenings e Fluxus*, exposição documental em colaboração com o Museu Vostell de Malpartida; vídeos e filmes de Daniel Spoeri, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Ben Vautier, Robert Filliou, Vítor Rua, Cão Pestana e Grupo Artitude.01.

⁵⁶⁵ Na viragem para a década de 80 inicia-se o processo de autonomia do CAPC, devido à retirada de subsídios da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), altura em que se transforma num organismo autónomo da Academia de Coimbra, com consequente alteração do nome para Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra (CAPAC), embora a nova sigla não tenha sido comumente adoptada. Nesta altura, o Corpo Diretivo do CAPC é composto por Alberto Carneiro, António Barros, Maria Laranjeira, Rui Orfão e Tília Saldanha. Mantêm-se os cursos de cinema de animação, fotografia, serigrafia, assim como do programa de colóquios, conferências e projeções. É criado o Arquivo de Documentação Artística (ADA), o Arquivo de Arte Moderna e Fórum das Artes, assim como três novas galerias: Galeria CAPC, Galeria Espaço Branco e Galeria Espaço Aberto.

CITAC, consistiu numa secção de trabalho relacionada com o estudo, pesquisa, experimentação e divulgação da dinâmica do corpo e expressão estético-sensorial. Foi curioso constatar que, embora Carneiro nunca se tenha interessado por fazer Performance, é frequentemente referido pelos artistas que a fizeram nos anos 70 e 80, sobretudo aqueles que com ele trabalharam e conviveram, como um dos expoentes máximos da Performance portuguesa, e alguém fundamental para a valorização do corpo como meio de afirmação dos artistas após o 25 de Abril, altura em que “A crescente necessidade de controlo por parte do artista sobre a sua ação, a consciência do corpo como (ambos) motivo e objeto artístico, criava condições para a evolução da prática da performance, e abria ao artista a consciência do seu próprio corpo como depósito e meio artístico permanentemente disponível e pronto a usar” (Marchand 2004: 34)⁵⁶⁶.

Alberto Carneiro concebeu para estas sessões de criação coletiva um caderno/ guião/ registo documental em que as organizou por temas, enunciando os seus propósitos, suportes, materiais e ferramentas a utilizar e anexou fotografias das atividades e experiências⁵⁶⁷. Os processos experimentados pelos participantes mediante as instruções de Carneiro tiveram em muitos deles um forte impacto na sua formação e percurso⁵⁶⁸, comprovando a *descoberta*, que o artista elegeu como tónica do trabalho desenvolvido e está patente na organização das suas sessões, eminentemente experimentais⁵⁶⁹.

Já na década anterior (dezembro de 1969), Ernesto de Sousa tinha promovido um laboratório com uma série de pontos de contacto, para a preparação de *Nós não estamos algures*, com Jorge Peixinho e o futuro Grupo de Música Contemporânea de Lisboa,

⁵⁶⁶ Diversas mostras na Coimbra destes anos parece comprovar esta ideia; veja-se, por exemplo, em 1982, as *Três Noites de Performance* no Liceu José Falcão, com a participação de Gerardo Burmester e António Olaio, entre outros; em 1983 *O Desenvolvimento da 3ª Diagonal*, Instalação/Performance de Rui Órfão no CAPC (então C.A.P.A.C.) e *Manhãs raízes*, Performance de António Barros, CAPC, Coimbra.

⁵⁶⁷ O CAPC tem em preparação uma edição fac-similada deste dossiê, no qual consta também uma lista de participantes datilografada por Carneiro, e que incluirá ainda textos sobre a OIC no contexto nacional, internacional, e do trabalho de Carneiro.

⁵⁶⁸ Como referiram Isabel Carlos, António Barros e Rui Orfão nas entrevistas que me concederam.

⁵⁶⁹ O dossiê está estruturado em sete temas principais, cada um deles mencionando os suportes, materiais e utensílios a utilizar, a saber: *A Descoberta do Espaço* (o espaço sala/ cartão canelado, papel cavalinho, lápis e corpo de cada participante); *A Descoberta do Gesto* (papel cenário cobrindo o chão e uma das paredes da sala/ pigmentos de água nas cores primárias e pincéis); *A Descoberta do Desenho* (papel cenário cobrindo o chão e duas das paredes da sala/ carvão e corpo de cada participante na relação com os outros); *A Descoberta da Pintura* (espaço envolvente forrado de plástico, um subespaço cúbico de plástico no centro da sala e o corpo de cada participante vestido de plástico/ pigmentos de água nas cores primárias, dissolvidos em papa de farinha, corpo de cada um); *A Descoberta da Escultura* (o corpo de cada um/ espaço envolvente e papel higiénico, corpo de cada um); *A Descoberta da Imagem Projetada do Corpo* (o ecrã e o espaço envolvente/ foco luminoso, ecrã de pano cru, corpo de cada um); *A Descoberta da Ação Dramática* (o corpo de cada participante e o espaço envolvente/ corpo de cada um); e *A Invenção dum Forma (Escultura)* (o espaço envolvente/ papel de cenário, fio de norte, mãos de cada participante).

Fernando Calhau, Peter Rubin e Marilyn Reynolds, entre outros. Como se pôde ler na revista *Vida Mundial* n. 1558, de 14.11.1969:

No pequeno clube de teatro de Algés, 1º Ato, trabalha-se intensamente na organização de um exercício teatral, que se apresenta com aspetos de importante ineditismo entre nós, e que dá ao simpático teatrinho o aspeto inusitado de um incipiente teatro-laboratório. O exercício intitula-se *Nós Não Estamos Algures*, frase extraída de uma passagem da *Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros. De resto é neste poema e noutros, de outros tantos poetas modernos, que se baseia o exercício, que não se confundirá, nem com uma sessão de teatro tradicional, nem com um vulgar recital. Trata-se, como nos explicou Ernesto de Sousa, que se ocupa do trabalho de encenação, de aumentar a circulação poética, experimentando os mais diversos meios de comunicação. A poesia é assim comunicada em objetos, em envoltivos e nos mais diversos tratamentos sonoros, inclusive na explosão de acontecimentos musicais, onde numa estrutura mais ou menos rigorosa, se opõem diversas intervenções improvisadas. Para esta árdua preparação musical, ocorrem as boas vontades, e sobretudo a decidida intervenção do compositor Jorge Peixinho. A comunicação audiovisual, e em particular cinematográfica, onde se salienta o trabalho de Carlos Gentil-Homem, as soluções plásticas e luminosas, em grande parte orientadas por Fernando Calhau, a intervenção do público (sócios e convidados), acentuam o carácter experimental e aberto desta manifestação. Os principais responsáveis combatem a noção tradicional de espetáculo, como forma ultrapassada e nociva, porque geradora de crescentes hábitos de passividade num público cada vez mais neutralizado pelos meios massivos de informação desta nossa sociedade de consumo: que no caso português, se complica com os restos de uma sociedade ainda predominantemente rural; e portanto desinteressada de uma cultura urbana de que se sente alheia (*apud* Freitas e Wandschneider 1998: 165).

Estamos aqui, portanto, perante mais um exemplo de um trabalho multimédia⁵⁷⁰ que combina uma estrutura previamente estabelecida com participações improvisadas, realizado com muito poucos meios.

Enquanto Ernesto de Sousa liderou este processo⁵⁷¹ tendo em vista a sua apresentação pública, e envolvendo uma equipa de artistas, Alberto Carneiro propôs um laboratório “pedagógico”⁵⁷², também de carácter experimental e aberto.

Ambas as iniciativas se prendem com a defesa da ação, do teste, do descobrir fazendo, e as duas investiram na exaltação do convívio e do debate.

⁵⁷⁰ “Os ensaios de expressão corporal duraram cerca de seis meses. Aí experimentámos alguns meios, processos e formas decisivas para o nosso trabalho; projeções simultâneas, associação de acontecimentos teatrais a acontecimentos musicais, envoltivos (...), liberdade relativa de participação do espetador e toda a sua difícil problemática, autofinanciamento (com a venda de um cartaz do Calhau, baseado numa frase da *Invenção*, e sorteio de exemplares fotocopiados dessa obra esgotada), convívio (as sessões terminavam em ceia) e debate não dirigido (Ernesto de Sousa *apud* Freitas e Wandschneider 1998: 169).

⁵⁷¹ “O Ernesto deixava as pessoas praticamente terem a ideia e, depois, coordenava aquilo, fazia um trabalho de diretor de orquestra, no fim de contas. Era mais isso. E deixava-se ir também no fluxo da invenção, se é que se pode dizer assim, e acompanhava e organizava as coisas todas. No fim de contas, dava-lhes um sentido”. Fernando Calhau em entrevista concedida a Freitas e Wandschneider (1998: 170).

⁵⁷² A validade e interesse dos exercícios propostos parece ser atestada pela sua manutenção no repertório didático ligado ao ensino artístico, em geral.

Vivido como espaço de liberdade e experimentação pelos participantes, o CAPC promoveu desde cedo uma dimensão festiva e comunitária da produção artística, que Ernesto de Sousa tanto encorajou. Sousa conheceu o CAPC em 1973, por ocasião da sessão de divulgação da sua visita à Documenta 5 na Galeria Ogiva, a propósito do debate que se verificou e muito o satisfez, e que marcaria o início de uma duradoura colaboração (Freitas e Wandschneider 1998).

Conforme designadas por Ernesto de Sousa, as *operações estéticas coletivas* aconteceram no CAPC mesmo antes do 25 de Abril, como prova o 1.000.011º *Aniversário da Arte*, realizado a 17 de janeiro de 74 na Galeria do CAPC:

A convite de Robert Filliou, um dos mais destacados artistas da vanguarda europeia e americana, Ernesto de Sousa, Alberto Carneiro, João Dixo e todos os elementos do CAPC (Centro de Artes Plásticas de Coimbra), vai realizar-se nesta cidade, no dia 17, um 1.000.011º aniversário da Arte. Nele se vai comemorar uma data hipotética. A festa estará aberta a toda a gente. Haverá ornamentações, um bolo gigantesco, cerveja à vontade, lançamento de balões, *happenings*, ofertas mútuas, zés pereiras?, etc. (jornal *República*, 16/01/1974).

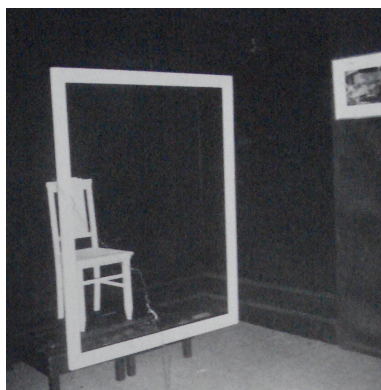
O evento consistiu numa festa com

os artistas e aqueles que no edifício do CAPC quiseram aparecer, que entre comidas e bebidas dançaram samba, circularam entre um labirinto de cartolina, escorregaram numa prancha colocada sobre as escadas, soquearam sacos suspensos, rebentaram balões, meditaram e desenharam nas paredes. Albuquerque Mendes realizou a sua primeira intervenção, entre o Porto e Coimbra, percurso ao longo do qual distribui centenas de flores de papel com a inscrição *a arte é bela tudo é belo*. Chegado ao edifício do Círculo, estendeu diante da fachada, na estrada, uma série de panos costurados com padrões de campos de flores, marcando o território de uma manifestação coletiva. Estes são os panos que transportará, mais tarde, no seu primeiro ritual, e que servirão para construção do espaço de encenação no Jardim do Rio, em Viana do Castelo, em 1975 (Metello 2007).

Participaram na celebração, entre outros, Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, João Dixo, Jorge Peixinho, Isabel Alves, Túlia Saldanha, e Ernesto de Sousa, que nas suas contribuições para a preparação dessa circunstância destinada a confundir arte e vida, concebeu diversos meios de financiamento do evento (como dísticos da festa com frases como *a arte não deve ser uma especialização* ou *todos são geniais*) e uma imensa lista de possíveis ações destinadas a transformar automaticamente qualquer pessoa em artista (Freitas e Wandschneider 1998: 242-243).

Nesse mesmo ano, de 30 de maio a 10 de junho, a *Semana de Arte (da) na Rua*, organizada pelo CAPC (essencialmente Túlia Saldanha, Armando Azevedo, Isabel Delgado, António Barros, Armando Manuel, Luisa Saldanha e José Alfredo), na Praça

da República e no Jardim da Sereia, apresentou uma programação que incluiu – de acordo com a valorização que Ernesto de Sousa promovia simultaneamente quanto à experimentação e ao artesanato e “arte tradicional” – o rancho Folclórico de Coimbra, Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (*Luiz Vaz 73*), Banda Filarmónica do quartel-general da região militar do centro, Anar-Band, C.I.T.A.C., Casa da Comédia, Rocha Pinto, Túlia Saldanha, António Barros e Armando Azevedo.



Obra de Rocha Pinto na *Semana de Arte na Rua* (CAPC, 1976), descrita no arquivo CAPC como *Um quadro real*

A Poesia Experimental foi outro dos alvos de atenção no CAPC, sendo frequentemente apresentada nas mostras coletivas realizadas, assim como dando o mote para determinadas exposições, como aconteceu em 1980 com o *Ciclo de Poesia Experimental*, organizado por António Barros e com exposições individuais de, por exemplo, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, António Aragão, António Barros, E.M. de Melo e Castro e Silvestre Pestana; e com *Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa*, comissariada por Alberto Carneiro e António Barros, com trabalhos de Alberto Carneiro, Alberto Pimenta, Álvaro Lapa, Ana Hatherly, Ângelo de Sousa, António Aragão, António Barros, António Palolo, E.M. de Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joana Rosa, José de Carvalho, José Conduto, Julião Sarmento e Silvestre Pestana⁵⁷³.

⁵⁷³ No âmbito destes ciclos, é apresentado *Gradiva e Almada um nome de Guerra*, de Ernesto de Sousa.

Grupo 8 de Évoramonte

Como o nome indica, este grupo era composto por oito pessoas: José Conduto, Joaquim Carapinha, Joaquim Tavares, Dr Nelson, Dimas, António Palolo, Madeira da Rocha e José de Carvalho. Composto por autodidatas, sem instrução académica em arte, este conjunto promoveu – conforme Bruno Marchand (2004) investigou num importante trabalho sobre José de Carvalho – a experimentação na arte e na vida, cultivando a independência dos circuitos comerciais e institucionais, embora tenham mostrado o seu trabalho em espaços institucionais, como aconteceu em 1978 com a exposição *Grupo 8*, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, Lisboa.

José de Carvalho partilhou com António Palolo um monte alentejano isolado e sem luz elétrica, usado como habitação, atelier e espaço expositivo, muitas vezes para expor obras apenas vistas pelos autores ou pelas poucas pessoas que os documentaram. Convém lembrar que o Alentejo não dispunha de um circuito regular de apresentação de Arte Contemporânea, realizando-se apenas iniciativas esporádicas⁵⁷⁴.

Carvalho e Palolo partilharam a autoria de alguns trabalhos, também no âmbito da Instalação e Performance, como aconteceu com *Akasha Escolar*, apresentada em 1977 no âmbito da Alternativa 0, na Galeria de Arte Moderna de Belém, e que deu origem a um filme com o mesmo nome (VTR, 20', p&b)⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ No dia 10 de junho de 1977, por exemplo, realizou-se em Évora o *Encontro Nacional de Cinema Não-Profissional*, incluindo *Luis Vaz 73*, de Ernesto de Sousa.

⁵⁷⁵ José de Carvalho fez vários outros filmes em Super8: *Neons Piece* (30', 1976); *Espiral* (30', 1977). *Espiral – Instalação e Performance*, de 1978, foi de resto a primeira exposição individual de José de Carvalho, na Galeria Grafil (depois Diferença). Criou ainda *Black e Yellow Red Blue* (30' cada, 1978), e em 1979 realizou diversas Performances que deram origem a vídeos de 30' (VTR), a preto e branco: *Singularidade*, Galeria Quadrum, Lisboa; *Sapato de Baunilha*, performance em que caminha sobre um soalho de madeira, calçando sapatos novos “tipo inglês”, enquanto filma a atividade com uma câmara segura nas mãos; *Concentração Meditação Contemplação Iluminação; Transfiguração*; e *Stone of the World*. Neste último ano, participou inclusivamente na mostra *Video Show*, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna. 1980 é o ano de *Belém*, performance de José de Carvalho que deu origem a um vídeo (VTR, 30', preto e branco) homónimo.



Preparação para *Akasha Escolar*, de José de Carvalho (à esq.), António Palolo (à dir.) e José Conduto (atrás de Palolo, provavelmente, segurando um braço de manequim). A imagem foi intitulada por Ernesto de Sousa como *Performance* (Sousa, 1977).

Devido à inexistência de documentação publicada ou disponível, é difícil sistematizar a produção de Performance associada a estes artistas, mas é legítimo considerar que também aqui a presença de público não era imprescindível, já que há relatos de várias circunstâncias que descrevem como os membros deste grupo realizavam ações que não envolviam quaisquer outras pessoas, a não ser um ou outro amigo (Marchand 2004).

José Conduto, referido frequentemente pelos seus pares como um artista promissor e com um trabalho de grande consistência, viria a falecer prematuramente em 1980⁵⁷⁶, depois de ter realizado várias performances cujo teor desconheço⁵⁷⁷.

As performances de Carvalho não apresentam outro denominador comum para além de serem desempenhadas por si, e apresentam ações tão díspares nas suas características e conotações como em *Belém*, em que é içado por duas cordas que lhe prendem os braços, envergando apenas uma mortalha na zona pélvica, ou em *Sapato de Baunilha*, Performance em que caminha sobre um soalho de madeira, calçando sapatos novos “tipo inglês”, enquanto filma (em VTR) a atividade com uma câmara segura nas mãos.

⁵⁷⁶ Foi realizada nesse mesmo ano uma *Homenagem a Conduto*, na Galeria Diferença, com a participação de José de Carvalho, entre outros.

⁵⁷⁷ Pude no entanto confirmar a existência de material documental sobre as performances de Conduto, recolhido junto dos seus familiares, presentemente na posse de Liliana Coutinho, que pretende tratá-lo para exposição pública.

Estas filmagens dão origem a obras autónomas, como o vídeo *Belém* (30'), patente na exposição Portuguesa Video Art, apresentada nos E.U.A. em 1981.

Em 1983 José de Carvalho parte para Amesterdão com uma Bolsa da Fundação Gulbenkian⁵⁷⁸. No dia anterior à partida realiza uma performance descrita por António Couvinha no *Boletim Municipal* de Évora em 1992:

No centro de um cromeleque, talvez o Almendres, talvez o Xarez, de súbito a terra abria-se e dela saía um homem da Idade da Pedra. Um homem nu, com o corpo marcado pela lama, pela cinza. Vinha do magma, da lava, quase do centro da terra.

Este seria o começo de um filme-performance que José de Carvalho pretendia realizar. Tecnicamente não foi possível e a alternativa foi a seguinte:

Era uma madrugada muito fria de inverno, daqueles dias de geada e depois azuis em que o frio cortante nos fere os ossos.

Partimos de Évora, numa Renault 4L, o José de Carvalho, a Maria José Barreiros, sua companheira, o José Conde e eu próprio. Na bagagem levávamos uma tela grande enrolada, cera, pigmentos naturais, carvão, duas máquinas fotográficas, uma câmara de filmar e uma garrafa de Rum. Chegámos ao Xarez depois de a carrinha ter ficado atascada junto ao menhir do Outeiro, onde o José de Carvalho a levantou em peso, enquanto o José Conde manobrava.

Houve lama por todo o lado (quase se conseguia a ideia inicial). O Xarez era o espaço *sagrado*. Aí se estendeu a tela no chão, e começou o trabalho junto ao menhir central. O material de pintura era a cera, os pigmentos, o carvão, as mãos, o corpo.

Demorou mais de duas horas a execução do trabalho com o José de Carvalho nu a uma temperatura de 0º (foi aí que entrou em cena o Rum). Falou com a tela, bateu-lhe, acariciou-a, deitou-se nela, pintou-a com o corpo, e *Tela-Homem_Pigmentos* por algum tempo foram a Unidade (António Couvinha *apud* Marchand 2004: 39-40).

Em 1985, José de Carvalho regressa a Portugal após uma frustrante experiência na Holanda e apresenta a exposição *Heróis*, na Galeria Cómicos, em Lisboa. De acordo com o que o diretor da galeria Luís Serpa⁵⁷⁹ tinha instituído, no convite figuraria uma fotografia do próprio artista, o que deu origem à última performance conhecida de José de Carvalho, que na sessão fotográfica com Mário Cabrita Gil, destinada a captar a imagem que figuraria no convite, executou uma performance totalmente inesperada, da qual o fotógrafo fez vários registos espontâneos. Num primeiro momento, José de Carvalho sentou-se, totalmente nú, num banco preparado para o efeito, com um penteado sugerindo dois pequenos chifres, à semelhança de um sátiro, posando para o

⁵⁷⁸ Antes da partida, Carvalho apresentou ainda *Metal, Light, Sound*, no CAPC.

⁵⁷⁹ Embora a *Cómicos* não tenha programado Performance, Serpa promoveu a pluridisciplinidade, como comprova por exemplo a exposição inaugurada a 7 de janeiro de 1983, *Depois do Modernismo*, na SNBA, em Lisboa, que coordenou. Incluiu obras de Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, Palolo, Gaëtan, José de Carvalho, Julião Sarmento, Pedro Calapez, ou Sérgio Pombo; projetos de arquitetura de Joaquim Braizinha, João Carrilho da Graça, Manuel Graça Dias, Margarida Grácio Nunes, Fernando Sanchez Salvador, João Vieira Caldas ou Troufa Real; e propostas para *Fato de trabalho para artista pintor* pelas designers de moda Jasmim, Zica Gaivão, Ventura Abel e Vera Castro, entre outros. Incluiu ainda conferências e debates com Eduardo Prado Coelho, Ernesto de Sousa, Germano Celant, José Barrias e José Luís Porfírio (na ESBAL).

retrato⁵⁸⁰. A determinada altura levantou-se e começou a movimentar todo o corpo, “dando uma espécie de pinotes” e fazendo o pino contra o ciclorama branco, junto à parede. Depois, cortou propositadamente um dedo (Cabrita Gil não se recorda com quê) e começou a desenhar no ciclorama com o seu próprio sangue. As imagens sugerem a utilização de outro material para além de sangue, embora Gil não se lembre. Durante a inesperada situação, a que apenas Gil e Gracinda Candeias assistiram (Candeias estava no estúdio para fotografar obras suas), Gil foi fotografando, tal como fez para registar o resultado final: um retrato masculino, assinado e com a inscrição *ROMAMTISMO* [sic] (e uma outra palavra, ilegível a olho nú)⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ Que se pode ver na publicação *A Idade da Prata*, em que foi posteriormente incluído.

⁵⁸¹ Em entrevista concedida a 18 de novembro de 2014, Mário Cabrita Gil relatou o sucedido e mostrou-me as imagens captadas durante a performance.

Outras performances em Lisboa

Nos anos 80, os artistas lisboetas ou sediados em Lisboa que fizeram incursões na Performance estiveram ligados à utilização da palavra, e mais uma vez geraram um corpo documental mais cuidado e completo do que os performers associados aos outros campos.

Para além dos autores já referidos, ativos nas décadas anteriores, no final dos anos 70, tanto aconteceram em Lisboa performances com algum impacto no meio artístico e até mediático, como aconteceu com as dos Felizes da Fé ou, a 31 de julho de 1977, quando Alberto Pimenta realiza uma performance no Jardim Zoológico de Lisboa, expondo-se numa jaula com a legenda *Homo Sapiens*, junto às jaulas dos chimpanzés; como outras realizadas em contextos mais circunscritos, como aconteceu com os Homeostéticos da ESBAL; ou até anonimamente, de que foram exemplo alguns trabalhos de Carlos Nogueira, curiosamente envolvendo também a utilização da palavra.

Nogueira inicia o seu trabalho de Performance em 1978, embora por vezes segundo projetos bastante anteriores, como aconteceu com *o Pombal. 99 pombas de brincar para outros tantos usadores*, intervenção por ocasião da inauguração da Instalação apresentada na SNBA, no âmbito da exposição *Outras formas, outra comunicação*, segundo um projeto de 1974⁵⁸².

Para além da utilização da palavra, as performances de Nogueira têm frequentemente um lado festivo⁵⁸³ e lúdico, e investem na criação da exceção dentro da banalidade. A

⁵⁸² Quando o público entrou para a inauguração, encontrou 99 brinquedos (compostos por pombas de madeira com rodas e respetivos cabos) dispostos no chão da sala, com os cabos levantados ou deitados, isolados ou em conjuntos de número variável. O corpo das pombas tinha previamente sido pintado de branco pelo artista, e nas asas tinha sido pintada uma bordadura monocromática, com tinta fluorescente verde, amarela, ou vermelha. Os cabos foram pintados de vários tons de azul. Nas paredes foram expostos elementos do projeto. Carlos Nogueira pegou num dos brinquedos e empurrou-o pelo chão, sendo seguido por três colaboradores. Várias pessoas do público aderiram e fizeram a mesma coisa. O som das asas de madeira a bater invadiu a sala. No final, algumas pessoas colocaram o brinquedo no chão, outras levaram-no consigo. Um dos visitantes, ao visitar posteriormente a exposição, quis levar uma das pombas, e quando confrontado pelo vigilante (que espontaneamente resistiu, sem que houvesse indicação do artista nesse sentido) escreveu três pontos de exclamação a vermelho no projeto, posteriormente cobertos com lápis branco pelo artista.

⁵⁸³ *Do branco branco ao espaço (homenagem azul a Malevitch)*, de 1978, tratou-se de uma intervenção de Carlos Nogueira no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Carlos Couto Sequeira Costa fez uma conferência sobre Malevich para um núcleo de poucas pessoas. Depois comeu-se um bolo com quadrado branco sobre quadrado branco. Carlos Nogueira fez chover confetis azuis sobre as pessoas e sobre o bolo. No dia 18 de maio desse mesmo ano, e também no museu de Arte Antiga, foi apresentada *Homenagem a Bosch*, no âmbito da comemoração do Dia Internacional dos Museus. O diretor, José Luís Porfírio, convidou Carlos Nogueira para realizar uma Intervenção, em que também participou Rui Oliveira, como colaborador. Vestidos e mascarados *a la Bosch*, e transportando uma gaiola com a porta aberta e um pássaro construído, apareceram no jardim e em marcha lenta e ritmada, seguidos pelo público, deram a

dádiva e a oferenda são denominadores comuns, muitas vezes resultando na distribuição de objetos pelo público⁵⁸⁴, por vezes selecionado de forma aleatória, e sem qualquer controle quanto à utilização e destino desses objetos, como acontece com as obras de Arte Postal, ou *Ações por correio*, como gosta de lhes chamar⁵⁸⁵. Dada a ligação afetiva e até supersticiosa que o artista tem com os números e os algarismos, as Performances implicam frequentemente a construção manual e artesanal de grandes quantidades de objetos, como aconteceu com *o Pombal. 99 pombas de brincar para outros tantos usadores* (1978), *os dias cinzentos/ lápis de pintar dias cinzentos* (1979)⁵⁸⁶, *Gosto muito de ti* (1980)⁵⁸⁷, ou *A Camões e a ti* (1980)⁵⁸⁸.

volta ao jardim, foram até à rua, e entraram no museu até depositarem a gaiola em frente ao tríptico de Bosch *Tentações de Santo Antão* pertencente à coleção do museu. Pelo caminho foram lançando confetis coloridos.

⁵⁸⁴ Como aconteceu em 1983, com *Do céu/ o sal*, uma Instalação e Ação apresentadas na SNBA, Lisboa, no âmbito da exposição *A História Trágico-Marítima*. Numa sala pintada a azul-céu, na parede estavam diversas linhas verticais de algodão branco a toda altura e a uma distância de cerca de 6 cm. No centro da sala havia um amontoado de mobiliário coberto com tules e plásticos foscos, como se fosse uma onda. No parede exterior da sala estavam seis desenhos de céu e no chão montes de sacos de plástico transparente com sal grosso, atados com um atilho azul com uma etiqueta com a tabela da obra. Na inauguração, o artista ofereceu os sacos ao público.

⁵⁸⁵ Como as obras de 1980, *Lápis de pintar dias cinzentos*, em que envia a 100 pessoas (99 seleccionadas ao acaso numa lista telefónica e a Rui Mário Gonçalves, todas com endereço português) um envelope com uma folha A4 com o título da obra e o nome do autor e com os lápis de cor previamente retirados da caixa original, excepto o preto, o castanho e o cinzento; *Se eu pudesse dava-te um piano* e *Paisagens de (man)dar*. Em 1983, realizou *Boa viagem/ e escreve*, uma Ação por correio em que com um atlas oferecido pelo avô, o artista fez recortes semelhantes à configuração dos Açores e envia por correio a cerca de 20 pessoas (*kit* de papel pautado, envelopes, 3 canetas de aparo, uma caixa preta com aparos de diversas espessuras, e um conjunto de ilhas).

⁵⁸⁶ Realizada a 20 de março (último dia de inverno) às 22 horas, no âmbito de *Para um levantamento da Paisagem: Paisagem/ Os Dias Cinzentos*, inauguração da 1ª exposição individual de Carlos Nogueira na Galeria Diferença, Lisboa. A exposição consistiu na apresentação do projeto, concebido em Oeiras no inverno de 1973-74. A Intervenção foi realizada nas três salas da galeria, tendo uma delas sido isolada através da colocação de um plástico cinzento. Cada uma das restantes salas tinha uma janela que foi coberta com um espessa rede branca, que permitia ver os estores verticais e deixava passar alguma luz. Numa das salas existia um amontoado de pombas (semelhantes às utilizadas em *o Pombal. 99 pombas de brincar para outros tantos usadores*) partidas e amarradas com corda, existiam ainda quatro desenhos nas paredes, cada um constituído por quatro postais. Junto à parede da sala contígua (a última), o chão estava revestido com sacos de plástico abertos. Num dos cantos, havia um amontoado de plásticos e encostados à parede estavam os cabos das pombas, pintados em vários tons, do cinzento claro ao preto. Por volta das 22 horas, as luzes apagaram-se e Carlos Nogueira entrou, apenas vestindo roupa cinzenta e segurando nas mãos um projetor que foi projetando diapositivos feitos a partir de fotografias do céu captadas pelo artista. A projeção foi dirigida para as paredes, pessoas e chão, até iluminar um lápis cor de rosa que estava no chão. Nogueira pousou o projetor, levantou-se e tirou do bolso um lenço de linho branco com a palavra *Carlos* bordada por si. Abriu o lenço, colocando o lápis em cima. Retirou do outro bolso confetis coloridos que lançou ao ar de modo a caírem em cima do lápis e do lenço. Mudou de diapositivo para um totalmente azul, projetou-o sobre o lenço e foi subindo a imagem até ao teto. Desligou o projetor e (às escuras) rasgou a cortina de plástico e vestiu uma camisa branca; as luzes acenderam e a sala desvelada estava pejada de lápis coloridos, muitos deles com uma etiqueta com a inscrição *Carlos Nogueira, lápis de pintar dias cinzentos* e ainda o nome da cor do lápis. Na sala havia ainda um plinto com uma bandeja sobre um pano branco, sobre a qual estavam diversos lápis, todos com etiquetas pendentes. Existiam outros dois plintos com composições feitas com os lápis de cor, sobre as quais estava um vidro que tinha escrito a caneta de acetato preta *lápis de pintar dias cinzentos*. O artista pegou na bandeja e ofereceu os lápis ao público, com quem no final houve uma conversa.

Para além destes vetores, é possível ainda constatar que a Performance de Nogueira frequentemente se reveste de aspetos simbólicos e referências auto-biográficas⁵⁸⁹.

Também ligados à utilização da palavra, mas com um trabalho fundamentalmente diferente⁵⁹⁰, os Felizes da Fé foram um coletivo fundado em 1985 por Rui Zink,

⁵⁸⁷ *Gosto muito de ti*, Ação de rua, realizada em Lisboa e Oeiras. No primeiro dia de primavera, o artista colhe pequenas flores brancas e faz 100 ramos utilizando fio de ouro de bordar que pertencia à sua avó. Na ponta de um dos fios de cada ramo prende uma etiqueta com a frase *gosto muito de ti*. De Oeiras, viaja de comboio até Lisboa e a pé do Cais do Sodré ao Marquês de Pombal e vai “perdendo” os ramos (50 em sítios previstos e 50 ao acaso). Regressa pelo mesmo caminho, e constata que todos os ramos tinham desaparecido. Pelo caminho, pergunta nos perdidos e achados do elevador de Santa Justa se alguém teria devolvido um desses ramos, recebendo uma resposta displicente e negativa. No primeiro dia de primavera dos anos seguintes, o artista faz outro percurso (indiferente e não registado) e vai perguntando aos transeuntes (em número indeterminado nunca superior a 12) o que achariam, caso encontrassem um ramo assim, até que uma senhora responde: “achava que era para mim”. Perante esta resposta, o artista dá o trabalho por acabado.

⁵⁸⁸ Apresentada na Casa do Povo de V. N. de Cerveira (Prémio Camões da II Bienal de Cerveira). Num grande painel em dois planos instalado na entrada, CN escreveu *TODO O MUNDO É COMPOSTO DE MU* (num dos planos), seguido de *DANÇA* (no outro). Em frente ao painel, no chão (ligeiramente amarrotadas para dar volume), estão diversas folhas fotocopiadas a partir do *fac simile* da mais antiga impressão do poema de Camões e as palavras *a ti*, escritas à mão por CN, que, partindo da exposição, faz um percurso por vários pontos da vila, depondo 400 (tais como os anos passados após a morte de Camões) ramos de flores artificiais previamente feitos por si (com guardanapos de papel fino) e com uma etiqueta com o nome do poeta escrito à mão também por si, à medida que distribui os folhetos fotocopiados. No ano seguinte, Nogueira repetiu este trabalho no Museu de Arte Contemporânea de S. Paulo, Brasil. Todo vestido de branco, pintou a mesma frase utilizada na estreia desta Intervenção em duas paredes adjacentes do edifício. Cavou um retângulo no terreno exterior e cobriu esse retângulo com um pano de linho branco, enquanto dissimuladamente deixou cair alguns ramos de flores artificiais. Depois, atirou confetis, serpentinas e água para o público, posteriormente destapando o pano e revelando os ramos que estavam por baixo. Esta performance foi apresentada no âmbito da exposição *25 Artistas Portugueses Hoje*, no Museu de Arte Contemporânea de S. Paulo, inaugurada a 23 de setembro de 1981. Nogueira apresentou ainda *o Pombal. 99 pombas de brincar para outros tantos usadores*, diferentemente do que se tinha passado em Lisboa em 1978. Quando o público entrou, os brinquedos estavam alinhados geometricamente. Como o autor não tomou a iniciativa de pegar num deles e o público também não, a Ação não aconteceu e o trabalho passou a ser apenas uma Instalação. A comitiva portuguesa foi composta por Monteiro Gil (membro da Direção da Diferença, que fotografou), Irene Buarque (coordenação), Ernesto de Sousa (conferencista) e Carlos Nogueira (que também deu conferência sobre as peças apresentadas).

⁵⁸⁹ Como acontece em *Conjunto de mesa e pintura a condizer e outros fragmentos de um discurso sobre o comum e o quotidiano (ou a primeira fruta com as primeiras chuvas)*, Instalação apresentada de 15 a 23 de janeiro de 1981 no Centro Nacional de Cultura, Lisboa. A Intervenção apresentada na inauguração aconteceu em duas salas, pelo que, à chegada, o público optou por uma delas. Os elementos colocados em cada uma das salas foram destacados através da iluminação. Ambas tinham uma mesa redonda coberta com uma toalha quadrada de linho, até ao chão. Na sala da esquerda, em cima da mesa, havia uma taça com cerejas (fora da época, pelo que tinham sido congeladas) e dois lugares postos, ambos com prato, talheres de prata pintados com tinta em spray (de maneira a conseguir uma patine não lustrosa) e com copos de pé (embaciados). Junto a um dos copos estava um postal. Um dos lugares tinha um pedaço de tela pintado, colocado como se fosse um guardanapo; o outro tinha dois carochos no prato vazio e estava sem “guardanapo”. No chão, próximo deste último lugar, estava o “guardanapo” amarfanhado e iluminado. Na parede oposta à entrada na sala, à direita, estavam duas telas, colocadas em cavaletes. Na sala da direita, na parede esquerda, estavam expostas molduras com páginas de um diário. Sobre a mesa existia: pão caseiro; compota, geleia, aguardente e chupa-chupas, todos de cereja; copos; talheres; chávenas de chá; e uma tigela branca com água, com a palavra *água* escrita no fundo, a preto. Carlos Nogueira serviu as comidas e bebidas aos visitantes. No final da Ação, os despojos permaneceram: restos de comida, bebida, e beatas de cigarro.

Gilberto Gouveia e Ricardo Gouveia (Rigo)⁵⁹¹, e que tem contado com diversos participantes, como Paula Coelho, Leonor Areal, Eugénia Mota e Nuno Antunes. Auto-situando-se entre o Circo, o Teatro e a Performance (ou Happening, sobretudo⁵⁹²), os Felizes realizaram entre 85 e 99 várias Ações, sobretudo em Lisboa e em espaços públicos, utilizando *slogans* escritos como base para manifestações que combinam absurdo, política, provocação, ironia e sarcasmo, recorrendo também a uma série de aspetos plásticos e visuais como figurinos e objetos.

Precisamente por se apresentarem em espaços públicos bastante movimentados, à primeira vista realizando mais uma manifestação, foram explorando a ambiguidade das suas Ações e consequentes reações, por exemplo por parte do público, autoridades e imprensa. Essa mesma ambiguidade produz por vezes resultados hilariantes a partir da conjugação da receção destes grupos, como se passou com *Stop it I say stop it*, uma manifestação realizada em S. Francisco contra o fim do mês de dezembro de 1986⁵⁹³, ou com a *Manifestação de Apoio aos Países em Vias de Extinção*, que originou a prisão de alguns membros do grupo, por alegadamente realizarem uma manifestação política sem a necessária autorização.

O coletivo foi incluindo pessoas ligadas a diversas áreas profissionais, artísticas e não só, pelo que, ao contrário do que se tinha passado com os Homeostéticos, não se desenrolou associado a uma Escola, embora talvez tenha tido aí a sua génese. Curiosamente, de 21 a 25 de maio de 1984, a FCSH albergou a Pornex 84, organizada por um grupo aparentemente liderado por Rui Zink. Tratou-se de uma exposição coletiva⁵⁹⁴, acompanhada por conferências⁵⁹⁵ e exibição de filmes⁵⁹⁶. A primeira Ação dos Felizes acontece no ano seguinte, e várias outras se sucedem, até que no princípio dos anos 90 são contratados pela CML para atuar, começando a partir daí a fazê-lo por convite, ou seja, deixando de ser um grupo de intervenção. Isto terá provocado alguma tensão no grupo, que, embora tenha interrompido as Ações, tem continuado ativo,

⁵⁹⁰ “É um jogo com a linguagem, antes do mais, e com o sentido da linguagem. É um jogo de desconstrução constante do senso comum da linguagem e das verdades feitas contidas na linguagem” (Miguel Vale de Almeida, em http://hiperdada.planetaclix.pt/mesa_redonda.htm).

⁵⁹¹ Que em 1986 emigra para S. Francisco, onde estabelece uma “filial” do grupo, que aí realizou algumas das suas Ações. De 1984 a 2002, Rigo usou os dois últimos dígitos de cada ano como parte do seu nome, estabelecendo em 2003 o número 23 como apelido artístico.

⁵⁹² Na aceção de que é mais imprevisível e espontâneo, e na medida em que os Felizes da Fé não ensaiavam as suas Ações, apenas definindo de antemão a ideia-chave para cada uma delas.

⁵⁹³ Cf. recorte de imprensa em <http://felizes.planetaclix.pt/TheExaminer30Dec1986.htm>.

⁵⁹⁴ Com trabalhos de Rui Zink, Miguel Vale de Almeida, Maria João Ramos, Mário Alberto e Ana Vilante, entre outros.

⁵⁹⁵ De Ernesto Melo e Castro, Moisés Espírito Santo, Alberto Pimenta, Carlos Jesus e Rui Zink.

⁵⁹⁶ Incluindo *Dez anos depois*, um “Videó-happening” de Rui Simões.

sobretudo na Internet, tanto organizando um arquivo documental como lembrando e refletindo sobre a sua atividade, como aconteceu com a Mesa Redonda *Os Felizes da Fé e o Hiperdadaísmo*⁵⁹⁷, logo seguida do *I Congresso Hiperdada* (5 de julho de 2000).

Ainda que distantes dos Homeostéticos sobretudo na medida em que estes também se incluíram no campo das Artes Plásticas, os Felizes da Fé partilham uma atitude provocadora e subversiva, mais uma vez enraizada numa crítica a uma certa Portugalidade, nomeadamente utilizando sarcásticas referências a figuras políticas passadas ou presentes, como aconteceu com a *Homenagem ao Dr. Oliveira Salazar* (10 de junho de 1993, em Belém, em que 48 pessoas caem de cadeiras) ou na *Manifestação Contra Guterres* (em novembro de 1995, junto ao Parlamento).

Refiro ainda Fernando Aguiar – que segundo palavras suas, no seu trabalho de Performance cria poemas visuais diante do público⁵⁹⁸ – e que é em 1985 convidado por Julien Blaine a organizar o número da revista *DOC(K)S* dedicado a Portugal, que estruturou em duas secções. A primeira, dedicada à Poesia Visual portuguesa, incluiu obras suas, de António Dantas, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Alexandre O’Neil, António Barros, António Campos Rosado, Antero de Alda, António Aragão, Alberto Pimenta, Silvestre Pestana, Abílio-José Santos, José-Alberto Marques e António Nelos. A segunda, dedicada à Performance portuguesa, inclui fotos de intervenções suas, de António Barros, Vítor Pi e Joaquim Lourenço, Carlos Gordilho, Miguel Yeco, Rui Órfão, Ção Pestana, Delfim Miranda, Albuquerque Mendes, Elisabete Mileu, Grupo Neon (Carlos Barroco, José Fabião e Nadia Bagioli), Francisco Ginjeira, Artitude:01 (António Barros, Isabel Carlos, Isabel Pinto, João Torres, José Louro e Rui Órfão), António Olaio, Ana Hatherly, João Vieira e Alberto Carneiro.

Aguiar, que inicia o seu percurso artístico nos anos 70, participa a partir da década seguinte em diversas mostras internacionais, sendo um dos artistas que mais eficazmente se internacionalizou, certamente também através dos contactos estabelecidos no decurso das iniciativas que organizou, tanto no âmbito da afirmação da Poesia Visual⁵⁹⁹ como da Performance, com o I e II Encontro Nacional de Performance (Torres Vedras, 1985 e Amadora, 1988).

⁵⁹⁷ Realizada a 3 de julho de 2000, e cujo texto se pode ler em http://hiperdada.planetaclix.pt/mesa_redonda.htm.

⁵⁹⁸ “Sempre mediante um guião, por mais básico que seja”.

⁵⁹⁹ Como com *Poemografias: Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (1985, com Silvestre Pestana); *1º Festival Internacional de Poesia Viva* (abril e maio de 1987), Figueira da Foz, com um Conselho Organizador composto por Fernando Aguiar, E. M. de Melo e Castro e Rui Zink. Participação de 219 artistas de 19 países. Incluiu *A Escada de Pedra*, performance de Fernando Aguiar e Rui Zink, Museu

Segundo o artista, o seu trabalho de Performance consiste sobretudo em “poemas tradicionais com movimento e vida própria”, pressupondo a utilização de letras e “frases” executadas em diferentes materiais. Como elementos que valoriza (idealmente em pé de igualdade), apontou o arranjo espacial que serve de base à Performance; a forma e cor dos objetos; a capacidade expressiva do corpo e seu movimento e o som e a iluminação. Em termos metodológicos, afirma trabalhar a partir de uma ideia bem definida e estruturada ao pormenor, embora aceitando um certo grau de improviso (Aguiar 1995). No seu trabalho há ainda uma preocupação em não repetir Performances, até para “não cair no Teatro”⁶⁰⁰.

Ernesto de Sousa, que foi comparativamente bem sucedido na divulgação internacional da sua obra, esteve também associado a alguns momentos de apresentação de Performance portuguesa no estrangeiro, como aconteceu em abril de 1979 com a SACOM II, Semana de Arte Contemporânea, no Museu Vostell em Malpartida de Cáceres, promovida por Wolf Vostell⁶⁰¹ com colaboração de Sousa⁶⁰², para quem o evento funcionaria como uma “antena e um radar” (Freitas e Wandschneider 1998: 108). No último dia da retrospectiva de Vostell, João Vieira e Ernesto de Sousa aparecem vestidos com um dos posters de *Almada um Nome de Guerra*, e no dia 11 foi apresentada a performance de João Vieira *Incorpóreo II*, em que o sarcófago de *Incorpóreo I* (1972) é lançado à água.

Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz (a segunda apresentação aconteceu de 10 a 28 de fevereiro na Galeria Municipal, Amadora, com organização de Fernando Aguiar. Os portugueses participantes foram: Fernando Aguiar, Antero de Alda, António Aragão, António Dantas, Emerenciano, Gilberto Gouveia, Ana Hatherly, José Louro, José-Alberto Marques, António Nelos, Alberto Pimenta, Cunha Torres e Rui Zink; II Encontro Nacional de Intervenção e Performance, de 8 de julho a 7 de agosto de 1988 na Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, organizado por Fernando Aguiar. “Pretendeu-se, no entanto, não fazer uma mera repetição daquilo que se apresentou na Figueira da Foz. Para além das obras originais e dos principais documentos que integraram a exposição documental sobre poesia de vanguarda, estão também expostas fotografias dos vários aspetos do Festival, com especial relevo para as intervenções realizadas durante o Simpósio. São ainda exibidos os vídeos resultantes dessas intervenções e performances poéticas. Tendo em consideração o espaço da Galeria Municipal da Amadora procedeu-se a uma seleção das obras originais e documentais, na sua maioria oferecidas ao próprio Festival e que vão ser, futuramente, objeto de uma nova exposição” (Aguiar 1988: s/p.). Incluiu a Performance *Lembro-me perfeitamente de como tudo começou...*, de Gabriel Rui Silva, entre outras.

⁶⁰⁰ Como declarou na entrevista concedida a Vânia Rovisco em 2015.

⁶⁰¹ Em janeiro de 1978, Ernesto de Sousa tinha participado na SACOM I, Semana de Arte Contemporânea, Malpartida de Cáceres, apresentando uma exposição no Centro Criativo, combinando obra e documentação. Intitulada *O Teu Corpo é o Meu Corpo/ o Meu Corpo é o Teu Corpo*, incluía: *Este é o Meu Corpo N. 3* (1977), *Revolution My Body N.1* e o filme *Revolution My Body N.2* (1976).

⁶⁰² Os artistas participantes foram: João Vieira, Tília Saldanha, Joana Rosa, Alberto Carneiro, António Barros, Ção Pestana, Cerveira Pinto, José Barrias, Julião Sarmento, Mário Varela, Monteiro Gil, Ernesto de Sousa (com *Identificacion con tu Cuerpo*, instalação com centenas de fotografias dos habitantes de Malpartida, captadas no ano anterior) e ainda Fernando Calhau, Helena Almeida, Irene Buarque e José Carvalho, que enviaram obras.

Para lá do envolvimento direto na organização de eventos internacionais, Ernesto de Sousa contribuiu para divulgar os artistas que apreciava, por outras vias, como aconteceu com a carta que enviou a Gian Carlo Politi, recomendando nomes de artistas a incluir no *Art Diary* de 1979 (João Vieira, António Sena, Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro, António Palolo, José Conduto, Irene Buarque e Mário Varela)⁶⁰³; ou a Orlan e Hubert Besacier, em que a propósito da confirmação da sua participação recomenda a inclusão de outros artistas (“escolhidos com um critério muito rigoroso”), como Rui Órfão ou Joana Rosa, entre outros⁶⁰⁴.

⁶⁰³ Cf. <http://www.ernestodesousa.com/?p=273>.

⁶⁰⁴ Cf. <http://www.ernestodesousa.com/?p=130>.

Capítulo 6. Do bailarino ao performer

6.1 Do contexto português e de como uma Nova Dança não constrói uma Antiga

Nos anos 90, artistas como Vera Mantero e João Fiadeiro foram estabelecendo um percurso que convoca aspetos ligados a diversos domínios, abrindo caminho para uma nova geração de autores que assumidamente se movimentam na zona de transição entre as Artes Performativas, Visuais e a Performance.

Mantero ou Fiadeiro nunca se excluíram radicalmente do campo da Dança; basta ver que não rejeitaram a apresentação institucional do seu trabalho no âmbito deste género artístico, mas foram-se progressivamente afastando deste território específico, ainda que o público em geral se atenha à sua formação e percurso profissional inicial, continuando a identificar estes artistas com o campo da Dança, independentemente das características das suas peças. Esta filiação é importante para o trabalho destes autores, na medida em que constrói sentido quanto ao seu percurso.

No entanto, como autores, ambos se demarcam “...de um estilo de movimento virtuoso que consideram estar associado à noção de ‘dança’ e, conseqüentemente, a um treino dos ‘bailarinos’ orientado para a aquisição de técnicas de movimento extraordinárias, quando comparadas com as técnicas do movimento quotidiano” (Fazenda 2012: 26). A prova de que consideraram o termo *dança* redutor relativamente ao trabalho que desenvolvem surge na designação que, enquanto criadores, assumem nas fichas técnicas, ao intitulem-se “diretores”, “criadores”, “autores”, ou chamando aos seus trabalhos “projetos”. Mais recentemente, é de resto frequente que as suas peças sejam assumidas como Performance, mesmo em termos de divulgação institucional.

Estes criadores têm a percepção de que a Dança, na sua aceção mais comum, é limitadora⁶⁰⁵, quando não castradora, e este princípio de negação está muito presente nos seus propósitos, trabalhos, e até na forma como se apresentam ao público: repare-se no facto de, por durante muitos anos terem optado (ou, pelo menos, não se terem

⁶⁰⁵ Segundo Fazenda (2012: 24), “O conceito de ‘dança’, que deriva de géneros performativos de tradição euro-americana, não se encontra totalmente estabilizado. Em primeiro lugar, porque nem sempre entre todos os membros de um grupo (criadores, intérpretes, espetadores) há consenso quanto ao reconhecimento de que uma determinada performance é uma ‘dança’. Em segundo lugar, porque a utilização da palavra já foi considerada limitativa por vários intervenientes (criadores, intérpretes) por não a reconhecerem, tendo em atenção o sentido que lhe é historicamente atribuído no quadro da tradição da dança no interior do qual os próprios se movem, como um significante suscetível de exprimir os conceitos que presidem às suas práticas performativas”.

oposto) pelo enquadramento das suas peças no campo da Dança, essas peças provocarem alguma reação de contestação por parte do público⁶⁰⁶.

Outro dos motivos apontados para a rejeição da Dança “convencional”, seja ela Ballet Clássico ou Dança Moderna, prende-se com o reconhecimento e valorização da identidade individual, tradicionalmente apagada do papel do bailarino, se nos referirmos à sua personalidade, instintos, preocupações e forma de lidar com o mundo. Esta aceção, é claro, relaciona-se com a necessidade de um papel autoral unificado em termos de coreografia e “execução”⁶⁰⁷, no sentido de controlar individualmente o que a obra propõe, já que, conforme tenho vindo a defender, a Dança nunca independe da identidade individual, na medida que a atitude, postura, dinâmica e movimento corporal, geram e são gerados também pela personalidade, instintos, preocupações e forma de cada bailarino lidar com o mundo.

Se é verdade que no contexto do Ballet muitas vezes as coreografias foram (e continuam a ser) construídas de acordo com as potencialidades técnicas e expressivas dos bailarinos, há sempre um fosso entre a dimensão autoral do coreógrafo e a do bailarino, que é sempre autor da sua Dança, por mais que corresponda às solicitações e desejos do coreógrafo. A convergência destes papéis ganhou outra dimensão com a Dança Moderna, em que os bailarinos chamam a si a responsabilidade de propor com as suas obras a sua visão do mundo, através da unificação da autoria, sendo simultaneamente autor-coreógrafo e autor-bailarino. É assim que nomes fulcrais da História da Dança como Martha Graham ou Doris Humphrey (discípulas de Ruth Saint-Denis e Ted Shawn), ou Merce Cunningham⁶⁰⁸, Alvin Ailey, Twyla Tharp ou Paul Taylor

⁶⁰⁶ Decorrente da minha formação e atividade profissional, sou há muitos anos espetadora frequente de apresentações de Dança e Performance em Portugal. Embora sem fundamentação estatística, fui verificando que até à generalização e circulação massiva do termo Performance no campo artístico e académico (segunda década do século XXI) português, constantemente o público comentava no final das atuações o facto de ter sido “enganado” quanto à natureza do espetáculo a que assistira. Por vezes, estas reações foram expressas no decurso do próprio trabalho, como aconteceu com a peça de Vera Mantero *Até que Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza* (2006), apresentada na Fundação de Serralves a 2, 3 e 4 de novembro de 2007, em que uma espetadora, em resposta a uma pergunta feita pelos performers, gritou da plateia: “E que tal se dançassem?”).

⁶⁰⁷ “Até meados dos anos 80, o panorama da dança em Portugal tinha sido marcado pela atividade das companhias de repertório, ou seja, a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian, e ainda pelas companhias estrangeiras que passaram por Lisboa; o repertório que apresentavam era maioritariamente constituído por projetos coreográficos de dança baseada no movimento, quer viessem do ballet, quer da dança moderna; o corte estético operado pelos coreógrafos da primeira geração enveredou pela via das ideias e dos conceitos, colocando o movimento ao serviço das suas denúncias e visões individuais (...) a maior parte dos coreógrafos da primeira geração optou pela contenção do movimento, pelos vocabulários do quotidiano, pela utilização da voz e do texto e pela carga teatral, utilizados em função da necessidade primeira de intervir, de dizer alguma coisa” (Assis 1997: 85-86).

⁶⁰⁸ Embora não seja este o âmbito indicado para desenvolver esta perspetiva, na minha opinião é Merce Cunningham o fundador da contemporaneidade em Dança, já que construiu uma obra que alterou o

(discípulos de Graham) se rebelam contra os seus mestres para contrapor uma nova conceção de Dança, por vezes criando inclusivamente uma técnica para a corporizar. Tanto Mantero como Fiadeiro deixaram de ser intérpretes para passarem a ser autores e promoveram essa deslocação para os seus colaboradores, ao co-assinarem peças com os seus pares intervenientes⁶⁰⁹.

Segundo Fazenda, Marcel Mauss, “fundador de uma conceção de dança enquanto prática aprendida, transmitida e culturalmente significativa” (Fazenda 2012: 63), abre caminho à associação com o carácter extraordinário das técnicas do corpo, que requerem uma formal transmissão e aprendizagem, influenciando o papel de quem as utiliza, ao conferir-lhe um poder também excecional. Convém reter que esta noção de *poder* parece ser rejeitada pelos artistas a que me refiro, porque associada a uma especialização técnica, em favor de um outro poder transformador, resultante da articulação de um desempenho “não especializado”, e portanto partilhado com os destinatários (o público) de um determinado objeto artístico. Esta postura prende-se frequentemente com uma aceção de *naturalidade*, em certa medida falaciosa quando nos reportamos ao movimento corporal em cena, sempre respeitante a uma circunstância de representação. Veja-se o caso do naturalismo que Isadora Duncan reclamava para o seu movimento, associado aos ritmos da natureza, e que resultou num estilo de movimentação que nada tem de “natural” e que continua a ser replicado já como uma convenção estabelecida e, portanto, artificial. O próprio *Contact Improvisation*, na sua fundação delineado para respeitar o movimento humano “natural”, embora propondo um vocabulário de movimento específico e promovendo uma consciência e perceção corporal ancorada naquilo que acontece a cada momento entre dois (ou mais) corpos em movimento, acabou por originar uma movimentação com características identificáveis e reconhecíveis de forma generalizada, um “estilo”.

Em Portugal, a “Nova Dança” vai também pôr em causa a questão da especialização em Dança.

paradigma neste campo, baseando-se numa série de premissas alinhadas com outros traços gerais caracterizadores da Arte Contemporânea.

⁶⁰⁹ A propósito da democratização da Dança, associada à noção de coletivo, Doris Humphrey (1959: 91) afirmou que “‘Group’ is a word which, as applied to dance, came in with modern-dance companies. Ensembles, before that, were known as the corps de ballet, or just dancers, as distinguished from principals. There is an implicit social difference here, which made the word ‘group’ emerge to define a new relationship between the participants in a dance form geared to a democratic idea”.

O termo “Nova Dança Portuguesa”, cunhado por António Pinto Ribeiro no princípio dos anos 90⁶¹⁰, e teorizado e sistematizado por Pinto Ribeiro e Maria José Fazenda, compreendia o trabalho de criadores como Clara Andermatt, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Vera Mantero, Paula Massano, Paulo Ribeiro ou Madalena Victorino, tendo todos eles optado a determinada altura por um percurso individual, fora das instituições então existentes: Companhia Nacional de Bailado e Ballet Gulbenkian.

Convém notar que esta designação veio revelar a peculiaridade da situação da Dança portuguesa face à Dança ocidental, já que termos equivalentes foram utilizados para descrever a Dança Moderna, como aconteceu com o trabalho de Isadora Duncan ou os protagonistas da Dança Expressionista alemã, como Kurt Jooss ou Mary Wigman. Na ausência de Dança Moderna portuguesa, o termo “Nova Dança” veio classificar aquilo a que se tem chamado num contexto internacional Dança Contemporânea ou ainda Pós-Moderna, embora estas designações não sejam consensuais.

De facto, em Portugal, a Dança tem historicamente sido um género artístico incipiente e muito maltratado, enfim, pouco levado a sério (Deputter 2001). Do Ballet⁶¹¹ ao contexto modernista⁶¹², ou à fracassada tentativa de fazer do Grupo de Bailados Verde Gaio o estandarte do “bailado português”⁶¹³, “um grupo de superação artística das danças

⁶¹⁰ Em 1984, Paula Massano concebe *Zoo&Lógica – uma instalação a habitar por coreografias*, apresentada na galeria *Cómicos*, de Luís Serpa, obra que viria a ser considerada a primeira da Nova Dança Portuguesa (Ribeiro e Sasportes 1991). Num espaço concebido por Nuno Carinhas, Gagik Ismalian, Ana Rita Palmeirim e Paula Massano apresentaram trabalhos da sua autoria, envolvendo texto e objetos manipulados pelos performers, num espetáculo que Gil Mendo referiu como “um encontro de várias artes” (Mendo *apud* Ribeiro e Sasportes 1991: 82).

⁶¹¹ “Bem sabemos que não atingiu ainda o Ballet português uma categoria, um desenvolvimento e um nível artísticos que expliquem ou proporcionem estudos profundos; (...) Existe, realmente, algo a que se possa chamar Ballet português? Há, realmente, em Portugal uma atividade balética notável? Tem, realmente, o bailado clássico um desenvolvimento em Portugal? Eis algumas perguntas necessárias mas de difícil e complexa resposta. À primeira responderemos: ‘não’; não há, por enquanto, qualquer conjunto de características estéticas que dêem uma fisionomia nitidamente portuguesa ao Ballet. É evidente que um agrupamento como o dos Bailados Verde Gaio não pode ser, pelas suas características, tomado como um agrupamento de Ballet. Contudo, na estética dos Bailados Verde Gaio está a base daquilo a que um dia – quando essa estética vier a ser *enformada* pela técnica clássica – poderemos chamar o Ballet português. Quanto à atividade balética portuguesa, poderemos dizer que ela não é notável no ponto de vista técnico e artístico mas que o esforço para a criação de uma tradição clássica em Portugal tem sido notável. Finalmente, à última das perguntas seremos obrigados a responder que, por enquanto, ainda o bailado clássico não tem entre nós um desenvolvimento brilhante” (Ribas 1959: 235-236).

⁶¹² Embora o aprofundamento desta questão esteja fora do âmbito do presente trabalho, basta analisar a ligação à Dança de Almada Negreiros, frequentemente referida como exemplo das experiências modernistas neste campo, para concluir que tudo aponta para que se trate de uma abordagem superficial e amadora, no contexto de umas “festas de sociedade”, para as quais Almada criou alguns *divertissements* encomendados pela sua patrona, a Condessa de Castelo Melhor, e contando sobretudo com a participação das crianças desse círculo social.

⁶¹³ A criação da companhia responde a um desejo autoritário de louvor, promoção e enaltecimento da “portugalidade”. Conforme o próprio António Ferro (1950: 9) afirmou: “Em Verde-Gaio não é o corpo da terra lusitana que dança, mas o seu espírito”. Ferro cola as suas intenções ao modernismo dos Ballets Russes de Diaghilev, conferindo-lhes propósitos nacionalistas e políticos, como se Diaghilev tivesse

portuguesas – superação realizada mediante a fusão do classicismo ao expressionismo” (Ribas 1959: 245). Genericamente fora das rotas de apresentação de artistas ou companhias internacionais⁶¹⁴ até aos anos 80 do século XX, mesmo os esporádicos momentos de contacto com a produção internacional, como aconteceu com a passagem dos Ballets Russes por Lisboa em 1917⁶¹⁵, não impediram que os artistas nacionais denotassem um desconhecimento da produção contemporânea em geral, e sobretudo da mais vanguardista.

Os primeiros bailarinos portugueses⁶¹⁶ saíram de facto do Círculo de Iniciação Coreográfica (CIC), fundado por Margarida de Abreu em 1945, e a imprensa especializada surge em 1966, com a revista *O Ballet*⁶¹⁷.

Por tudo isto, a Nova Dança relaciona-se com a afirmação de uma geração de autores, que ocupa um espaço deixado vago pela ausência de uma tradição consistente, aproveitando alterações significativas quanto às oportunidades para apresentar o seu trabalho, com o aparecimento de instituições e iniciativas significativas em termos de exposição e circulação das obras⁶¹⁸.

antecipado a revolução bolchevique, retirando visionariamente da Rússia uma série de tesouros, para os proteger da destruição comunista. Reconhecendo a dicotomia tradição-inovação presente na produção dos Ballets Russes, Ferro preconiza um movimento renovador que alastraria da Dança (mais próxima da *Obra Total*) para a Música e Artes Plásticas, favorecendo ainda a educação do gosto nacional. A criação da companhia foi apoiada pela Comissão Executiva dos Centenários (através da Secção de Festas e Espetáculos) presidida pelo mesmo Júlio Dantas que Almada quis “matar”, sendo iniciativa do Secretariado de Propaganda Nacional, dentro de um conjunto de realizações da chamada “Política do Espírito”, designação cunhada por Ferro para a política de fomento cultural subordinada aos fins políticos do regime.

⁶¹⁴ Até porque o teatro S. Carlos não tinha corpo de baile para acompanhar os solistas internacionais, como era costume. A apresentação em Portugal (Lisboa, melhor dizendo) de companhias ou bailarinos internacionais era de tal maneira rara, que, após a passagem de Ana Pavlova em 1919, apenas em 1930 surgiria uma outra bailarina, Lea Niako (que segundo Tomaz Ribas (1959 : 243) seria indochinesa (e provavelmente seria assim promovida), quando de facto, o seu nome era Maria Kruse, nascida em Hamburgo em 1908. Com ligações à espionagem, foi recuperada pelo regime nazi como espiã, desconhecendo-se o seu percurso depois da II Grande Guerra), e dois anos depois o alemão Alexander von Zwein.

⁶¹⁵ Num momento particularmente mau da companhia e com um programa desinteressante. A I Guerra e a Revolução Russa reduziam cada vez mais o número de contratos e mecenas. Para além disso, Nijinsky, estrela da companhia e amante de Diaghilev, tinha-se casado com Romula de Pulskey durante a digressão à América Latina e abandonara a companhia. Em Portugal, depois de se deparar com um teatro que “parecia um circo e se chamava mesmo Coliseu dos Recreios” (segundo as memórias de Sergei Grigoriev, citadas por Santos 1993: 16), a companhia foi forçada a adiar a sua estreia por causa da revolução Sidonista e a sala nunca encheu, não tendo Diaghilev conseguido qualquer lucro com a passagem por Lisboa. Para uma descrição detalhada do programa, cf. Santos 1993: 18.

⁶¹⁶ Tais como: Anna Máscolo, Luna Andermatt, Fernando Lima, Bento José da Câmara, Tomás da Costa, Elsa Mastbaum Pimenta, Águeda Sena, José ou Luísa Vitorino.

⁶¹⁷ Dirigida por António Pinto Machado e com Tomaz Ribas, C. de Penaventosa, Gino Gario e António Quadros, entre outros, como colaboradores.

⁶¹⁸ Nuno Nabais em conversa com João Fiadeiro, moderada por André Barata, afirmou que: “uma das características da dança contemporânea dos anos 80/90 é o narcisismo dos criadores em Portugal, narcisismo que tem a ver com a criação súbita de cenários de exposição (Culturgest, CCB, Europália ‘91,

Dá-se uma notória influência do contexto norte-americano, já que, na década de 80, um considerável grupo de bailarinos começa a viajar para os Estados Unidos da América, nomeadamente para Nova Iorque, como aconteceu com Paula Massano⁶¹⁹ e Margarida Bettencourt, que em 1986 introduzem em Portugal a técnica Cunningham, que tinham estudado nos EUA⁶²⁰, onde se aproximaram de todo o legado associado ao Judson Group, que viria a marcar definitivamente os coreógrafos associados à Nova Dança⁶²¹. De qualquer modo, para Fazenda,

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição dos materiais, e a individualidade das visões do mundo. A Nova Dança foi um movimento que emergiu sobretudo em contextos em que as representações e visões do mundo do ballet eram ainda preponderantes.

Esta dança era nova por várias razões. Em primeiro lugar, opunha-se ao sistema formalizado de ideais, valores e significados (...) subjacente ao ballet (...). Em segundo lugar, preconizava uma nova conceção de corpo, o que se traduzia no interesse por várias atividades motoras (como os gestos quotidianos ou as práticas desportivas) e no uso de métodos de treino físico considerados mais adequados aos novos propósitos artísticos do que as convenções das técnicas de dança clássica e moderna. É exemplo o interesse manifesto pelo contact improvisation (...), pela técnica Cunningham (...), pelo trabalho de relaxação (release work), pela improvisação, pelas técnicas orientais (meditação zen, ioga, tai chi chuan). Continuavam, contudo, a ser utilizadas outras convenções (dança clássica e dança moderna), embora de novas formas e ao serviço de diferentes propósitos. Em terceiro lugar, estabelecia um novo interesse pelos elementos da teatralidade – o gesto, a narrativa, o texto, a construção de personagens, a voz – e pelos temas e modos de operar das outras artes, nomeadamente da literatura e da

Lisboa '94 Capital da Cultura, Expo '98). Bruscamente nos anos 90 inventaram-se imensas molduras que havia depois que preencher (...). Não havendo tradição de base em Portugal, no mundo da dança e das artes performativas, foi necessário inventar uma geração que viesse dar conteúdo às novas arquiteturas do espetáculo. Isso permitiu que esta nova geração tivesse um acolhimento imediato, garantido, e que se pudesse instalar numa relação de espelho muito forte consigo mesma. Mas essa relação de espelho nem sempre era trabalhada, era às vezes um bocado envergonhada” (Guéniot 2000: 64).

⁶¹⁹ Paula Massano formou-se inicialmente em Dança clássica, alargando depois o seu leque de interesses a outras disciplinas “cénicas”. Frequentou os cursos de Pintura e Arquitetura da ESBAL. Interessada pelo trabalho do The Living Theatre e pelo teatro de Antonin Artaud, colaborou com várias companhias teatrais, nomeadamente com O Bando. Algumas das suas obras mais marcantes resultaram de ateliers por si orientados, iniciando uma dinâmica que caracterizará o trabalho dos artistas ligados à Dança, em que a frequência e orientação de ateliers será determinante para a produção artística.

⁶²⁰ Foi, de resto, neste ano, que dirigiram o atelier e espetáculo *Lisboa – Nova Iorque – Lisboa I*, com cenário, figurino e luz de António Barros, após o regresso de Paula Massano de Nova Iorque, para onde tinha ido no ano anterior.

⁶²¹ “Quase poderíamos dizer que a diversidade é o traço de união mais evidente deste movimento. Aparente contradição que facilmente se explica: não renegando influências importantes como as dos europeus Anne Teresa de Kersmaeker, Wim Vandekeybus, Lloyd Nelson, ou dos norte-americanos Trisha Brown, Stephen Petronio, Anne Papoulis, entre outros, estes coreógrafos não são, no entanto, filiados em ‘escolas’ ou seguidores de ‘mestres’; na realidade os seus grandes mestres, se os têm, são os que, de formas diversas, lhes foram dando pistas para a descoberta, ou recuperação, de um entendimento possível do seu próprio corpo, logo de um diálogo possível com todos os outros corpos, e os que, também de formas diversas, lhes foram revelando processos de elaboração da sua linguagem individual de autores. Sendo este um movimento de autores, fundado em atividade persistente de pesquisa e experimentação individual, não é autista” (Gil Mendo *apud* Xavier, 1991: 37).

pintura. Finalmente, adotava uma atitude crítica perante as instituições, ou seja, as companhias de dança, designadamente em relação à organização hierárquica dos seus profissionais e ao facto de, por regra, os bailarinos não terem, no seu seio, um papel ativo nos processos criativos⁶²² (Fazenda 2012: 178-179).

Na Nova Dança (tal como na Judson), os movimentos dos “intérpretes” são frequentemente semelhantes à movimentação quotidiana, e criam portanto um léxico associado à não-especialização. Esta opção pode ser encarada como um interesse em aproximar as suas experiências corporais às dos espetadores, recusando um tipo de movimento especializado, excessivo e artificial, associado ao domínio da ilusão, que se distancia da experiência do público.

Esta aproximação ao público levanta a questão de um posicionamento político e ideológico dos autores, na medida em que se associa à ambição de uma democratização de estatuto, ao aproximar intérpretes e público quanto às capacidades motoras expressas em cena. Muito embora não pretenda aqui desenvolver esta questão, gostaria apenas de referir que podem ser utilizados outros pontos de vista, nomeadamente relacionados com as questões estéticas e de coerência interna das obras. Veja-se que vários protagonistas da Judson rejeitaram qualquer premissa política no seu trabalho, ou que, ainda que sem agitar qualquer bandeira política, Cunningham democratizou⁶²³ a Dança em várias vertentes, ao rejeitar a hierarquia espacial e dos bailarinos, ao autonomizar o processo criativo associado aos vários géneros artísticos e ao libertar os espetadores de condicionalismos interpretativos⁶²⁴.

De toda a maneira, se no contexto português houve uma preocupação de aproximação ao público, ela não foi bem-sucedida quanto à crítica, por vezes depreciativa, sobretudo nas comparações estabelecidas com o panorama internacional.

No primeiro número da *Colóquio-Artes* de 1995, por exemplo, Carlos de Pontes Leça faz um balanço da programação de Música e Dança⁶²⁵ enquadrada na Lisboa’94, Capital Europeia da Cultura e refere a propósito da apresentação de obras de Merce

⁶²² A última frase deste excerto vai precisamente no sentido do que anteriormente afirmei sobre a vontade, por parte dos bailarinos de ter poder de decisão sobre aspetos coreográficos, não se limitando ao papel criativo (e ativo) que a Dança sempre implica.

⁶²³ Refiro-me a uma dimensão genérica do termo “democracia”, associado às ideias de liberdade, igualdade, diversidade e autonomia.

⁶²⁴ Embora nunca tenha abdicado da autoria integral das suas obras, Cunningham conferiu em alguns momentos aos seus bailarinos o poder de decidirem a sua configuração final, como sucedeu com *Paired* (1964), em que os bailarinos escolhem no decurso do espetáculo a sequência de nove ações predeterminadas.

⁶²⁵ A programação de Dança foi concebida por Jorge Salavisa, sob responsabilidade de Maria Manuel Pinto Barbosa.

Cunningham, Pina Bausch, William Forsythe, Anne Teresa de Keersmaecker e Ushio Amagatsu:

Keersmaecker (...) deu exemplo magnífico de como a Dança Teatral de hoje pode e deve ser algo de muito mais criativo, elaborado e sério do que o mero encadeamento de sequências de corrida – entrechoque de corpos – queda – rolamento no chão – levantamento súbito e nova corrida, etc., a que, basicamente, se reduz a criação de não poucos autores da chamada “Nova Dança” (Leça 1995: 21).

A comparação subjacente é, do meu ponto de vista, ilegítima, na medida em que faz tábua-rasa da incipiente História da Dança portuguesa, em relação à qual é preciso ter em conta que o termo *Nova* não surge como contraponto a *Antiga*, na medida em que a tradição de Dança portuguesa é pobre e insignificante se comparada com as latitudes dos criadores referidos no texto⁶²⁶, certamente por diversos motivos que não cabem neste estudo.

De qualquer maneira, a ligação explícita entre o universo da Dança e das Artes Visuais, subjacente ao aparecimento da Performance no contexto americano, não começa, em Portugal, com a colaboração entre Rui Chafes e Vera Mantero⁶²⁷ ou no trabalho de João Fiadeiro a propósito da obra de Helena Almeida⁶²⁸. Já em 1981, Elisa Worm⁶²⁹ e Paula Massano tinham apresentado *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*⁶³⁰, inspirada na obra de Picasso, e conotada com o universo da Performance, obra em que Massano

⁶²⁶ “A dança em Portugal teve de se construir a si mesma, inventar uma tradição inexistente e ultrapassar etapas rapidamente, sem dispor de um terreno antigo e seguro em que se alicerçar, e contra o qual se confrontar” (Roubaud 2001: 164).

⁶²⁷ *Comer o coração* foi uma obra criada para representar Portugal na 26.ª Bienal de São Paulo em 2004, produzida pela Direção-Geral das Artes em colaboração com o Centro Cultural de Belém, onde foi apresentada em 2005. Comissariada por Alexandre Melo, consistiu numa performance de Vera Mantero, instalada em esculturas criadas por Rui Chafes e com o corpo por ele desenhado, acompanhada por um vídeo de Helena Inverno.

⁶²⁸ *I Am Here*, de João Fiadeiro, estreou em 2003 no Centro Georges Pompidou, Paris, sendo no ano seguinte apresentada no CCB, Lisboa, no âmbito da retrospectiva sobre a obra de Helena Almeida, e em 2005 no Festival Alcantara, Lisboa.

⁶²⁹ É a Elisa Worm, então ex-bailarina do Grupo Gulbenkian de Bailado e professora do Conservatório Nacional, que se deve a criação do primeiro grupo de Dança independente (de uma instituição) – Dança Grupo – em Portugal, estreado em maio de 1977.

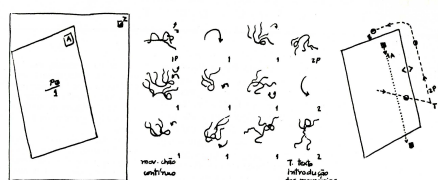
⁶³⁰ “A 14 de novembro de 1981 estreou-se no Teatro Carlos Alberto, no Porto, integrado no programa do Fitei (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) a coreografia *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*. Eram autoras desta coreografia, dançada pelo Dança Grupo, a diretora artística da Companhia, Elisa Worm, e a coreógrafa Paula Massano. *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* tinha como pressuposto temático a obra de Picasso em vários dos seus períodos e citava algumas das figuras fundamentais da sua pintura tais como os arlequins, os músicos, os saltimbancos e as meninas. Foi um espetáculo concebido sem interrupções, com a duração aproximada de 75 minutos, e nele se experimentou uma estética da “performance”, onde a utilização de figurinos e adereços escultóricos serviam para expressar a “joie de vivre”. A coreografia decompunha o espaço, suscitando, deste modo, pensar a correspondência de uma representação cubista na dança (...) Constituiu também a primeira tentativa de criar um espetáculo de dança que fosse um espetáculo de autores” (Ribeiro e Sasportes 1991: 80).

desenvolveu inéditos processos de improvisação envolvendo os bailarinos, no sentido de os implicar no processo criativo (Fazenda, 1997b).

Este é mais um entre os vários paralelismos possíveis entre a “Nova Dança” e o trabalho da Judson, já que

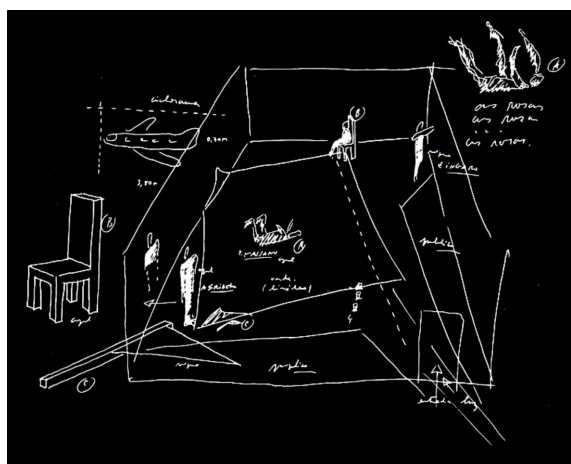
Paula Massano, Margarida Bettencourt, Madalena Victorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt e Rui Nunes (...) apesar de estes portugueses (todos residentes em Lisboa) não terem um estilo comum, antes prevalecendo a singularidade das suas propostas (...), podemos encontrar alguns pontos de contacto que os identificavam como um grupo. Eles preconizavam uma nova atitude face ao corpo e à dança, que se traduzia no interesse por várias atividades motoras (como as quotidianas) e no uso de diversas técnicas de treino físico consideradas mais adequadas à sua expressão coreográfica do que a dança clássica ou a dança moderna (se bem que estas pudessem continuar a ser usadas por alguns, só que com diferentes propósitos); recombinaavam de novas formas a dança com o texto, com a narrativa, com elementos das outras artes performativas e com as artes plásticas; e adotavam uma atitude crítica face ao funcionamento das companhias de dança institucionais, nomeadamente a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian (Fazenda 1997: 14-15).

Em 1986, Massano apresenta na Escola de Dança do Colégio de S. Teotónio, em Coimbra, *Memórias e Refrações do Festival*, resultado de um atelier de uma semana no âmbito da Bienal Universitária de Coimbra/ Semana Internacional de Teatro Universitário (BUC/SITU), com a colaboração de Carlos Zíngaro (música), António S. Ribeiro (texto)⁶³¹ e cenário, figurino e luz de António Barros.



NOTAÇÕES COREOGRÁFICAS:

- Despojamento relativamente à ocupação do espaço, i.e., deixar o «vazio» afirmar-se.
- Continuidade visual do movimento, ou aparente continuidade da energia física.
- «obeco», a linha procurada, o fio no qual se introduzem rupturas rítmicas de energia.
- O desafio da experiência «in loco».
- A adaptação a uma situação imediata.
- A procura à «representação».



Notação coreográfica de Paula Massano em *Memórias Recentes e Refrações do Festival*, Revista *Música em Si*, Revista da Tuna Académica da Universidade de Coimbra, n. 2-3 (jan. 1987). Diretor: José Cardoso. Esboço de António Barros para o espaço cénico de *Memórias e Refrações do Festival*. Cortesia António Barros.

A insatisfação quanto ao tipo de trabalho realizado pelas companhias institucionais, a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian, no final dos anos 70

⁶³¹ Trata-se de António Pinto Ribeiro, crítico de Dança e futuro teorizador sobre a Nova Dança e a Dança Contemporânea portuguesa, e não só.

monopolizadores da Dança profissional em Portugal, levou a que grande parte dos autores associados à Nova Dança fizessem parte da sua formação no estrangeiro, em períodos mais ou menos longos, mas sempre reveladores da busca de alternativas face ao conservadorismo do panorama nacional.

Veja-se que depois da formação do Dança Grupo (1979), na primeira metade da década de 80, tanto o Ballet Teatro Contemporâneo do Porto, fundado por Isabel Barros, Né Barros e Jorge Levi (1983), como a Companhia de Dança de Lisboa (1984), com Rui Horta como coreógrafo e diretor artístico, foram iniciativas criadas depois dos seus criadores passarem por um período de formação fora de Portugal. A CDL recrutou mesmo os seus bailarinos através de audições realizadas em Lisboa, Nova Iorque e Londres.

Foi nesta cidade que se formou Madalena Victorino, autora que, para além dos denominadores comuns enunciados por Fazenda, estabelece outro: a exploração do trabalho com não-profissionais da Dança, em que investiu desde o seu regresso a Portugal em setembro de 1980, depois de frequentar, desde 1975, a London School of Contemporary Dance e o Laban Centre do Goldsmith College, quando fundou e dirigiu um atelier coreográfico no Ateneu Comercial de Lisboa, aberto a todas as pessoas.

É assim possível concluir que, ainda que a Dança em Portugal fosse tradicionalmente incipiente, o aparecimento da Nova Dança corresponde a um desejo de sair dessa tradição, saída essa que conduziu e foi conduzida por breves estadias no estrangeiro, que funcionaram como motor para a instauração de uma nova geração, apostada em reequacionar o que é a Dança.

6.2 Vera Mantero

Mantero iniciou a sua formação em ballet com seis anos, estudando sobretudo com Ana Mascolo, com quem trabalhou até aos 18 anos.

Ingressou em 1984 no Ballet Gulbenkian, companhia onde se manteve durante cinco anos e onde em 1987 – ano em que se tornou solista da Companhia –, realizou no seu XII Estúdio Experimental de Coreografia a primeira experiência como coreógrafa, com um trabalho sintomaticamente intitulado *Ponto de Interrogação*⁶³², uma peça para seis bailarinos que denota uma forte influência daquilo que Sally Banes classificou como *pós-modernismo* americano, em termos de vocabulário de movimento, composição e autonomia da coreografia, através de uma primeira parte sem acompanhamento musical⁶³³.

Ainda durante a permanência no Ballet Gulbenkian, criou peças para outros contextos, como *Em Corpo com Som*, apresentado na Bienal Universitária de Coimbra (1988)⁶³⁴, ou *Duas improvisações sobre Dois Temas de Prince* (Teatro da Trindade, 1988), para o aniversário da escola de Mascolo, *A Sala ao Lado*, para a Companhia de Dança de Lisboa ou *Uma Rosa de Músculos* (1989, ACARTE)⁶³⁵, o primeiro solo que coreografou. Estes trabalhos afirmam uma movimentação autoral, uma linguagem de movimento individual, através de peças de curta duração com elementos comuns, como a exploração do dinamismo rítmico baseado num exímio controlo corporal, simultaneamente recusando a *bravura* técnica. Verifica-se um investimento na contenção, muito claro em termos do tratamento do espaço, nomeadamente no que diz respeito a deslocações. O jogo entre exposição e ocultação do movimento é estabelecido

⁶³² Com música de Dave Holland e Marvin Smit, luz de Rui Fernandes, figurino de Vera Mantero, e com Birte Lundwall, Cláudia Nóvoa, João Afonso, Rui Lopes, Maria João Salomão e Vera Mantero. No ano seguinte (1988), Mantero coreografou, também para o Ballet Gulbenkian, *Os Territórios*, música de Peter Zummo, cenário e figurino de Susana Oliveira e luz de Rui Fernandes. Em 1989, criou *As Quatro Fadinhas do Apocalipse*, quarteto feminino sem acompanhamento sonoro, luz de Rui Fernandes, figurino e coreografia de Vera Mantero.

⁶³³ “...*Ponto de interrogação* (estreada no Estúdio Experimental do Ballet Gulbenkian, em 87) onde [Mantero] iniciou o processo de ruptura com as práticas da dança moderna. ‘Numa das partes desta peça, dançada em silêncio, tocávamos nas coisas, tocávamos nas pernas, andávamos livremente pelo palco. A razão por que logo nesta primeira peça decidi que íamos olhar, tocar e mexer-mo-nos em silêncio foi por que me fazia muita impressão todos os códigos de postura que tínhamos no Ballet Gulbenkian, nomeadamente um certo tipo de olhar, não focalizado nas pessoas, ou o facto de se dançar sempre com música. Em *Ponto de interrogação* já havia muito questionamento e a necessidade de romper” (Fazenda 1999 em <http://www.publico.pt/noticias/jornal/vera-mantero-quase-total-130137>).

⁶³⁴ Com música ao vivo de Carlos Martins, que também improvisa um solo musical.

⁶³⁵ De Vera Mantero, com música de Bruno d’Almeida, figurino de Carlota Lagido e luz de Rui Fernandes, apresentado no âmbito do programa *Solos a Nijinsky*, que incluiu ainda *Pour L’Instant* (Michel Klemenis, Fauve Fomitch e Daniel Larrieu).

em estreita ligação com o trabalho lumínico, também utilizado para instaurar uma bidimensionalidade que reforça a importância da imagem do corpo e das referências iconográficas invocadas.

Nas *Duas improvisações sobre Dois Temas de Prince*, por exemplo, encontramos uma primeira parte em que a bailarina atravessa consecutivamente o palco movimentando-se em estreitas faixas, numa renúncia à exploração da profundidade do espaço cénico, e uma segunda parte em que improvisa no centro do palco, praticamente sem se deslocar. Na improvisação com Carlos Martins, Mantero posiciona-se atrás do músico – que está de perfil para o público mantendo a sua posição no espaço–, assumindo a predominância do mesmo eixo corporal, de maneira a explorar o aparecimento/desaparecimento da sua movimentação, até que enfrenta Martins, terminando assim a improvisação.

Também em *Uma Rosa de Músculos*, encomenda ancorada na revisitação da figura e obra de Nijinsky, e em que de facto há uma forte e bem construída presença da iconografia Nijinskyana, há uma primeira parte sem deslocação espacial e um posterior jogo entre visibilidade/invisibilidade, conseguido através de entradas e saídas de um corredor de luz que atravessa o palco, e que mais uma vez (em clara sintonia com o trabalho de Nijinsky, nomeadamente em *L'après-midi d'un faune*) explora a bidimensionalidade, chegando para isso a recorrer à utilização de paredes invisíveis, que a bailarina utiliza como encosto enquanto se movimenta.

Esta peça foi já composta em Nova Iorque, em 1989, ano em que Mantero abandona o Ballet Gulbenkian, viajando para passar cerca de um ano a dedicar-se a técnicas, práticas e experiências alternativas às disponíveis em Portugal, frequentando o estúdio de Merce Cunningham e ateliers de Teatro Físico, Voz, Release ou Contacto-Improvisação. A escolha deste destino foi influenciada pelo impacto sentido com a passagem pelo Grande Auditório da Fundação Gulbenkian (1987) da Trisha Brown⁶³⁶ Company⁶³⁷, que veio reforçar em Mantero o sentimento de um “défice de pensamento” na Dança (que lhe parecia “muito vaga”)⁶³⁸, correspondendo no caso dos “intérpretes” a um papel passivo e acrítico que não lhe permitia dizer aquilo que queria.

⁶³⁶ A coreógrafa preferida de Mantero (Ribeiro, 1994: 126).

⁶³⁷ Dois anos antes, em 1985, a Lucinda Childs Dance Company tinha-se apresentado no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian com um programa incluindo *Einstein on the Beach*, sendo pateada por grande parte do público presente.

⁶³⁸ Cf. <http://coffeepaste.com/vera-mantero-entrevista/>.

Este inconformismo conduziu àquilo que a artista descreveu como uma “[luta] contra o seu próprio corpo e pensamento para sair das fórmulas aprendidas, para sair para um outro tipo de Dança”⁶³⁹, e que a levou a procurar (in)formação à data inexistente em Portugal.

A peça *As Quatro Fadinhas do Apocalipse*, também de 1989⁶⁴⁰, é um novo exemplo da busca de uma alternativa face à experiência no Ballet Gulbenkian. Como Mantero posteriormente considerou,

Depois de cinco anos de Ballet Gulbenkian, depois de cinco anos a “dar à perna” no Ballet Gulbenkian, resolvi sentar-me. Resolvi fazer uma peça em que as pernas desaparecem, são “cortadas”, negadas. Em que é impossível a estas mulheres arrancarem-se do chão, aparentemente deficientes. E em que há silêncio. Estar-se sentado em silêncio, estar-se sentado no silêncio. E dar lugar ao rosto, às mãos, aos braços, ao tronco. (Difícil não ver tudo isto como uma negação na maior parte do trabalho que tinha feito até àquela altura naquela companhia).

Há outras ideias que me surgem ao revê-la. O trabalho com o despojamento e o vazio. Uma certa lassidão, algo de absolutamente não espetacular, não performático, desprovido de dramatismos. Um tentar expor-se dentro de uma certa verdade, uma certa evidência. E alguma ironia, ou irrisão, uma certa dose de “parecer-se tonto”, parecer que não se sabe fazer. Dá-me ideia também que este resolver sentar-me é um “vir sentar-me à vossa frente para dizer”. Dizer destes estados acima descritos. É já uma enorme vontade de descobrir maneiras de dizer com a dança. Daí a frontalidade, daí as mãos e o rosto (todos três muito presentes em peças a seguir) (cf. <http://www.orumodofumo.com/artists/work/work.php?artistID=3&workID=12&type=project&status=past>).

Mantero continua a experimentar as possibilidades da Dança, ainda que renunciando à sua experiência anterior como bailarina numa Companhia. Como este depoimento confirma, a autora está alinhada com várias das premissas que cerca de 20 anos antes orientaram o trabalho fundador do *pós-modernismo* americano na Dança: recusa da espetacularidade, do virtuosismo, da narratividade linear e do acompanhamento musical, ou a utilização de todo o corpo. A análise desta peça, em que as bailarinas estão sempre alinhadas frente ao público, permite ainda constatar o reforço da plasticidade corporal através da iluminação e do figurino, que associados ao movimento, resultam novamente na exploração da bidimensionalidade e do desenho realizado com o corpo, conseguido também através do contraste com o fundo negro, que é também a cor das roupas que envergam e que produzem um efeito de segmentação do corpo descoberto.

⁶³⁹ <http://coffeepaste.com/vera-mantero-entrevista/>.

⁶⁴⁰ Esta peça foi apresentada unicamente no 13º Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian, a 28 e 29 de julho de 1989, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.

Após o regresso de Nova Iorque, e depois de um difícil período de assimilação criativa em que colaborou com Francisco Camacho⁶⁴¹, Mantero concebeu a peça *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards*⁶⁴², um solo improvisado apresentado em Lovaina em 1991⁶⁴³, cujo título é claro quanto às questões que então ocupavam a artista, e que de certa maneira continuam a ser material de trabalho. À procura do “seu” movimento, do vocabulário útil para se exprimir, Mantero experimenta e procura a “sua” Dança:

... este trabalho prescinde de qualquer enquadramento narrativo ou temático exterior à própria dança. Os elementos da cenografia resumem-se a uma delimitação através de quatro “colunas” de arame enrolado que suspendem pés em cera que se vão derretendo sobre candeeiros a petróleo e, no chão, separando a bailarina do público, uma fila de sardinhas. Melancólica sugestão de uma situação de desgaste, usura, consumo dos corpos, mas sem qualquer indicação referencial.

O espetador tem mesmo que partir dos gestos e dos movimentos do corpo: “...dance first...” (...) estes momentos nunca se cristalizam em clichés, antes se dissolvem e reconfiguram permanentemente segundo uma cadência de fluxos. Como se dançar fosse como ir pela rua com o corpo posto no nível mais alto de intensidade (Melo 2004: 23).

Esta obra confirma um longo ciclo de uma produção autoral individual, que se prolongará até 1998, altura em que o processo de criação de *Poesia e Selvajaria* levantou uma série de questões acerca da distinção entre autores e “intérpretes”.

A partir daqui, Mantero enceta uma nova fase de colaborações criativas, a partir de então assinando frequentemente *Vera Mantero & Guests*, na medida em que considera que os colaboradores também partilham a autoria, embora assuma que a “articulação” dos contributos é sua, sendo portanto a responsável pela estrutura da peça. Digamos que se trata de compor o material coletivamente criado pela equipa que o apresentará ao público.

O reconhecimento do contributo autoral daqueles a que até aqui eram classificados como “intérpretes” liga-se diretamente ao percurso de Mantero após desvincular-se do

⁶⁴¹ Nomeadamente em *Blá, Blá, Blá* (1990), de Vera Mantero e Francisco Camacho (dueto) e *Quatro e o Quarto* (baseado em Le Corbusier), de Francisco Camacho, com Vera Mantero, BUC, Coimbra.

⁶⁴² Peça com 20 minutos de duração, concebida, dançada e com figurino de Vera Mantero, cenografia de André Lepecki, desenho de luz de João Paulo Xavier e música de Thelonius Monk (*Ruby, My Dear*). Este solo improvisado tem sido remontado noutras ocasiões, o que levanta a interessante questão (que pretendo futuramente problematizar) do tratamento que lhe é dado com a passagem a peça de reportório.

⁶⁴³ Klapstuck 1991 foi a primeira plataforma organizada de internacionalização da Dança portuguesa, apresentando-se ainda trabalhos de Paulo Ribeiro (*Modo de utilização*), Rui Nunes (*A Ilha dos Amores*, um quarteto masculino), João Fiadeiro (*Solo para Dois Intérpretes*, com João Fiadeiro e Nuno Bizarro, em que “surgiam alternadamente no palco, vindos de um fundo de tubos coloridos, e uma semelhança física entre ambos fazia crer que se tratava da mesma pessoa” Santos, 1997:45), Francisco Camacho (*O Rei no Exílio*), Joana Providência (*Sustine e Abstine*), Aldara Bizarro (*As Marias e os Papelinhos*) e também *Disfigure Study*, de Meg Stuart, com Francisco Camacho, Carlota Lagido e Meg Stuart.

Ballet Gulbenkian, à procura de novas abordagens, do desconhecido, daquilo que estando associado ao seu campo, não lhe era familiar.

A insatisfação quanto ao tradicional estatuto conferido ao “intérprete” e a decorrente procura de uma alternativa foi afirmando cada vez mais a importância da pergunta, da dúvida e da utilização de diferentes abordagens e perspectivas, pensamentos e experiências, conduzindo a uma apetência pela criação coletiva e pela diversidade⁶⁴⁴, que permite “pensar em conjunto” e “mergulhar em perguntas”⁶⁴⁵ que de outra maneira não seriam suscitadas.

Mantero aposta no fim do isolamento enquanto autora mas mantém o programa que foi consolidando ao longo do seu percurso, ligado a um forte interesse por processos automáticos, associações e relações entre componentes diversos, assim como a utilização de múltiplos elementos, como texto, voz, plasticidade e movimento.

Vai sendo cada vez mais explícita a importância da transformação do objeto artístico pelo processo da sua criação, num caminho imprevisível e que incorpora a estranheza e a utiliza como ferramenta e tema de trabalho⁶⁴⁶.

Trata-se de um investimento voluntário numa situação de desconforto, ou pelo menos curiosidade por aquilo que não se domina. É, num certo sentido, um mecanismo semelhante àquele que referi a propósito de Bruce Nauman, que desde o início do seu percurso associou a Performance à escolha de um caminho intencionalmente dificultado, em que a dúvida, a dificuldade e o obstáculo são considerados enriquecedores e catalisadores, precisamente por levantarem perguntas que obrigam a reformulações e descobertas. O investimento na dúvida e na pergunta faz com que, no caso de Mantero, haja uma dissociação e contágio entre o trabalho e as outras dimensões da vida. Por isso a autora tantas vezes tem referido que, durante as fases de construção no terreno das suas obras, a dúvida se generaliza, aproximando-a de uma circunstância quase depressiva, em que questiona profundamente o sentido do seu trabalho, assim como da vida.

⁶⁴⁴ “Vera Mantero pensa e compõe coreograficamente a partir do “corpo próprio”, fruindo assim com o movimento proveniente de cada corpo que utiliza, coreografando sempre no plano da diversidade. Talvez por isso tenha encontrado no método da improvisação o seu modo privilegiado de composição” (Ribeiro 1994: 125).

⁶⁴⁵ Cf. <http://coffeepaste.com/vera-mantero-entrevista/>.

⁶⁴⁶ “Antes de começar a trabalhar numa nova peça e até ela estar terminada, nunca sei como é que ela vai ser. A estrutura da peça vai-se descobrindo à medida que vamos trabalhando e que as coisas que nascem das improvisações se vão entrelaçando”. Mantero *apud* Fazenda, 1998, em <http://www.publico.pt/noticias/jornal/vera-mantero-quase-total-130137>.

A apologia da diversidade e o interesse pelo desconhecido contribuíram certamente para um gradual afastamento do campo da Dança e incursão noutros territórios, num percurso que conduziu ao trabalho de Performance.

O texto e voz vão ganhando importância nas peças⁶⁴⁷, sendo já um elemento essencial em *uma misteriosa Coisa, disse e.e. Cummings* (1996)⁶⁴⁸, peça a solo em que predomina o trabalho de rosto e mãos, destacados pela iluminação, numa abordagem próxima da pantomima, e na qual a autora faz desaparecer o corpo ao pintando-o de escuro contra um fundo também ele escuro, e entendido por André Lepecki, juntamente com *Foda de Morte*, como exemplos de que “o trabalho a solo mais recente [1997] de Vera Mantero tem-se desviado para uma delicada forma de *performance art*” (Lepecki 1997: 50).

A Dança não é excluída do processo criativo, ainda que experimentação e investigação possam resultar num afastamento dessa possibilidade, como aconteceu aqui. Este processo, com Mantero, embora varie de caso para caso, implica denominadores comuns, como o recurso à improvisação – filmando os resultados para posterior análise e triagem –, ou o investimento em processos de automatismo, abrindo espaço para o desconhecido, automático e não linear, sustentados pela percepção de que o trabalho acontece num devir contínuo, sendo numa certa instância “sempre o mesmo”, na medida em que a cada peça cria novas molduras para questões, interesses e problemáticas que estão sempre lá e funcionam como material inspirador. Em teoria, isto determina que o trabalho não tenha um princípio definido no tempo e seja de facto concluído por razões pragmáticas, como a data da estreia e outros compromissos práticos, quando poderia desenvolver-se indefinidamente, assumindo outros contornos.

Talvez a assunção (ou pelo menos indiferença quanto à classificação) do seu trabalho como Dança se relacione com o reconhecimento de um ponto de partida aí ancorado, tanto em termos de percurso como de processo criativo, ainda que sujeito a uma posterior rejeição ou abandono, como se a prática viesse sempre a confirmar a insuficiência da Dança, para “dizer o que se quer dizer”:

... quando eu estava a fazer aquela peça sobre a Josephine Baker, já tinha feito várias experiências de várias espécies, movimentos, isto, aquilo (...) mas não estava assim muito convencida de nada daquilo. E uma vez fui ao estúdio, e comecei (...) a falar em voz alta, a dizer aquilo que estava a sentir e entrei numa espécie de lengalenga e gostei de ouvir aquela lengalenga e liguei a câmara e deixei. (...) E depois achei, mas isto é a coisa mais forte e interessante que eu fiz até agora! E então achei que a peça tinha que

⁶⁴⁷ É de destacar que, pelo menos a partir do ano 2000, Mantero se dedicou profissionalmente à música, protagonizando concertos em que assume a sua faceta de cantora.

⁶⁴⁸ Encomenda da Culturgest a propósito de uma homenagem a Josephine Baker.

ser aquele discurso, tinha que ser aquela lengalenga (...) justamente com uma imagem do corpo que eu já tinha decidido e que me fazia bastante sentido, mas que eu pensava também que era uma parte da peça que estaria com aquela imagem de corpo, e depois decidi: não! Então, só vou estar com aquela imagem de corpo e só vou dizer esse discurso! (Fonseca 2013: VIII do Anexo 4).

Neste caso, tal como noutros, trata-se pois de trabalhar predominantemente sobre a imagem do corpo, e não com a especialidade do seu movimento. Assim, não espanta um vincado interesse por questões associadas ao universo das Artes Visuais, manifestamente presente em algumas peças que a ele se ligam diretamente.

Vejam-se os exemplos de *Olympia* (1993)⁶⁴⁹, com texto de Jean Dubuffet (tendo António Pinto Ribeiro reconhecido que a “*Olympia* de Vera Mantero está para além da dança, para ser uma *performance* sobre o uso do corpo” (Ribeiro 1994: 127), *Foda de Morte* (1996), assumida como Performance, realizada na Galeria Assírio e Alvim, no âmbito da exposição de ilustrações de Julião Sarmento para o livro *Justine et Juliette*, de Sade, ou *Comer o Coração* (2004), obra que representou Portugal na 26ª Bienal de Artes Visuais de São Paulo, a que anteriormente aludi.



Vera Mantero, *Olympia*, 1993. Foto: Jorge Gonçalves.

⁶⁴⁹ “Única descrição desta peça no programa da sala original: Vera Mantero, improvisações , cinco minutos. Acho que ninguém da organização fazia muito ideia do que eu ia fazer. E acho que não demorou só cinco minutos. O programa era o da Maratona para a Dança, uma iniciativa já histórica criada em 1993 por uma série de bailarinos e coreógrafos que tinham decidido fazer o País acordar. Para a dança que nele se fazia. Quando me contactaram para participar eu respondi entusiasticamente que sim e pus-me a pensar o que poderia fazer para ‘acordar’ as pessoas. Andava por essa altura a ler a *Asfixiante Cultura* do Jean Dubuffet e pareceu-me absolutamente indicado ler passagens do livro naquela ocasião a quem quer que fosse que estivesse presente no Teatro Maria Matos. ‘Mas ler como? E não será um pouco pretensioso, ir práli dizer que eu é que sei o que é a verdadeira cultura, a melhor cultura? Se calhar devia estar nua... Tenho que ler o Dubuffet nua. Especada de pé em frente a um microfone? Não, isso não pode ser... Então a fazer o quê? Nua...?’. Esta nudez fez-me então pensar na *Olimpia*, do Manet, que tinha visto recentemente no Musée d’Orsay, em Paris, onde ainda estava a viver na altura. ‘E se fosse a *Olimpia* a ler o Dubuffet? Ai!, não!, que horror, aí é que me caíem todos em cima, sacrilégio à pintura,’. Conteí ao André Lepecki que queria ler o Dubuffet nua mas que não sabia como o fazer sem ser só ler o Dubuffet nua, sem lhe falar sequer do quadro. Então não é que ele me diz: “Oh Vera, não te lembras da *Olympia* do Manet (que tínhamos visto juntos)? Acho que devias fazer qualquer coisa com ela”.(!!!). E assim fiz”. www.orumodofumo.com/artists/work/work.php?artistID=3&workID=17&type=project&status=past.

Que o trabalho de Mantero implica sempre o corpo, quanto mais não seja o seu, é uma evidência. Mas isso só lhe interessa como ferramenta e método para constantemente colocar questões às quais procura responder. Essas perguntas têm frequentemente que ver com o que é a Dança e quais as suas possibilidades e limitações, mas implicam desde há muito uma articulação com outras áreas artísticas, e com outros aspetos da vida. Interessa-lhe o saber, o questionar mais abrangente: “Acho que o meu trabalho não é dança, não pode ser visto apenas dentro dos parâmetros da dança. Vejo o meu trabalho mais como uma filosofia” (Mantero *apud* Lepecki 1999: s/p.).

Até que Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza

Mantero classifica a obra *Até que Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza*⁶⁵⁰ (2006⁶⁵¹) como Performance; segundo Maria José Fazenda, um termo “mais indicado para definir o lugar de onde a própria criadora age, ou seja, um lugar definido pela diluição das fronteiras que separam os géneros artísticos – dança, teatro, canto – e pela extensão dos modos de intervenção e expressão do corpo” (Fazenda 2012: 33).

Trata-se de uma peça coletiva, como é costume a partir da viragem para o século XXI, altura em que a autora perdeu o interesse pelo formato a solo, iniciando assim uma rede de colaborações construída a partir dos convites que faz a outros artistas, convicta de que aquilo que transportam, traduzido no seu contributo para o processo criativo, corresponde a um interesse à partida acrescido, graças à diversidade, confronto e debate que propicia.

Neste caso, Mantero conheceu os cinco convidados⁶⁵² em ateliers que dirigiu, escolhendo-os para integrarem esta peça como co-criadores (designação adotada desde *Poesia e Selvajaria*), embora assuma a direção artística, como também já vimos. A co-criação resulta de residências artísticas⁶⁵³, “coexistências” que correspondem à criação de uma “comunidade temporária”, cuja experiência impregnará toda a peça.

Esta “performance vestida com palavras”⁶⁵⁴, como lhe chamou, foi apresentada pela Culturgest como *Dança e Performance* (dependendo dos suportes) e por Serralves como *Dança/Teatro*.

O ponto de partida para esta criação foi o questionar a ideia e a crença em Deus⁶⁵⁵, numa escolha que implica o reconhecimento da autora enquanto filósofa, colocando as grandes questões da existência humana. Depois de ter lançado o tema da relação do pensamento com a Dança (*Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, 1991),

⁶⁵⁰ Título que faz referência a um poema de Herberto Helder.

⁶⁵¹ Estreada no dia 8 de novembro no Le Quartz / Scène Nationale de Brest, em França, e apresentada a 23 e 24 desse mês na Culturgest, em Lisboa e a 2 de novembro de 2007 na Fundação de Serralves, Porto.

⁶⁵² Brynjar Bandlien, Loup Abramovici, Marcela Levi, Pascal Quéneau e Antonija Livingstone.

⁶⁵³ Como a que aconteceu no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo, dando origem ao filme *Jetter les Corps dans la Bataille*, de Christelle Lhereur (2006).

⁶⁵⁴ http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=580521&page=1.

⁶⁵⁵ “O título, retirado de um poema de Herberto Helder, serve de pista para os espetadores perceberem qual o ponto de partida do grupo: “Parece-me que estamos numa época em que se volta a falar de Deus como fosse uma evidência, como se não andássemos há dois séculos a questionar esta ideia. Muita gente trabalhou para isso e sofreu muito por pôr em causa a ideia de Deus. E faz-me confusão que estejamos todos os dias em querelas religiosas, quando pensei que já tivéssemos ultrapassado isso, que já estávamos noutra momento histórico”, explica Mantero. “Quis trazer à baila esta questão, reler esses autores que desmantelaram a ideia de Deus. Esse foi o desejo de partida.” (www.dn.pt/arquivo/2006/interior/a-morte-de-deus-segundo-vera-mantero-649140.html).

Mantero pacifica-se quanto a isto, na medida em que deixa de encarar o pensamento como antagonista ou dificultador do movimento, para aceitar que a Dança é uma outra forma de pensar. Esta premissa, patente no método de trabalho que a artista desenvolve com os grupos com que trabalha, e que inclui a improvisação em Dança como reflexão, permitiu que o coletivo articulasse e enriquecesse a proposta inicial, questionando-se sobre “O que é que realmente nos põe em movimento, não movimento de dança mas o que é que nos dá vontade de não morrer; que forças é que nos empurram”⁶⁵⁶.

Nesta obra, como é frequente com Mantero, o trabalho foi acentuando cada vez mais a importância do discurso, em detrimento do movimento. Esta relevância apresenta-se através da quantidade de texto dito pelos participantes – o elemento central da peça, a par da intensa fisicalidade das *personas* (mais do que personagens) criadas para o espetáculo.

Esse texto, dito em inglês⁶⁵⁷, foi criado pelos autores a partir das improvisações realizadas e é um elemento essencial no trabalho sobre as várias instâncias do discurso: o que é dito, como é dito, com que intenção é dito, e como é recebido. Como descreve Bojana Bauer, creditada nesta peça com a “colaboração dramaturgica”, na folha de sala que acompanhou a estreia na Culturgest,

Seis pessoas sentadas. Os seus corpos têm a palavra. O seu “devir junto” anuncia-se através de uma linguagem instável, um inglês com sonoridades singulares. As suas capacidades de comunicar são constantemente desafiadas. Eles navegam entre transparência e opacidade; exercitam-se por entre a tecelagem dos laços, suspensos por um fio.

Como exercer uma postura teatral até ao esgotamento? Escolher um meio que nos é comum, mas que não dominamos. Olhar de frente as pessoas e convidá-las a seguir-nos quando partimos. O “aqui e agora” que procuramos está tão alongado que já não há pertença. Está arrasado. Recomeçamos sempre, sem nunca chegar ao mesmo lugar (http://www.culturgest.pt/docs/vera_mantero.pdf)⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ http://www.dn.pt/arquivo/2006/interior/a-morte-de-deus-segundo-vera-mantero_649140.html.

⁶⁵⁷ Excepto num momento da peça, próximo do seu final, em que os performers discorrem sobre a morte, cada um na sua língua nativa, ou principal.

⁶⁵⁸ Neste documento, pode ainda ler-se que “Para Vera Mantero a dança não é um dado adquirido, acredita que quanto menos o adquirir mais próxima estará dela, usa a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessita de perceber, vê cada vez menos sentido num performer especializado (um bailarino ou um ator ou um cantor ou um músico) e cada vez mais sentido num performer especializadamente total, vê a vida como um fenómeno terrivelmente rico e complicado e o trabalho como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o seu e o dos outros, luta que considera essencial neste ponto”.



Vera Mantero, *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza*, 2006. Foto: Alain Monot.

A peça, com uma duração aproximada de 75 minutos, tem início com os seis participantes sentados em cadeiras, alinhados enfrentando o público, situação em que se manterão durante quase todo o trabalho, exceto num momento em que trocam de cadeiras e outro em que se levantam, estendendo o corpo verticalmente.

Tirando alguns momentos de silêncio e um momento no final em que se escuta uma composição musical, os performers vão dizendo um texto, geralmente em uníssono, ao longo do qual fazem declarações, perguntas e pedidos, interpelando o público, embora não pareçam interessados em qualquer resposta. São perguntas retóricas, importantes para a dramaturgia, e a circunstância, como diz Bauer, é verdadeiramente teatral.

O texto é trabalhado através das modulações da voz e do ritmo, dos gestos e expressões faciais que os acompanham, e é sobretudo neste confronto que se joga o “conflito dramático”, que explora estruturas que Mantero conhece bem, até por estarem presentes nas obras de Dança que tanto a impressionaram numa fase inicial: a repetição, a relação módulo-padrão, a decomposição da estrutura e a exploração da sua expressividade. Estes recursos propiciam uma transversalidade em termos de territórios artísticos, que confere à peça uma dimensão sinestésica.

À medida que vamos ouvindo o texto, vamos reconhecendo os seus planos circulares, sobrepostos, segmentados, que vão desenhando o “esqueleto” que lhe subjaz. Por outro lado, o trabalho corporal, centrado no gesto e na expressão facial (mais uma vez a parte inferior do corpo é secundarizada, quase desconsiderada), é articulado com a dicção do texto de uma tal maneira que frequentemente as sentenças terminam com movimentos que funcionam como uma espécie de réplicas dos gestos executados, uma reverberação

do som e da voz. Por sua vez, o som e a voz são explorados de maneira a convocar a Música que a palavra dita implica.

A dissonância é de tal maneira objeto de trabalho que acaba por funcionar como elemento unificador dos vários elementos explorados na peça.

Gera-se assim uma outra instância de poesia, em que se trabalha o texto⁶⁵⁹, os sons que o compõem e os seus ritmos, tal como se coreografam os gestos que o acompanham. Parte dessa poética diz respeito ao universo de Mantero, que a motivou e concebeu, através da articulação das poéticas pessoais e individualizadas que os artistas vão desenrolando diante de nós, e que nesta peça vamos acompanhando ao sabor da nossa sensibilidade, selecionando a cada momento a qual ou quais destas *personas* dedicamos a nossa atenção (como sempre acontece, mas neste caso com a agudeza própria da Arte ao vivo e a fugacidade que ela implica).

Acabamos por estar perante uma obra que trata o discurso e suas possibilidades, sobrepondo várias das suas camadas, numa teia que se vai compondo, decompondo e recompondo à nossa frente, ali, mesmo diante de nós.

É compreensível que o público que espera uma “autora bailarina” se sinta frustrado; percebe-se porque é discrepante a classificação que as instituições conferem à peça: de alguma maneira, todos percebem que a Dança faz parte daquilo que Mantero é, mas atenção, o trabalho não é sobre isso.

⁶⁵⁹ De maneira a que surgem muitos “jogos de palavras”, pelo que a opção pela tradução através da legendagem (como aconteceu na Culturgest), anula uma parte importante do trabalho, dependente do domínio da língua inglesa.

6.3 João Fiadeiro

João Fiadeiro iniciou a sua formação em Dança em 1982, com Rui Horta, e a partir do ano seguinte no Ballet Gulbenkian, depois de ter praticado natação e artes marciais. Ainda em 83, com 19 anos, parte para Nova Iorque, iniciando um percurso de alargamento do contacto com diferentes práticas, que desenvolveu entre esta cidade, Berlim e Lisboa, onde conheceu a Dança contemporânea americana (nomeadamente o Contacto-Improvisação de Steve Paxton e a obra de Trisha Brown), assim como novas tendências na Dança europeia (nomeadamente o trabalho de Wim Vandekeybus)⁶⁶⁰.

Entre 1986 e 1989 dançou em diversas companhias: Companhia de Dança de Lisboa, Ballet Gulbenkian, Peridance Ensemble, Companhia Mark Haim & Friends, Cheryl Flayharty e Francisco Camacho/ Pós d'Arte.

A sua primeira peça, *Plano para Identificar o Centro*, data de 1989 e foi criada no contexto do XIII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian, em cuja edição anterior Vera Mantero se tinha estreado como coreógrafa.

No ano seguinte, e dentro de uma lógica que nesta década viria a fomentar o aparecimento de estruturas de promoção e divulgação associadas aos artistas da “Nova Dança” e seu trabalho, Fiadeiro funda a RE.AL – Resposta Alternativa⁶⁶¹, que desde então promove:

uma atividade mista entre criação, formação e difusão; e uma programação combinada entre residências artísticas, acolhimento de eventos transdisciplinares e apresentações de trabalhos em processo.

Em 2010, após 20 anos de atividade ininterrupta e na sequência da investigação desenvolvida através da prática e sistematização do método de Composição em Tempo Real desenhado por João Fiadeiro – um projeto que ambicionou diluir as fronteiras entre teoria e prática, ética e estética ou processo e produto – deslocámos o “centro de gravidade” da nossa programação, sustentada até então na criação e difusão de espetáculos, para o território da investigação através da arte e das relações entre arte, ciência e quotidiano (texto de apresentação da RE.AL, <http://www.re-al.org/re-al-arquivo-90-09-2/>).

O interesse de Fiadeiro por outros géneros artísticos traduz-se, na prática, pela colaboração, desde 1995, com Jorge Silva Melo e os Artistas Unidos⁶⁶², enquanto

⁶⁶⁰ O contacto com estas fontes está claramente patente em *Retrato da memória enquanto peso morto* (1990).

⁶⁶¹ Seguida, por exemplo, em 1993, da Eira (de Francisco Camacho) e de O Rumo do Fumo (de Vera Mantero), em 1999.

⁶⁶² “Ao longo de todo o seu percurso, e apesar da referência a ciclos diferentes, João Fiadeiro tem-se dedicado sempre à exploração conceptual da relação entre o eu e o outro, entre o instintivo e o refletido, entre o sentido e o compreendido. Simultaneamente o seu contributo como coreógrafo de encenações

responsável pelo movimento, e para quem encenou *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (Espaço A Capital, 2000); *4.48 Psicose*, de Sarah Kane (Espaço A Capital, 2001); e *A noite canta os seus cantos*, de Jon Fosse (Teatro Taborda, 2004). Já em 1995, Fiadeiro tinha criado *O desejo ardente deve ser acompanhado por uma vontade firme*, peça dedicada a Fernando Pessoa e ao universo Pessoaano, com um dispositivo cénico de grande plasticidade, em que o chão está revestido com portas, e se utilizam objetos como microfones e jornais. A plasticidade torna-se um aspeto central em *I Am Sitting in a Room Different From the One You Are In Now* (1997)⁶⁶³, solo a partir de uma obra do compositor Alvin Lucier, suficientemente importante no percurso do autor para ser remontado em 2014⁶⁶⁴, e no qual Fiadeiro usa fita-cola (recorrentemente utilizada até hoje) para reconfigurar o espaço cénico, em que o corpo se relaciona diretamente com os objetos presentes, como a própria fita, que o enrola, uma fotocopadora que reproduz determinados segmentos corporais, ou molas da roupa que esculpem o rosto, até que essa mesma fita é utilizada para criar um desenho, um esquema corporal, que faz a transição para a escrita (concretizada por Fiadeiro numa parede), num paralelismo que reforça a distância entre signo e referente.

Uma outra circunstância de relação com o universo das Artes Plásticas foi a peça *I am here* (2003)⁶⁶⁵, ligada ao trabalho de Helena Almeida⁶⁶⁶, em que Fiadeiro parte da obra

teatrais tem-no revelado como parceiro importante do teatro português, nomeadamente através das suas colaborações com os Artistas Unidos” (Ribeiro 2002: 175).

⁶⁶³ Estreada em outubro, no Festival International de Nouvelle Danse de Montreal, Canadá. Conceção e performance: João Fiadeiro; música: Alvin Lucier; luz: Pedro Machado a partir de uma ideia original de João Garcia Miguel.

⁶⁶⁴ “A peça *I am sitting in a room different from the one you are in now* inaugura, de forma mais explícita, o modo como a Composição em Tempo Real – ferramenta que João Fiadeiro começou a desenhar dois anos antes, em 1995 – influencia o modo como lida com a composição e a improvisação. É com este solo que ele faz uma ruptura mais assumida com estratégias de composição vindas das suas primeiras influências (pós-modernismo americano e Nova Dança belga) e que serviram de referência para os primeiros trabalhos da Companhia RE.AL. O trabalho sonoro de Alvin Lucier *I am sitting in a room* serviu de plataforma conceptual e paisagem sonora perfeita para a explicitação e afirmação da posição que Fiadeiro queria explorar com a sua investigação. Nomeadamente a relação entre repetição e diferença ou a forma como, sem subterfúgios, efeitos ou segundos sentidos, a peça “faz exatamente aquilo que diz”: “*Estou sentado numa sala diferente daquela que vocês estão sentados. Estou a gravar o som da minha voz que voltarei a passar na sala, vezes e vezes sem conta, até que as frequências de ressonância da sala ganhem força e qualquer semelhança com o meu discurso, talvez com a exceção do ritmo, é destruída. O que você irá ouvir, então, serão as frequências de ressonância naturais da sala, articulada pelo discurso. Considero esta atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, mas sobretudo como uma forma de suavizar as irregularidades que o meu discurso possa ter*” (www.re-al.org/2014/09/solos-reposicoes-joao-fiadeiro-2014/).

⁶⁶⁵ Para uma descrição detalhada da Performance, Cf. Pontbriand, 2004. Para visionamento do registo da peça Cf. <https://vimeo.com/116156883>.

⁶⁶⁶ Estreada em abril de 2003 no Centre George Pompidou, Paris, com a participação de João Fiadeiro (Conceção e Performance); Walter Lauterer (Cenografia); Daniel Demont (Desenho de luz); Arnold Habert (Desenho sonoro); João Galante, Ana Borralho, Tiago Guedes (Assistentes de ensaio) e Marie Mignot (Apoio dramaturgico).

desta artista, relativamente à qual o seu trabalho tem pontos de contacto, conforme então detetou Delfim Sardo (que viabilizou este “encontro”), quando escreveu que “o carácter híbrido destes criadores afirma-se a partir da certeza que cada um tem de que o seu ponto de vista – que corresponde ao desenvolvimento de procedimentos, reinvenção de cânones e desenvolvimento de competências específicas – é oriundo de uma herança cultural, importante para ser colocada em crise” (Sardo *apud* Almeida 2004: 5).



João Fiadeiro, *I am here*, 2003

De facto, este trabalho questiona a Dança ao limite. Fiadeiro dança, mas na total escuridão, e só assim pode fazê-lo em “liberdade” (Almeida 2004). O público vai sendo

confrontado com as marcas, com a documentação dessa coreografia invisível, que conjuga som, pintura, desenho, e que usa ainda a luz e a sombra para pôr em confronto a dimensão fantasmática e a sólida concretude que a Dança implica. Trata-se de Performance, portanto.

Esta peça, fulcral no percurso de Fiadeiro, foi revisitada aquando da apresentação de três das suas performances, tendo-se ‘desdobrado’ na “Conferência-Demonstração” *I was here*⁶⁶⁷, apresentada pela primeira vez em Portugal em outubro de 2014, na RE.AL⁶⁶⁸, numa lógica que repudia a ideia de reportório histórico⁶⁶⁹.

A questão da importância da indistinção entre processo e produto e da relevância do carácter laboratorial da produção artística conduziu à criação, em 1993, dos LAB – Projetos em Movimento, um espaço de experimentação que marcou muitos dos artistas que por lá passaram, por de facto funcionar como uma alternativa ao circuito tradicional, muito mais formal e menos “livre” em termos das expectativas demonstradas, e conservador quanto aos formatos apresentados. Correspondeu à disponibilização de espaço, meios técnicos, formação e confronto com a crítica e com o meio especializado, provendo o contacto, reflexão e contaminação entre géneros

⁶⁶⁷ Estreia em agosto de 2008 no Festival Joint Adventures, Munique, Alemanha. Direção, conceito e interpretação: João Fiadeiro; assistência de direção: Rita Natálio; colaboração: Cláudia Dias, David-Alexandre Guéniot, Marcelo Costa e Paula Caspão.

⁶⁶⁸ “A conferência-performance *I was here* revisita a peça *I Am Here* criada em 2003 que, por sua vez, visita o universo da artista plástica Helena Almeida. Este “hábito” de re-visitar, re-habitar, viver a mesma coisa, mas de um outro prisma, de uma outra perspetiva, acompanha desde sempre o *modus operandi* de João Fiadeiro. O dispositivo da “conferência-performance”, lugar híbrido entre a apresentação e a representação, entre a performance e o documento, amplifica ainda mais esse modo de operar, possibilitando a experiência simultânea do estar “presente-ausente”, tão caro ao pensamento de Fiadeiro. *I am here*, peça estreada no Centre George Pompidou em 2003 e que se apresentou por duas vezes no Centro Cultural de Belém em Lisboa, primeiro no âmbito da retrospectiva da Helena Almeida (em 2004) e depois no Festival Alcantara (em 2005), é uma peça que, de certa maneira, sintetiza toda a sua trajetória porque concentra muito do seu pensamento e inquietações enquanto artista. A conferência performance *I was here* será, por isso, uma excelente oportunidade para partilhar não só o processo que deu origem ao espetáculo, como as premissas e princípios que orientam João Fiadeiro na criação dos seus espetáculos. No concreto, *I was here* irá expor – através da apresentação de filmes, fotos, textos, maquetes, pequenas demonstrações, etc. – o modo como se deu o encontro com o trabalho da Helena Almeida; o encontro com a própria Helena Almeida; a forma como se desenrolou, nas diferentes escalas, o deslocamento entre o afeto original, a formulação do enunciado e a manifestação da obra; e a forma como se processou a relação com os diversos colaboradores, sobretudo com o artista visual e arquiteto Walter Lauterer, autor da cenografia-escultura que recebe o corpo de João Fiadeiro em *I am here*” (www.re-al.org/2014/10/i-was-here-conferencia-demonstracao/).

⁶⁶⁹ “As remontagens (em 2014) destes solos não serão feitas numa perspetiva histórica de reprodução fiel, mas numa lógica de atualização e apropriação. São solos onde João Fiadeiro ainda se reconhece (senão seria incapaz de voltar a eles) porque tocam em “feridas” que pertencem ao território de questões que o acompanham até hoje. Ao mesmo tempo, o intervalo de tempo que passou desde as suas estreias (17 anos para o *I am sitting...* e 6 anos para o *Este corpo...*), fazem destes objetos lugares absolutamente únicos de (re)encontro com o tempo. Não com o tempo que já passou mas aquele que se desloca simultaneamente para a “frente, na direção (...) do passado e (...) para trás na direção do futuro”. O resultado será um novo mapa topográfico das inquietações que o movem desde que começou a coreografar e que têm na “figura solo” o lugar privilegiado para se manifestarem”.

artísticos diversos, numa proposta “precursora da experimentação e da tentação multidisciplinar de agrupar a dança com as outras artes, de fomentar o diálogo entre criadores e entre estes e o público” (Santos 1997: 42).

Assim, a partir do princípio dos anos 90, a RE.AL assume claramente a sua vocação enquanto estrutura direccionada para a experimentação, pesquisa e interdisciplinaridade, através dos LAB, sentidos por muitos criadores associados às Artes Performativas como um local privilegiado para investigar, já que, por investirem numa informalidade alternativa ao tradicional circuito de “palco” institucional e acentuarem a relevância do processo laboratorial, se traduziam na prática por uma maior liberdade de experimentação. Contudo, desde cedo se notou a dificuldade em conseguir implantar a relevância desta dimensão do trabalho, cujo acompanhamento requer um interesse, disponibilidade e perseverança raramente existentes no contexto institucional, sobretudo no que diz respeito ao Estado e seus representantes decisores na área cultural. O desconhecimento acerca desta vertente da obra dos artistas associados à Dança e à Performance (nalguns casos, matéria essencial e central do seu trabalho) faz com que se torne invisível, o que por sua vez conduz à chocante e gravosa falta de apoio⁶⁷⁰. Existe, de facto, uma incompatibilidade evidente entre o carácter deste tipo de trabalho – que implica confiança, espera, persistência, atualização, adaptabilidade, reflexão, tónica na qualidade e na pergunta, sistematização, profundidade, grande investimento e um programa consistente e cada vez mais articulado –, e o quadro do apoio estatal às Artes – apolítico, desestruturado, desconfiado, desinteressado, superficial, rígido, apressado e centrado na quantidade e na resposta.

... esta *tragédia* [o trabalho implicar uma seleção, podendo o interesse residir naquilo que é excluído] é uma *tragédia* que é amplificada pelo mercado e pela política das estratégias culturais, é amplificada no sentido em que o mercado, o que quer, é a nossa visibilidade, o que quer são afirmações e certezas e é isso que os faz dar-nos dinheiro, condições para trabalhar. O mercado está muito pouco interessado nas nossas dúvidas e sobretudo está muito pouco interessado em perceber se é possível, ou não, identificar territórios, molduras, onde o espaço anterior à linguagem, anterior à palavra, anterior à formalização, anterior ao contrato, pode ou não ser vivido (e bem vivido) (João Fideiro *apud* Guéniot 2000: 65-66).

Como acontece frequentemente com bailarinos ou coreógrafos, uma parte da atividade

⁶⁷⁰ Este ano (2015), a Direção-Geral das Artes retirou todo o apoio concedido à RE.AL, depois de vinte anos de importante atividade no contexto nacional e internacional, como comprovam o intenso calendário de formação e apresentação e a existência de uma vasta linhagem de artistas que dela beneficiaram. Ainda que tenham construído um percurso autónomo, esta filiação é clara (e só para dar alguns exemplos respeitantes à Performance) nos trabalhos de Cláudia Dias, Tiago Guedes, Rui Catalão ou Gustavo Sumpsta.

profissional é dedicada à formação e à docência, quanto mais não seja por razões de sustentabilidade económica. No caso de Fiadeiro, este tipo de trabalho, associado às questões centrais que a sua obra foi criando e refletindo desde muito cedo, levou à construção, desde 1995, da Composição em Tempo Real (CTR), um método ancorado na exploração do potencial daquilo que *existe e acontece*, partindo do princípio que as coisas não precisam de outro sentido para além da sua *Existência* (peça de Fiadeiro que adiante abordarei)⁶⁷¹. Implica um investimento no *estar*, sem saber ou preocupar-se com o que isso possa representar ou significar⁶⁷².

Trata-se de um exercício de concretude, despojamento e despreconceito que se aproxima da experiência da Dança, na medida em que aquilo que por um lado é um treino de distanciamento (das expectativas, dos desejos, das convenções) é simultaneamente um meio para reforçar a qualidade da presença num tempo e espaço específicos. É entregar-se completamente ao presente, com abertura para lidar com as suas diferentes dimensões.

A dimensão pedagógica deste método – em que o autor expõe as premissas, regras e procedimentos que orientam a prática dos participantes –, enquadra-o como ferramenta utilizável em vários domínios da vida, do quotidiano à produção artística, passando até por uma vertente terapêutica. Para além de um método de composição artística, a CTR cruza filosofia, psicologia, sociologia, propiciando a sua abertura a leituras diversas, radicadas tanto no conhecimento e perceção coletiva como individual, e que são constantemente convocadas no decurso da prática do método.

Embora a compreensão da CTR dependa diretamente da sua prática e não se pretenda

⁶⁷¹ “Nós, os artistas e sobretudo os artistas performáticos: performers, bailarinos, atores – temos a mania de negligenciar, enquanto ponto de partida e material, isto que já aqui está... que é isto... Olha!... Esta posição!... Olha só!... Esta posição!... Isto! [João Fiadeiro refere-se às posições dos corpos de cada participante]. Muito raramente partimos disto. Colocamo-nos muitas vezes em situações complexas, cheias de técnicas, logo com coisas para dizer e ideias fantásticas... Mas muito raramente nos deixamos apanhar aqui. Ora, isto é a matéria-prima. Isto é o meu ponto de partida... Agora, estamos todos a existir, não é? Não estamos a pensar sobre o que representamos; estamos, de alguma maneira, esquecidos de nós próprios. Ninguém está a observar ninguém. A verdade é que enquanto eu estiver a falar, resolvo o problema da vossa existência aqui, da vossa razão de estar aqui. E isso protege-vos. Basta calar-me para se criar um problema de espaço, de tempo e de razão de “estar (-se) aqui”. Rapidamente o silêncio se tornará insustentável e se sentirá a necessidade de preencher o vazio. Aqui tocamos um outro pressuposto do meu trabalho que é o de resolver o problema do vazio sem nos sentirmos obrigados a ocupá-lo como se fosse uma cruz do ser humano justificar a sua presença, a sua existência. O meu pressuposto é que a nossa presença justifica-se por si. Basta lá estar. Nós não temos que dizer nada, não temos que fazer nada. Basta lá estar porque estando lá, já estamos a dizer e a fazer imenso. Quem vai dar significado a essa presença, à nossa existência aqui, ao nosso ‘estar(-se) aqui’ sem razão, sem futuro, é o outro. O outro que olha para nós cria o seu ‘filme’” (João Fiadeiro *apud* Guéniot 2002: s/p.).

⁶⁷² “É importante que o resultado do meu trabalho artístico não seja uma projeção mas um resultado de mim próprio, que não seja uma representação mas uma revelação. Que esteja mais perto do documentário do que da ficção” (João Fiadeiro *apud* Guéniot 2002: s/p.).

aqui chegar a uma descrição aprofundada que permita enquadrar as múltiplas possibilidades de ativação e utilização deste método, convém desde já esclarecer uma questão fundamental, e que de alguma maneira gera alguma *tensão* na teoria que Fiadeiro propõe: não é apenas o procedimento que interessa. Se a peça *Existência* (2002)⁶⁷³ consistiu num exercício de Composição em Tempo Real não editado, na medida em que Fiadeiro era um dos participantes, não controlando o curso do espetáculo, logicamente diferente a cada apresentação, nas sessões de atelier, destinadas a participantes que pretendem conhecer e praticar CTR, e a partir das quais o autor tem escolhido os colaboradores que convida para palco, a formação implica que “O coreógrafo, quando intervém, joga um jogo de colocação, recolocação, isolamento ou criação de comunidade, eliminando ou sublinhando situações” (Coutinho 2003: 13). Aliás, mesmo em *Existência*, como em qualquer peça, há a escolha antecipada do grupo de performers, assim como a apresentação de um ponto de partida, o objeto inicial que desencadeia a prática do método.

Quer isto dizer que Fiadeiro assume um papel autoral, na medida em que enquadra e seleciona o material que vai surgindo através – e é aqui que a fundamentação generalista do método é abalada – do juízo estético.

Basta participar nos ateliers conduzidos por Fiadeiro para constatar que por vezes as suas intervenções “calibradoras” daquilo que vai acontecendo resultam deste tipo de juízo, e é possível até ir aferindo o seu “gosto”, de maneira a encontrar um determinado “registo” de relação, como que uma determinada “frequência” de relação com a realidade, da qual nunca se pode subtrair a componente estética. Expressões como “devias ter aproveitado aquilo [um qualquer acontecimento em detrimento de outro] porque é mais interessante”, ou “aquela cena era muito mais forte” evidenciam que a poética pessoal, embora teoricamente desconsiderada, é determinante, não só quando o artista utiliza o método para compor as peças de palco que resultam da edição do material encontrado, como na circunstância de formação, em que o que acontece é enquadrado em termos valorativos e não apenas processuais ou metodológicos.

Digamos que a CTR funciona como uma coreografia de acontecimentos, em que se compõe a partir de uma realidade que não se pretende controlar, mas antes *alimentar*. Os pontos de contacto com o trabalho de Cage e Cunningham são evidentes: disponibilidade para o que acontece, contacto processo-obra, valorização e fruição do

⁶⁷³ Cf. <http://projectexistencia.blogspot.pt/>.

acaso, desapego pelo controle e autoria. Repare-se, no entanto, que embora existisse entre Cunningham e Cage uma densa sintonia e coerência em termos de atitude e perspectiva, na prática, o seu trabalho revelava aberturas muito diferentes. Se Cage chegou a uma peça como *4'33''*, que faz a música depender dos ouvidos de quem a ouve, recusando qualquer *a priori* estético sobre o som, Cunningham nunca se demitiu do juízo estético na sua relação com a Dança, tanto que criou uma técnica própria, uma compilação de movimentos “mais interessantes”, dentro do panorama do movimento humano. O “pós-modernismo” americano rejeita este tipo de estetização e compõe a partir do movimento banal e não especializado, e com Fiadeiro, o movimento humano deixa de ser material primordial, passando a ser mais um dado numa equação que se pretende mais abrangente.

Se não há assim tanta dança nos meus espetáculos, se não recebemos aquilo de que estávamos à espera, devemos perguntar-nos: “Porque é que esperamos alguma coisa?” Então a pergunta é esta: “Porque é que vamos a um espetáculo?” Há pessoas que já têm uma resposta a essa pergunta e só querem uma confirmação. E se recebem essa confirmação, saem de lá mais seguras. Se não a recebem, colocam questões. Não gosto de estabelecer divisões entre dança e teatro ou outra coisa, essa especialização é uma consequência do mercado, porque o mercado precisa de rótulos para sobreviver. Não sou contra isso, a realidade é esta... Mas enquanto público, as pessoas têm de compreender que se não se interrogarem, se tomarem as coisas como dados adquiridos, se pensarem que as coisas que desejam provêm de uma intuição, têm de ter cuidado. Porque nada é mais fácil de manipular do que os nossos desejos... (João Fiadeiro *apud* Guéniot 2002: s/p.).



Imagens de divulgação da CTR utilizadas no site da RE.AL⁶⁷⁴

A orientação para a não-expetativa, sobretudo em Cage ligada à identificação com a filosofia oriental, é partilhada por Fiadeiro, assim como o investimento no (ideal) desaparecimento do ego. “Já Cage afirmava que, entre a improvisação e o indeterminado, é preciso encontrar os meios-termos que autorizam a primeira, sem permitir que o ego e todos os restantes determinismos bloqueiem o caminho do

⁶⁷⁴ Cf. <http://www.re-al.org/tag/joao-fiadeiro/>.

segundo. (“Reduzir as atividades do ‘eu’”, dizia Mestre Suzuki, citado pelo compositor.) “A improvisação decorre frequentemente da memória e do gosto, por isso, do ‘eu’. No meu trabalho atual, procuro encontrar meios de improvisação independentes do ‘eu’, daí o meu interesse pela contingência.” (Cage *apud* Louppe 2012: 239).

Fiadeiro, que em 1995 intitulou uma das suas peças *Self(ish)-Portrait*⁶⁷⁵, foi traçando um percurso de afastamento em relação à ideia de expressão ou narrativa pessoal. Este solo, que inclui texto e voz, indicia acutilantemente o desconforto perante o uso do corpo como ferramenta para comunicar aquilo que se é (“Este corpo sou eu [...] Pensas que a propriedade do corpo dá-te o direito de seres o que és só porque tens uns braços, umas pernas e uma cabeça? É isso que pensas? Estás bem enganado”⁶⁷⁶). O trabalho é explícito quanto à conflitualidade entre o *corpo-matéria* e a *pessoa*, em que o corpo, esgotado, parece ser vivido como uma limitação, ou até uma prisão (“*I’m stuck ... This is not fair ...* Este corpo já deu o que tinha a dar, já não chega”). Como aconteceu com Mantero, Fiadeiro praticamente não utiliza as pernas, trabalhando sobretudo o tronco e o rosto e explorando uma gestualidade e movimentação tensa, de acentuada crispação muscular.

É evidente a angústia do “descolamento” da pele do bailarino que Fiadeiro foi, o reconhecimento da multiplicidade de eus dentro do eu, que o corpo não acompanha. É a partir dele que se lançam os binómios jogados entre a dimensão escatológica e psicológica, pulsão e representação, instinto e intelecto, discurso e representação. Enfim, aqueles que o trabalho futuro decide resolver.

Diferentemente do percurso de Mantero, Fiadeiro foi-se progressivamente afastando das perguntas “O que quero eu dizer? O que quer isto dizer? Como dizer aquilo que quero dizer?”, para perguntar “O que é que está acontecer? Como posso relacionar-me com o que está a acontecer, sem me impor a esse acontecimento, e colaborando na concretização do seu potencial?” A CTR exige um tipo específico de versatilidade e inteligência (no sentido de *adaptabilidade*), que implica uma alternância constante e por vezes veloz entre os tradicionais papéis de ator (aquele que age) e espetador (aquele que testemunha, observa e aprecia algo), um distanciamento da vontade e do desejo, uma

⁶⁷⁵ “Acentuando o cariz egoísta, o espaço é frio, afirmativo da distância e da anulação do contacto com o outro; o palco surge dividido por uma cortina de ferro, em frente da qual se dispõe um recipiente de vidro contendo água e vários objetos de brilho metálico que formam o equipamento sonoro. O corpo vive da ação de cumprir paradoxos: respira-se com a cabeça debaixo de água, põe-se o microfone dentro da boca para amplificar os sons articulados sem significado audível, deixa de se suportar o corpo e a recapitulação dos seus gestos humanos para se atirar a sua massa contra a parede e o chão, e passa-se do estado de adulto a criança consoante a mudança da altura do microfone para onde se fala” (Santos 1997: 45-46).

⁶⁷⁶ Excerto do texto da peça, dito por Fiadeiro (cf. <https://vimeo.com/88736638>).

secundarização da “pessoa”, a favor de uma concentração no “objeto”, seja uma coisa, uma ação, ou um corpo.

Fiadeiro tem, de facto, tentado afastar-se de todos os *a priori*, incluindo a conceção de corpo como discurso:

... a forma como é possível, hoje em dia, por variadíssimas razões, sobreviver sem conhecer o próprio corpo, sem o ter, é que me parece assustador. E a quantidade de produção de discurso que se faz, não só com a palavra mas também com o corpo, nos vários contactos que eu tenho com vários corpos, ao nível do ensino, da criação, a sensação que eu tenho é que aquilo que me é dado a ver são as projeções dos corpos das pessoas, que por si já são projeções de projeções de projeções, e perdemos muito tempo em seminários e ateliers a descodificar isso – tempo... bem perdido, porque se chegarmos a um ponto em que se assume isso, mesmo que não se descubra o corpo, já não é mau. Uma das razões porque deixei de coreografar com frequência foi a sensação que tive de não querer mais trabalhar com corpos virtuais ou com simulacros, e de trabalhar com o que quer que lá esteja; mas para isso é preciso descobrir, encontrar o corpo, e para isso é necessário que a pessoa esteja disponível para o descobrir (João Fiadeiro *apud* Guéniot 2000: 68).

Trata-se realmente de descobrir: constantemente construir/descobrir novas formas de perceber o mundo e nos relacionarmos com ele, ou seja, constantemente construir/descobrir novos mundos, a partir do que existe, daquilo que já lá está⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ “Da perspectiva da Composição em Tempo Real, o gesto criativo não pode resultar de uma intenção ou projeção pessoal. Tem que ser a consequência de um encontro. Um encontro com um tempo, um espaço, um outro, uma coisa, um afeto... A força desse encontro, a sua importância e influência, é diretamente proporcional à capacidade que este tem para suspender a nossa trajetória, por milésimos de segundos que sejam, e gerar a dúvida, o espanto. A Composição em Tempo Real dá-nos as ferramentas necessárias para prolongar o tempo de abertura dessa brecha e assim, adiando a resposta, formular a pergunta que nos inquieta. É essa suspensão que nos possibilita manter a equidistância entre inquietação e situação e descobrir, no meio do ruído, excesso e desperdício que nos envolve, aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. O treino incide exatamente neste ponto: na capacidade que temos de adiar a resposta e, simultaneamente, não deixar o tempo passar, não perder o tempo, não perder tempo... Ou seja, na capacidade que temos de suspender o tempo em vez de nos imobilizarmos perante ele. Na prática da Composição em Tempo Real, isso tudo tem lugar no interior do nosso corpo e enquanto o acontecimento se desenrola (com o nosso corpo dentro). E será esse o maior desafio desta prática: ativar a capacidade de nos olharmos de fora enquanto o próprio acontecimento se dá (se oferece). Ao ganharmos distância, mesmo enquanto somos “matéria” (sobretudo enquanto somos “matéria”), reparamos em detalhes e relações que nos passariam completamente ‘ao lado’ se dependêssemos exclusivamente dos nossos padrões habituais de percepção, possibilitando o acesso a novas formas de nos tornarmos sensíveis ao mundo” (cf. <http://www.re-al.org/2014/09/atelier-real-workshops-e-cursos-segundo-semester/>).

Este corpo que me ocupa



João Fiadeiro e Paula Caspão, *Este corpo que me ocupa*, 2008. Foto: Patrícia Almeida

Este corpo que me ocupa surge a partir de uma colaboração de João Fiadeiro e Paula Caspão, e estreou em 2008, em Portugal⁶⁷⁸, tendo também sido revisitado em 2014, no âmbito do programa de *Solos* de Fiadeiro, na RE.AL⁶⁷⁹.

A peça *Este corpo que me ocupa* fecha, de certa maneira, um ciclo começado com *I am Sitting...* onze anos antes, onde João Fiadeiro se dedicou – através dos múltiplos interfaces que foi promovendo (projetos de criação, ateliers de investigação, workshops de formação) e via plataforma prática-teórica que a Composição em Tempo Real proporcionava – experimentar e sistematizar novos modos de colaboração, composição e criação artística. *Este corpo que me ocupa* posiciona-se assim enquanto peça-tese, onde Fiadeiro, em colaboração com Paula Caspão, tenta sintetizar na equação mais simples possível aquilo que o inquietava enquanto artista e investigador (cf. <http://www.re-al.org/2014/11/solos-este-corpo-que-me-ocupa-joao-fiadeiro-2014/>).

Esta performance convoca aspetos centrais da CTR, dentro da abertura e multiplicidade que o método pressupõe. Uma vez que foi já diversas vezes apresentada, e que se transforma a cada apresentação, reportemo-nos ao seu “guião geral”, ou seja, à sua estrutura.

O jogo se que vai construindo a si próprio

A peça começa com todo o público, sentado, enfrentando uma parede e um espaço vazio diante dela. Aos poucos, e espaçadamente (no tempo), começam a ser projetados curtos textos, sempre no mesmo local da parede. Parecem ser relatos de episódios vividos ou

⁶⁷⁸ No Teatro Chão de Oliva, em Sintra. Conceção: João Fiadeiro e Paula Caspão; performance: João Fiadeiro e Paula Caspão; textos: Paula Caspão com João Fiadeiro; espaço cénico e euz: Walter Lauterer; som: Arnold Haberl.

⁶⁷⁹ Conceção: João Fiadeiro e Paula Caspão; performance: João Fiadeiro; textos: Paula Caspão com João Fiadeiro. Cf. <https://vimeo.com/106309399>.

ouvidos por alguém, descobertos a partir de uma investigação sobre aquele lugar e as redondezas. Algo como uma coleção de pistas, que vai permitindo construir uma cartografia de sítios, memórias, objetos e sensações. Trata-se de micro-narrativas que expõem rotas, personagens e tempos que se cruzam, e que, pelo seu carácter informativo e “factual” (embora a veracidade da informação não seja relevante), instalam um ritmo “cinematográfico”, em que sucessivos quadros vão apresentando pessoas e sítios como repositórios e transportadores de vestígios⁶⁸⁰, sugerindo uma espécie de fluxo, em que passado, presente e futuro se misturam e influenciam.

Quando este ritmo se instala, o foco passa a ser um vaso com uma planta, deitado no chão (por vezes lá colocado por Fiadeiro diante do público, noutras versões presente desde o início).

Este objeto apresenta a premissa geral: suspender o impulso para descodificar, a compulsão para “traduzir”; deixarmos cair a preocupação com a razão para aquele objeto ali estar, para exclusivamente lidarmos com a sua presença (“Só sabemos onde ela está e que aspeto tem. Fora isso, tudo está em aberto”).

Os textos, que continuam a ser projetados, ajudam-nos a treinar este “despojamento”: relatam as ações efetivamente realizadas por Fiadeiro, levantando hipóteses para o seu enquadramento, enquanto revelam aspetos, detalhes e pormenores do lugar em que estamos; chamam a nossa atenção para as marcas, cicatrizes e vestígios que sempre ali estiveram connosco, ainda que não tivéssemos reparado.

Se tivesse de reduzir, numa só palavra, o meu “modo de operação”, aquilo que me move e me define enquanto artista, diria que funciono e trabalho com o “resto”. O “resto” é aquilo que fica, que foi esquecido (porque não existe crime perfeito). O “resto” é o que cria “vazio”. E é a prova da ausência de uma presença. Ou, melhor ainda, é a presença de uma ausência. É no “resto” que vamos encontrar os rastros para darmos início à impossível tarefa de re-construir o mundo, uma e outra vez. Atrai-me esta ideia de saber que algo cá esteve antes de mim e que o que ficou, resistiu. O resto é também o que está entre o corpo e “a presença do outro no corpo”, uma fuga permanente para coisas que ainda não são, para coisas que podem ser. E é nisso que penso: em como dar a ver o que não está lá. Como trabalhar com uma matéria tão volátil como o vazio. Como apresentar o “entre” das coisas. E, pior ainda, como representá-lo? (www.re-al.org/2014/11/solos-este-corpo-que-me-ocupa-joao-fiadeiro-2014).

A propósito da planta que ali se encontra, o texto vai indiretamente enunciando os princípios da CTR, na forma de um diálogo.

O performer vai trazendo para cena mais objetos, e a sua disposição e reconfiguração no

⁶⁸⁰ Num dos textos projetados durante o espetáculo, pode ler-se: “Cada metro quadrado desta sala contém restos e rastros de milhares e milhares de pessoas e lugares, que por sua vez carregam milhares e milhares de restos e rastros de outras pessoas e outros lugares”.

espaço origina o levantamento de múltiplas hipóteses e narrativas acerca da sua presença. Estas possibilidades, agora expostas oralmente (por Paula Caspão, ao vivo, ou pela voz gravada de Fiadeiro, dependendo das apresentações), vão da mais “neutra” descrição possível, às hipóteses mais absurdas, rocambolescas, ou cómicas.

Trata-se de um exercício “prático-especulativo” que nos vai revelando aspetos essenciais da CTR, tais como expectativa, representação, enquadramento, ambiente, enunciado, coerência, atenção ou eficácia.

Ao contrário de Mantero, Fiadeiro não se assume como um artista-filósofo, mas o seu trabalho de há décadas constantemente relembra que a realidade não existe *em si*; é uma construção que resulta das relações estabelecidas entre os seus componentes, e em que passado, presente e futuro contactam, se constroem, destroem e reconstroem.

Como no jogo *Ngalisio*⁶⁸¹, não é quem joga, quem perde ou ganha que interessa; o que interessa é jogar.

No trabalho deste artista, a Dança é mais um desses componentes, e pode ser utilizada como ferramenta para enquadrar e “destruir construindo” uma determinada realidade, funciona como mais um elemento na constante reconfiguração do que acontece: é por isso que não se impõe, é mais um dado da Performance.

⁶⁸¹ Citado por Nauman a propósito do seu trabalho, trata-se, como vimos, de um jogo que é jogado pelos homens Turkana em qualquer altura e com um número variável de jogadores, criando duas linhas de pequenos buracos no solo, que enchem com pedras. Acocorando-se, um de cada vez move as pedras de um buraco para os outros, sendo o objetivo final conseguir reunir o maior número de pedras. Não há no entanto um padrão constante, já que as regras vão sendo sugeridas, compreendidas e alteradas com o consentimento de todos os jogadores, pelo que não há um vencedor final.

CONCLUSÃO

A Dança impõe-se por *afirmação* e a Performance por *relação*.

Enquanto a Dança não existe por relação a outra coisa que não seja ela própria, a Performance está ancorada no estabelecimento de relações, no *pôr em perspectiva*.

A Dança *gera* novas dimensões de tempo e espaço, ao passo que a Performance *reconfigura* os diversos elementos que convoca.

Na esteira das reflexões de Thierry de Duve, a Dança está mais ancorada na experiência, enquanto a Performance se elabora mais “em conceito”, favorecendo uma receção analítica, ou seja, não predominantemente sensorial, frequentemente instando o espectador “a produzir *a posteriori* as condições de uma experiência já efetuada”⁶⁸².

Assim, em Dança, a “interpretação” corresponde sempre a um papel autoral, patente na qualidade da presença do bailarino, nunca repetível. Esse era, de resto, o problema dos modernistas que advogaram a utilização da máquina ou da marioneta para substituir performers de carne e osso, como Gordon Craig ⁶⁸³ tão claramente apontou, identificando os princípios de uma problemática experimentada por Oskar Schlemmer, e de uma limitação que afastou a Dança dos interesses dos futuristas.

Essa qualidade da presença e da movimentação dos bailarinos, e apesar das limitações terminológicas e científicas que dificultam a sua concetualização, permite uma comunicação *integral*⁶⁸⁴ com o público, que estabelece novas dimensões de tempo e espaço. Já na Performance são corporizadas diferentes perspectivas sobre o tempo e o espaço, e o movimento “não é [tendencialmente] realizado pelo seu teor, mas é unicamente utilitário”⁶⁸⁵, estando a sua valoração dependente de outros aspetos da obra.

⁶⁸² Como de Duve referiu a propósito da Performance que Robert Morris apresentou em 1961 no Living Theater, em Nova Iorque: “L’action est littérale, soit. La colonne tombe, et sept minutes sont sept minutes. Mais ce théâtre “en temps réel” n’a pas dit le dernier mot de sa spécificité, pas plus que Stella, prenant Greenberg à la lettre, n’a dit le dernier mot de la peinture. Le croire serait s’illusionner encore, et confondre objectivité avec objectivité, littéralité avec matérialité. Non, la littéralité du Minimal, dont nous avons vu qu’elle obligeait le spectateur à produire *a posteriori* les conditions d’une expérience déjà effectuée, brise la contiguïté de l’avant et de l’après” (de Duve 1987: 204-205).

⁶⁸³ “Craig felt that the human actor was imperfect because he could not be completely controlled by the director-designer. The personality of the actor was seen rather than that of the character, and no actor had the discipline to mirror completely the director’s will and give the same performance time after time” (Kirby, 1986: 112).

⁶⁸⁴ “...la joie indicible de l’art *ressenti en commun* veut consacrer notre union fraternelle. Or, ressentir en commun ne signifie pas avoir ensemble le même plaisir (...) mais être animé dans son être intégral – son corps autant que son âme – de la même flamme *vivante*, vivante donc active”... (Appia, 1921: 93).

⁶⁸⁵ “*performance*, na qual o movimento não é realizado pelo seu teor, mas é unicamente utilitário, no sentido da concretização de uma ação precisa (...) encontramos-nos no polo oposto à sua [de Alwin Nikolais] visão de *motion*, movimento produzido e sentido na totalidade do seu desenvolvimento, no qual

Esta possibilidade de articulação, que permite a criação de um discurso que problematize diversas dimensões da existência humana e da própria arte, dentro de um quadro de pensamento e ação que desvaloriza a especialização técnica e o virtuosismo implícito, faz com que a opção pela Performance consubstancie um *desvio*, no sentido em que frequentemente surge de uma necessidade de alternativa, correspondendo a um *afastar-se de* um território ou género considerado insuficiente para cumprir um determinado programa artístico.

Se na Dança Moderna americana (veja-se, para simplificar, a sequência Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Merce Cunningham) a inovação surge constantemente por insatisfação e recusa perante uma determinada prática artística, esse mecanismo surge de forma ainda mais acentuada na Performance Contemporânea, na medida em que os artistas insatisfeitos com a sua formação ou prática (como Acconci com a Poesia ou Nauman com a Escultura e Pintura praticadas na escola que frequentou), enveredam por um tipo de trabalho que extrapola os campos em que se movimentavam. Há, de resto, vários exemplos de artistas que após um período de criação de Performance, nomeadamente na juventude ou início da sua prática artística, a abandonam por completo, fazendo com que o possamos encarar como uma fase de “turbulência”, de investigação e experimentação de possibilidades, limites e características dos vários géneros com que querem trabalhar. Gera-se assim um campo por definição instável e flutuante, mas no qual os protagonistas se implicam e expõem intensamente, ao optarem por (frequentemente) tomar parte de uma criação ao vivo que convoca elementos de diversos territórios da vida e da arte.

Esta instabilidade obriga a que, tal como aconteceu ao longo deste trabalho, se apontem sobretudo tendências em lugar de características. As obras referidas encarregaram-se de mostrar que aspetos frequentemente considerados essenciais em Performance, como a utilização do corpo do artista como ferramenta de trabalho, ou a circunstância *ao vivo*, não são de facto uma regra⁶⁸⁶.

A dificuldade de circunscrição do género Performance, talvez a sua única característica consensual, é assim especialmente notória quanto aos protagonistas ou coletivos que

cada fase sucessiva tem igual importância na consciência plena e inteira da sua própria experiência qualitativa” (Loupe 2012: 128).

⁶⁸⁶ Vimos que a Performance nem sequer tem de acontecer em direto, ao vivo, como comprovam os exemplos dos já referidos Nauman ou Acconci, que nunca tiveram como prioridade a interação com o público, nem tão pouco a sua presença.

promoveram a arte como *attitude*, como os casos de Adolphe Appia⁶⁸⁷, os Dadaístas em geral ou Kurt Schwitters⁶⁸⁸ em particular, todos eles exemplos que obrigam a situar a génese da Performance no Modernismo, ainda que sem implicar o reconhecimento da autonomia desse campo enquanto género artístico.

De qualquer maneira, esta tese nasceu do confronto com determinadas obras, partindo do princípio que esse é o mais válido motor para a criação de um determinado quadro concetual. Foi (felizmente) possível chegar a uma circunscrição de conceitos, nunca esquecendo que a ponderação da centralidade dos aspetos que constituem cada um dos trabalhos resulta, como sempre, de um articulado questionável e sempre discutível, e que por isso mesmo confirma a relevância das obras. *Passos em Volta* – parte importante do título deste trabalho – diz respeito a este percurso, simultaneamente motivado e decorrente da pluralidade de pontos de vista possíveis, só viável se “deixarmos as obras falar”, antes de construirmos pensamento sobre elas.

Foi esta precisamente a dificuldade quanto à parte dedicada aos primórdios da Performance em Portugal. Revelou-se muito difícil conhecer melhor as obras abordadas (e muito tempo foi dispendido nessa tentativa), o que levantou a hipótese de a dificuldade de divulgação dos documentos e produção de discurso estar ligada a um fenómeno decorrente do contexto histórico e político português. A Performance parece nesta altura estar associada a uma dinâmica de *descompressão*, que eventualmente dificultou a construção de programas artísticos sólidos e coerentes, e que tem provocado um afastamento das próprias obras, dando antes lugar à criação de um discurso sobre elas.

O 25 de Abril de 1974 foi um catalisador da produção de Performance, provavelmente por implicar uma série de especificidades presentes no ambiente revolucionário. A celebração da Liberdade levou vários artistas a uma contestação da vinculação institucional, dos constrangimentos impostos pelo mercado e dos géneros artísticos tradicionais.

Verifica-se uma enorme vontade de afirmação da arte enquanto libertação – até da própria arte – e conseqüente extravasamento da tradição e do conservadorismo a ela

⁶⁸⁷ “De nos jours, l’art *vivant* est une *attitude* personnelle, qui doit aspirer à devenir commune à tous. C’est pour cela que nous devons conserver en nous cette attitude, partout où la vie nous rassemble; l’abandonner, reste la seule compromission qui nous soit interdite” (Appia, 1921: 106).

⁶⁸⁸ “... the distinction between performing and not performing began to break down for the Dadaists. Schwitters not only read his poetry to audiences, but visitors to his home in Hanover found him seated in a tree in his front yard speaking a ‘bird language’ of pure sounds that he and Raoul Hausmann had invented” (Kirby 1966: 29).

associado, assim como à sociedade em geral⁶⁸⁹. O discurso dos pioneiros da Performance em Portugal implica muitas vezes a ideia de *artista total*, integrando Pintura, Escultura, Instalação, Dança, Teatro e Poesia na sua prática, dando origem à utilização frequente do termo Multimédia, como indicador da conjugação de vários destes géneros. A aceção de artista que daqui decorre, para além de uma forte ligação ao prenúncio modernista de diluir as fronteiras entre arte e vida, prende-se ainda com um papel libertador, e até heroico⁶⁹⁰.

Os caminhos traçados não apontam para uma recusa da especialização técnica previamente adquirida, até porque se pode verificar uma apetência pelo auto-didatismo, no sentido de valorização de percursos individuais que incluem a expressão artística como alternativa ao conservadorismo académico, beneficiada pela ideia de democratizar o acesso à Cultura e à Arte, acrescentando a isto a miragem de um tipo de arte mais próximo do público, apelando a um envolvimento mais direto, em termos sensoriais, participativos, e de debate de opinião.

Dos artistas que continuam ativos e conquistaram um espaço autónomo no contexto artístico associado às Artes Visuais, são no entanto poucos os que mantêm atividade contínua, ainda que esparsa, no campo da Performance: sobretudo Silvestre Pestana e

⁶⁸⁹ “É Alloway e Paolozzi que desde 1952 surgem a propor o estudo da relação entre arte e realidade. E este estado de espírito conduziu a que logo no início de 1960 surgissem ações como as de Yves Klein em França e dos Gallots na Catalunha, consagrando uma nova realidade em que a *arte não está nos objetos mas nos atos*. A principal realidade que o *happening* colocou então a descoberto foi a denúncia do carácter ditatorial e absolutista que tinha a arte anterior, ditada por automeados donos da inspiração, e aceite com reverência pelos espetadores. Reivindicou-se, assim, a necessidade (urgente) de descolonizar o público dando-lhe lugar à iniciativa. O *happening* surge assim numa corrente de desmistificação substituindo o que arte tinha de linguagem refém, de um conjunto de signos em consequência direta de uma civilização puritana, de uma cultura fundada em manter a distância com a realidade, substituindo-a por uma outra linguagem. Por uma nova atitude, esta sim, imersa no real, e que em vez de limitar-se a agrupar signos, agruparia feitos. E, em alternativa ao trabalhar à distância, sujaria as mãos, e até o corpo inteiro (Cirici)” (Barros 2006: 104).

⁶⁹⁰ “Com o termo *artor* temos uma forma de designar, de modo mais cómodo, aqueles para quem o sentido da atividade artística sofreu uma mutação tão completa que já não os podemos considerar como artistas no sentido restrito do termo. Até então (entenda-se anos sessenta), os artistas ambicionavam, geralmente, produzir obras de arte que se inscreviam numa esfera bem definida. Uma esfera que comunicava de certo modo com o quotidiano, conforme o artista estivesse mais ou menos consciente da sua pertença a um momento histórico, um movimento de ideias, ou a um grupo social. Obrigava tal condição, portanto, encontrar novos meios que ultrapassassem a velha oposição entre arte e a vida, entre a obra e o objeto. É Robert Rauschenberg quem nos afirma – “O que me interessa é o que existe entre a arte e a vida”. Assim como os seus *objetos* com os seus *happenings*, Rauschenberg e muitos outros criadores do seu tempo passaram a instalar entre a arte e a vida paisagens, estabelecendo pontes, provocando curto-circuitos, desafiando o possível. É isso um artor, o novo herói do nosso tempo: buscando meios inéditos de intervenção e de decisão no mundo. É um homem fora das leis e das categorias, um obscurantista, disse John Cage. Um verdadeiro guerrilheiro da liberdade imediata e da sensibilidade ao vivo (J. C. Lambert). São então premissas do artor: Libertar a arte do artístico e libertar os objetos do quotidiano.” (Barros 2006: 109).

Albuquerque Mendes a integraram sistematicamente na sua obra⁶⁹¹, sendo que este último tem desenvolvido trabalhos com jovens artistas interessados em Performance, assumindo de certa maneira um papel catalisador quanto à Performance no seio da FBAUL. Os primeiros artistas a fazerem Performance no nosso país eram maioritariamente oriundos de outras áreas de formação, e aqueles que desse mesmo conjunto ainda operam convocando práticas ou noções identificadas com este campo, não são exatamente performers, na medida que não é aí que se centra a sua atividade enquanto artistas⁶⁹².

Por outro lado, para além dos artistas entretanto desaparecidos, um número significativo abandonou a carreira artística, ou abrandou a sua produção a um ponto que praticamente impossibilitou a circulação de novos trabalhos.

No contacto com este último conjunto, fui constatando ao longo da investigação um conflito pessoal intenso acerca do desfecho destes percursos, frequentemente atribuído ao desinteresse, perversidade e especulação do mercado de Arte, à incapacidade de “compreensão” por parte do público, e a uma falta de interesse por parte do meio artístico e seus agentes, incluindo os próprios artistas⁶⁹³.

Paradoxalmente, e perante um notório interesse académico e em certa medida institucional pela Performance e pela sua História em Portugal, pude comprovar uma desconfiança latente, assim como uma evidente vontade de controlar a inscrição na memória associada a este campo, frequentemente acompanhada da já referida recusa em veicular documentação de época, o que pode corresponder a um desejo de mitificação⁶⁹⁴.

Os artistas e outros participantes no contexto dos primórdios da Performance portuguesa, com quem contactei ao longo da investigação, desdramatizam a

⁶⁹¹ Há ainda o caso diverso de Julião Sarmento, cuja criação de Performance é, de uma forma sistemática, uma componente mais recente da sua obra.

⁶⁹² Relembro que esta abordagem exclui os performers associados à Poesia Visual e à Música.

⁶⁹³ “Uma linguagem como a performance-arte, embora com longos anos e a sua história ainda por fazer. Foi um fenómeno generalizado nos anos 70 e princípios de 80, nos principais circuitos duma arte atual; foi ainda tema de encontros, debates, teses, objeto de simpósios internacionais, embora, e para Portugal, tivesse conseguido uma divulgação e representação reduzidas. Chegou-se mesmo a generalizar uma espécie de “performancefobia” entre o público mais ortodoxo ou mesmo entre muitos dos operadores ditos de vanguarda. Entre nós, a performance veio a perder a dignidade que legitimamente a caracterizaria. A evolução dos pioneiros da performance para outros suportes de intervenção tornou-se o início da morte desta forma de arte – a morte de um corpo que assim agonizava em inexplicável moléstia” (Rui Órfão *apud* Perdígão, 1986: s/p.).

⁶⁹⁴ A efemeridade e escassez de documentação levam frequentemente à mitificação de certos artistas ou performances. Veja-se por exemplo o que se passou com Rudolf Schwarzkogler, a quem tem sido repetidamente atribuída uma auto-castração durante uma performance – boato propagado pela imprensa (Hughes 1972) e por especialistas na área (Glusberg 1979), por vezes até apontada como causa da sua morte – e que de facto nunca aconteceu.

inconsequência de grande parte das carreiras associadas à Performance, considerando que se trata de um fenómeno existente em todos os campos artísticos e resultante da falta de convicção, determinação ou competência, conducentes à inexistência de um programa estético e artístico, que por vezes transpira também do discurso de alguns dos artistas envolvidos.

A questão do improviso, por exemplo, foi frequentemente associada à falta de programa e seriedade por parte de alguns artistas que, sendo ativos e voluntariosos, na prática não realizavam trabalho prévio, acabando por criar peças “pouco interessantes”, apesar de uma grande vontade de experimentação⁶⁹⁵ e adesão a práticas de outros artistas internacionais⁶⁹⁶ e nacionais associados à vanguarda⁶⁹⁷.

As próprias iniciativas de apresentação, como os festivais, nunca se preocuparam em definir linhas programáticas, sendo normalmente o (único) critério, juntar todos os artistas portugueses a trabalhar com Performance.

Este défice de assertividade poderá estar ligado à reatividade⁶⁹⁸ e politização do discurso em torno da Performance, protagonizado sobretudo por Egídio Álvaro e que levou a que, com o esmorecimento do fervor associado à Revolução, os protagonistas que tinham construído o seu percurso baseado sobretudo nesse fervor, tenham perdido a força motriz do seu trabalho, assim como o interesse e curiosidade, nacional e internacional, despoletado pelo contexto político.

A dificuldade de inscrição internacional do trabalho destes artistas, e apesar de beneficiarem de um interesse particular (no pós-revolução) por parte de alguns países e eventos europeus, mostra que não conseguiram criar a partir daí um percurso internacional autónomo e indissociado da situação política portuguesa.

⁶⁹⁵ “Havia sobretudo muita vontade de fazer e era só o que nos preocupava; partes técnicas ou históricas não nos preocupavam nada, fazíamos coisas diferentes, mesmo do que tínhamos feito antes” (Fernando Aguiar em entrevista concedida a Vânia Rovisco em 2015).

⁶⁹⁶ A ideia de que a Performance se enquadrava num certo “espírito do tempo”, sendo uma espécie de *moda* em que a contaminação era importante, não é exclusiva da realidade portuguesa. Dan Graham, por exemplo, afirmou: “I did performances because many other artists then also did performances” (Graham 1998: 142).

⁶⁹⁷ Conforme referi, é curioso notar as constantes referências a Helena Almeida e Alberto Carneiro como autoridades da Performance em Portugal, quando na realidade nenhum deles fez – nem quis fazer – Performance.

⁶⁹⁸ “Qual é a força mais fácil de desencadear? É a força negativa, é por reação. É eu reagir a alguém que me provoca. Então aí intensifico-me [risos]. Mas isso é pobre. É mais fácil. Depois fica-se dependente de outra pessoa, o tipo de intensidade que sai por aí tem a ver com aquilo a que Nietzsche chama os ressentimentos e coisas assim... É o mais fácil. O mais difícil é intensificar-se sem que haja um obstáculo a partir do qual eu me intensifico. É criar. No primeiro caso, estamos no quadro da transgressão: transgredir: óptimo. Mas é fácil transgredir. E quando a transgressão se torna verdadeiramente difícil, quando põe em risco qualquer coisa, então já não é por reação” (Gil 2004: 167).

Em termos de Ensino Artístico, e sobretudo nas escolas de Belas-Artes, verificou-se que a Performance tendencialmente existiu fora dos *curricula* académicos, mantendo-se uma prática marginal e de contestação ao desinteresse dos conteúdos proporcionados pelas escolas. De resto, a atração dos alunos por este campo, conduziu a um contacto intergeracional no campo da Performance, resultado de uma vontade de procurar antecedentes e conhecer melhor artistas e práticas anteriores, sistematicamente arredados das matérias leccionadas.

O quadro que foi traçado para as primeiras décadas da Performance em Portugal tem de facto um carácter hipotético: uma perspetiva mais sólida exigiria um levantamento sistemático e rigoroso dos trabalhos produzidos pelos coletivos e artistas referidos, e este é de resto um dos principais eixos para investigação futura.

O panorama que fui conhecendo ao longo deste trabalho levou-me a concluir que este período da Performance em Portugal só pode ser mais bem conhecido a partir de uma abordagem monográfica, uma investigação aturada que, a partir da documentação existente e de relatos de testemunhos presenciais, deixe perceber os trabalhos apresentados. A existência (então) de uma comunidade (agora) pluridisciplinar, composta por pessoas que atualmente se dispersam pelas Artes Visuais, Teatro, Poesia Visual e Música mas que assistiram e participaram em várias destas manifestações, indica que, e dada a urgência em fazer este levantamento, seria útil formar equipas de investigação, preferencialmente compostas por elementos conhecedores destas áreas.

A invisibilidade da História dos primórdios da Performance, por oposição ao impacto (em termos de produção de um corpo teórico) provocado pela “Nova Dança”, assim como o desconhecimento ou desinteresse por parte dos seus protagonistas relativamente aos pioneiros da performance em Portugal, gerou em vários performers uma antipatia face à “Nova Dança”, sendo esse desinteresse por vezes confundido com falta de (in)formação, *lato sensu*⁶⁹⁹.

⁶⁹⁹ “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, dez 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, em Portugal, 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, estavam a fazer esse tipo de trabalho

Do discurso de alguns dos primeiros performers, parece ser possível concluir que, após uma curiosidade e interesse inicial pelo grupo de jovens bailarinos que começam a desenvolver um trabalho com fortes pontos de contacto com aquilo que faziam (transdisciplinaridade, efemeridade, centralidade do corpo, hibridez, informalidade, desvalorização da técnica), rapidamente uma potencial relação foi gorada.

O facto de o trabalho dos bailarinos e coreógrafos não estar de forma nenhuma ancorado naquilo que os primeiros performers fizeram defraudou uma expectativa de *linhagem* e tornou explícita a recusa destes em encarar aqueles como uma segunda geração de performers portugueses, o que dificultou um diálogo e colaboração de grande potencial⁷⁰⁰, confirmando aquilo que Ernesto de Sousa identificou como um enorme desperdício:

Combater o isolamento dos produtores, sobretudo das diferentes disciplinas estéticas. A incultura portuguesa é também isto: a seita dos “artistas” plásticos não sabe nada de música e de músicos; os músicos, nada de literatura; os escritores são analfabetos em pintura... Há a gente do teatro, a do cinema... opostos como inimigos, ou simplesmente ignorando-se. Sem falar nas outras divisões, ideológicas, de geração, etc. Isto é um dos aspetos mais graves da nossa pobreza espiritual (*apud* Freitas e Wandschneider 1998: 328).

Vimos, no entanto, como não se deverá generalizar esta incomunicabilidade, contrariada por Vera Mantero e João Fiadeiro, que não só trabalharam *sobre* artistas associados às Artes Visuais, como trabalharam *com* eles.

O interesse destes bailarinos pelas especificidades e potencialidades associadas às Artes Plásticas – e repare-se que João Fiadeiro desenvolve atualmente um ramo do seu trabalho em Composição em Tempo Real numa versão “tabuleiro”, em que tudo se desenvolve a partir da manipulação de objetos e materiais plásticos selecionados pelos participantes –, foi sempre assumido num quadro em que a Dança é constantemente convocada como ponto de partida. Veja-se, por exemplo, que nunca se empenharam em enquadrar claramente as suas peças (em termos de divulgação institucional), beneficiando da ambiguidade na utilização dos termos Dança e Performance.

Mantero e Fiadeiro são artistas que mantiveram sempre um pé na Dança, mesmo que na prática se tenham afastado dela por vezes radicalmente, porque esse enquadramento é

convencidos que estariam a fazer alguma coisa de novo a 100%, nunca se preocuparam com a história das artes plásticas, da performance” (Fernando Aguiar *apud* Madeira 2014: 8).

⁷⁰⁰ “Não por acaso, um dos fatores mais recorrentes e operativos na transformação dos modos de pensar e praticar a arte é a sucessão de gerações, ou seja, a entrada em cena de novos protagonistas que põem em causa os princípios da percepção e apreciação dominantes, corporizados pela geração anterior, em nome de novos princípios, num jogo dialético de concorrência pela legitimidade (autoridade) simbólica” (Wandschneider 1998: 15).

parte essencial do seu trabalho. A deslocação de uma para outra esfera problematiza uma série de questões inerentes ao seu trabalho, ou seja, dá-lhe sentido.

Há ainda um outro aspeto fundamental: ambos os autores sabem que a Dança é uma forma de conhecimento, e os seus processos criativos (ainda que claramente diversos) incorporam este género, o que leva a crer que lhe reconhecem importância enquanto pensamento, reflexão, especulação e estruturação dos elementos que lhes interessam a cada momento convocar como material de trabalho. Ainda que possa estar pouco presente na apresentação final, a Dança é sempre equacionada e praticada como ferramenta criativa. Qualquer bailarino atento e perspicaz encara a dualidade corpo-espírito promovida pela cultura judaico-cristã como obsoleta, na medida em que a sua experiência claramente comprova o contrário. Se para alguém com formação profissional em Dança, a relevância do corpo e do movimento se torna manifesta em todas as dimensões da existência, é lógico que no caso de um artista com esta experiência, a Dança esteja impressa na sua forma de ver e se relacionar com o mundo, incluindo o seu processo criativo.

Depois de um intenso treino e especialização enquanto bailarinos, a recusa dessa via é formulada e reforçada pela manutenção do ponto de partida – a Dança –, permitindo um confronto que se torna parte indissociável do programa artístico.

Quanto aos pioneiros da Performance portuguesa, o mesmo não se verificou. Há também uma rejeição, mas a reatividade é relativa a uma *ideia* de tradição, e não a uma *prática* tradicional. Esta reatividade difusa é reforçada pela inexistência do conhecimento profundo de uma determinada prática artística, certamente facilitada por uma formação e treino intensivo, tal como aconteceu com os bailarinos aqui referidos.

O contexto político veio reforçar esta diferença, já que a primeira geração de performers portugueses parece ter (genericamente) associado a liberdade a uma experimentação ancorada na exploração da circunstância *ao vivo* e sua especificidade, por oposição a práticas artísticas obsoletas, passadistas e comerciais, ancoradas na produção material e orientadas pelas condições da sua comercialização.

Bailarinos como Mantero e Fiadeiro transformaram-se em performers, já que (convenientemente) mantendo o seu ponto de partida, quiseram sair do seu território inicial, alargando o seu espectro de interesses e práticas e investindo num programa construído para superar as limitações desse mesmo ponto de partida. Por outro lado, grande parte dos primeiros performers ficou presa a uma circunstância histórica e a uma

condição reivindicativa dissociada do seu trabalho de Performance, pelo que ele acabou por enfraquecer ou, mesmo, desaparecer.

Em Portugal, a influência americana – que tradicionalmente encara cada bailarino como um potencial coreógrafo (Banes 1980) – vivida pelos protagonistas da Nova Dança terá contribuído para uma generalizada necessidade de abandonar o papel de bailarino e assumir o controlo autoral do trabalho. Esta influência não se faz sentir através de relatos históricos ou pessoais, mas é vivida por estes autores *in loco*, já que viajaram para o estrangeiro durante períodos de tempo consideráveis suscitando contactos com as referidas tradições e práticas, que resultaram numa abertura de campo que acabou por provocar a transição para a Performance.

Mais uma vez, o contacto com os trabalhos foi primordial. Assistir aos registos das (já muitas) peças que Vera Mantero e João Fiadeiro disponibilizam aos interessados – e porque não as vi a todas ao vivo e o contacto espaçado no tempo gera uma perspetiva muito diferente de um visionamento sequencial mas contínuo – fez com se abrissem também aqui futuras perspetivas de investigação.

Para além da intensa e extensa produção de pensamento e discurso destes artistas, disponibilizada de forma diversa mas em ambos os casos publicamente⁷⁰¹, e cada vez mais sólida e articulada com a produção artística, há muito pouca produção crítica, académica, ou não, sobre os seus trabalhos.

A natureza das suas obras permite e favorece abordagens muito diversas e relacionadas com diferentes áreas do conhecimento.

No meu caso, o contacto com os trabalhos permitiu-me (por exemplo) constatar que a transição para a Performance não invalidou o enquadramento de determinadas peças como reportório, pelo contrário. Alguns trabalhos são sucessivamente apresentados, por vezes assumindo alterações muito significativas; outros são “ensinados” a outras pessoas, passados a outros corpos, mesmo tratando-se de improvisações. Estes processos implicam tomadas de decisão, valorações e procedimentos que, se minuciosamente comparados, analisados e refletidos, certamente abrirão novas perspetivas e lançarão novas perguntas.

Por último, uma forte constatação resultou de todo este trabalho: a terminologia, o vocabulário em falta para abordar estas áreas e que tanto dificulta a construção de uma perspetiva académica, decorre certamente de diversos fatores, desde a dificuldade de

⁷⁰¹ Fiadeiro sobretudo *online* e Mantero *online* e através da constante participação em conversas, debates e diversos tipos de depoimentos ao vivo.

implantação da Dança e Performance na memória coletiva, às lacunas científicas sobre a especificidade de certos fenômenos que implicam.

Para avançar, quer se imponham por *afirmação* ou *relação*, há que deixar as obras “falar”, e a partir daí insistirmos em “falar” sobre elas.

BIBLIOGRAFIA

Publicações e periódicos, impressos e em linha

ABBOTT, Edwin (2006). *Flatland, Uma Aventura em Muitas Dimensões*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ABRAMOVIĆ, Marina (1994). *Marina Abramović, Biography in collaboration with Charles Atlas*. Ostfildern: Reihe Cantz.

ABRAMOVIĆ, Marina (2007). *7 Easy Pieces*. Milão: Charta.

ABRAMOVIĆ, Marina [et al.] (1989). *The Lovers*. Amesterdão: Stedelijk Museum.

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. INSTITUTO DE LEXICOLOGIA E LEXICOGRAFIA E FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (ed. lit.) (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

ACCIAIUOLI, Margarida (ed.) (1984). *Almada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

ACCIAIUOLI, Margarida e CASTRO, Paulo Ferreira de (eds.) (2012). *A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX*. Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História da Arte/ Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

ADAMS, Brooks (2002). “The Nauman Phenomenon”. Em: MORGAN, Robert C., *Bruce Nauman*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, pp. 78-85.

AGOSTINHO, Olga (2004). *Desenhos de Dança, Almada Negreiros (1893-1970)*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

AGUIAR, Fernando (1985). *Ensaios para uma interacção da escrita, performance/ Fernando Aguiar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.

- AGUIAR, Fernando (1987) (pref.). “La Performance au Portugal”. Em: *DOC(K)S. Portugal*. n. 80, Inverno 1987, pp. 42-45. Ventabren: NÉPE.
- AGUIAR, Fernando (1987). *Rede de Canalização (uma intervenção consoante)*. [s/l.]: Fernando Aguiar com o apoio da Câmara Municipal de Almada.
- AGUIAR, Fernando (2001). *A Essência dos Sentidos*. [s/l.]: Associação Poesia Viva.
- AGUIAR, Fernando (2003). *Fernando Aguiar: (No) Hard Feelings*. Lisboa: Pedro Serrenho – arte contemporânea.
- AGUIAR, Fernando (2007). *DOC(K)S. O contrário do tempo*. Disponível em: <http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2012/08/docks-em-1986-julien-blaine-convidou-me.html>, consult. 20.09.2012.
- AGUIAR, Fernando (ed.) (1988). *II Encontro Internacional de Intervenção e Performance*. [s/l.]: Associação Poesia Viva.
- AGUIAR, Fernando (ed.) (1988b). *1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)*. [s.l.]: Câmara Municipal da Amadora.
- ALICE, Tania (2011). “O *Re-Enactment* como Prática Artística e Pedagógica no Brasil.” *E-misférica*, Instituto Hemisférico de Performance e Política. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81>, consult. 7.01.2014.
- ALLAIN, Paul e HARVIE, Jen (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2001). Albuquerque Mendes ou a Dor Infinita da Pintura. Em: GONÇALVES, Cláudia (ed.) (2001b). *Albuquerque Mendes: Confesso*. Porto: Fundação Serralves, pp. 37-50.
- ALMEIDA, Helena [et al.] (2004). *I am here: João Fiadeiro*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- ÁLVARO, Egídio (1979). *Performances. Rituels. Interventions en espace urbain. Art du Comportement. Au Portugal*. [s/n.]
- ÁLVARO, Egídio (1980). *Figurações Intervenções*. (opúsculo policopiado).

ÁLVARO, Egídio (1981). *Performances: Actions, Interventions, Rituels, Situations, Comportements, Installations*. Paris: Diagonale.

ÁLVARO, Egídio (1981b) (ed.). *Alternativa: Festival Internacional de Arte Viva*. Almada: Festival Internacional de Arte Viva.

ÁLVARO, Egídio (1982) (org). *Alternativa, II Festival Internacional de Arte Viva, performance, novos espaços sonoros, poesia visual, dança experimental, arte vídeo, instalações, exposições, debates*. Almada: Oficina de Cultura/Câmara Municipal de Almada.

ÁLVARO, Egídio (1998). “Diagonale/espace critique, un combat culturel”. Em: *Latitudes*, n. 4.

ÁLVARO, Egídio (pref.) (1978). *Albuquerque Mendes*. Paris: Galerie Diagonale.

ÁLVARO, Egídio e BARRETO, Jorge Lima (1985). *Manoel Barbosa. 10 Performances*. Rio Maior: Câmara Municipal de Rio Maior.

ÁLVARO, Egídio e CHAVES, Joaquim Matos (1981b). *Manoel Barbosa: Performance Nóxio I*. [S/l.: s/n.]

ALVES, Ana Margarida (2011). *O Espaço na Criação Artística do Século XX: Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

ANACLETO, Ana (2010). “Arquipélago. Da insularidade como prática”. *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2010_07_01_archive.html, consult. 15.02.2013.

ANACLETO, Ana (2010). “Fernando Calhau (1948-2002). La Manière Noir”. Arquivo *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2010_01_01_archive.html, consult. 15.02.2013.

ANTONIO, Jorge Luiz (2010). “Entrevista: Fernando Aguiar” (entrevista a Fernando Aguiar). *Revista Contraponto*, vol. 10, n. 3, pp. 351-361. Disponível em: www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/.../2437/1711, consult. 15.03.2013.

ANTONIO, Jorge Luiz (2014). “Melo e Castro: Poesia, Experimentalismos e Tecnologias”. Em: TORRES, Rui (ed.) (2014 b). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 153-82.

APPIA, Adolphe (1921). *L'oeuvre D'art Vivant*. Genebra e Paris: Édition Atar.

ARGAN, Giulio Carlos (1984). *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Editorial Presença.

ARMITAGE, Merle (1996). *Martha Graham*. Nova Iorque: Dance Horizons.

ARTAUD, Antonin (1975). *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade*. Lisboa: & etc.

ARTAUD, Antonin [s.d.]. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Editorial Minotauro, Lda.

ASSIS, Maria de (1997). “À espera da próxima geração: Marcas de um contexto restritivo”. Em: FAZENDA, Maria José (ed.) (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia, pp. 83-101.

ASSIS, Maria de e SPANGBERG, Marten (eds.) (2004). *Capitals*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

ATHAYDE, Manáira (2013). “Do início, do(s) meio(s) e do fim em Silvestre Pestana” (entrevista a Silvestre Pestana). Disponível em: <http://matlit.wordpress.com/2013/03/22/do-inicio-dos-meios-e-do-fim-em-silvestre-pestana/>, consult. 5.11.2014.

ATHAYDE, Manáira (2013). “Fernando Aguiar: ‘sei que poderia participar em mais festivais de poesia e antologias se não fosse poeta visual’” (entrevista a Fernando Aguiar). *Materialidades da Literatura*. Disponível em: <http://matlit.wordpress.com/2013/10/10/fernando-aguiar-sei-que-poderia-participar-em-mais-festivais-de-poesia-e-antologias-se-nao-fosse-poeta-visual/>, consult. 29.10.2014.

AUPING, Michael (2004). “Metacommunicator”. Em: TODOLÍ, Vicente (pref.) [et al.]. (2004). *Bruce Nauman – Raw Materials*. Londres: Tate Publishing, pp. 8-17.

AUSLANDER, Philip (1997). *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

AUSLANDER, Philip (2006). “The Performativity of Performance Art Documentation”. Em: *Performing Arts Journal*, 84, pp. 1-10.

AUSLANDER, Philip (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge.

AUSLANDER, Philip (2008). *Theory for Performance Studies: A Student’s Guide*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

AUSLANDER, Philip (2009). “Toward a Hermeneutics of Performance Art Documentation”. Em: EKEBORG, Jonas (ed.) (2009). *Kunsten A Falle: Lessons in the Art of Falling*. Horlen: Press Museum, pp. 93-95.

AUSLANDER, Philip. “Surrogate Performances: Performance Documentation and the New York Avant-garde, ca. 1964–74”. Em: *On Performativity*, CARPENTER, Elizabeth (ed.), Tomo 1 de *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/surrogate-performances>, consult. 29.07.2014.

AUSTIN, John L. (1975). *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.

AZEVEDO, Fernando de (1972). “Expo AICA SNBA 1972”. Em: *Colóquio Artes*, n. 9. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 49-51.

AZEVEDO, Fernando de [et al.] (1990). *Quadrum Galeria de Arte, 1973-1990: Exposição de Artistas Modernos Portugueses*. Lisboa: Galeria Quadrum.

BACCI, Francesca e MELCHER, David (2011). *Art & The Senses*. Oxford University Press.

BADIOU, Alain (1998). “La Danse comme métaphore de la pensée”. Em: LAVIGNE, Emma e MACEL, Christine (eds.) (2011). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 195-209.

- BAECQUE, Antoine (1985). “Le Style, c’est l’Émotion”. Em: *Cahiers du Cinema*, n. 369, pp. 40-42.
- BAER, Nancy Van Norman (1996). “A Synthesis of Modernist Trends in Art”, in *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*. Nova Iorque: Fine Arts Museums of San Francisco, pp.10-37.
- BANES, Sally (1980). *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- BANES, Sally (ed.) (1993). *Democracy’s Body, Judson Dance Theatre, 1962 – 1964*. Durham e Londres: Duke University Press.
- BANES, Sally (ed.) (2003). *Reinventing Dance in the 1960s*. The University of Wisconsin Press.
- BARÃO, Ana Luísa (2009). “Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos ‘70 e ‘80”. Em: *Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance*, Universidade de Aveiro.
- BARÃO, Ana Luísa (2009). Egídio Álvaro – O Crítico como Comissário. Em: *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol. 2, pp. 284-299.
- BARBOSA, Manoel (1995). *Performance. Sinopses Visuais*. [s/l.]: Instituto Açoriano de Cultura.
- BARRAGÁN, Paco [et al.] (2004). *No lo Llames Performance, Don’t Call it Performance*. Salamanca e Nova Iorque: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura e El Museo del Barrio.
- BARRIO, Maria-Luisa (ed.) (2009). *La danza de los colores. Em torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundació Mapfre.
- BARROS, António (2006). Projectos & Progestos, Novas tendências nas linguagens artísticas contemporâneas. Em: CITAC (2006). *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 104-113.

BARROS, António (2010). “Cores ou o Trabalho do Conceito”. Disponível em: <http://barrosantonio.wordpress.com/about/cores-ou-o-trabalho-do-conceito/>, consult. 6.11.2015.

BARROS, António (ed.) [s.d.]. *Teatruniversitário*, número 11 / Especial IV In Situ. Coimbra: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra – TEUC.

BARROSO, Eduardo Paz (2014). “Gesto Signo Escrita na Pintura Portuguesa do Século XX”. Em: TORRES, Rui (ed.) (2014 b). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 68-82.

BARTHES, Roland (1981). *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.

BATTCOCK, Gregory (2009). “A Arte Corporal”. Em: GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, pp.139-145.

BATTCOCK, Gregory (ed.) (1968). *Minimal Art, A Critical Anthology*. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co.

BAYER, Herbert, GROPIUS, Walter e GROPIUS, Ise (1975). *Bauhaus 1919-1928*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

BENEZRA, Neil (2002). “Raw Material”. Em: MORGAN, Robert C. (2002). *Bruce Nauman*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 90-99.

BENSERADE, Isaac de (1653). *Ballet Royal de La Nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles: et dansé par Sa Majesté, le 23 Février 1653*. Paris: Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique.

BERGHAUS, Günther (2001). “The Futurist Banquet: Nouvelle Cuisine or Performance Art?” Em *New Theatre Quarterly*, n. 17, pp 3-17.

BERGHAUS, Günther (2009). *Futurism and the Technological Imagination*. Nova Iorque: Editions Rodopi.

BERGHAUS, Günther (2010). *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- BERGHAUS, Günther (2012). “The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti’s Total Theatre”. Em *Italogramma*, vol. 4, 2012, pp. 283-302.
- BERTINI, Simona (2002). *Marinetti e le “Eroiche Serate”*. Novara: interlinea edizioni.
- BIENAL INTERNACIONAL DE VILA NOVA DE CERVEIRA (1982). *III Bienal Internacional de Arte: Vila Nova de Cerveira*. Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.
- BISHOP, Claire (2013). “Ruled Out, Claire Bishop on the Manchester International Festival”. Em: *Artforum*, vol. 52. n. 4, Dezembro 2013, pp. 127-128.
- BLISTÈNE, Bernard (2007) [et al.]. *Um Teatro Sem Teatro*. Barcelona e Lisboa: Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea.
- BONINO, Guido Davico (2009). *Teatro futurista sintetico seguito da Manifesti teatrali del Futurismo*. Génova: il melangolo.
- BONNEY, Jo (ed.) (2000). *Extreme Exposure – An Anthology of Solo Performance Texts From the Twentieth Century*. Nova Iorque: Theatre Communications Group.
- BOYD, John (1999). “Interview on Morning Ireland” (entrevista a B. Ahern). RTE Radio 1 [rádio], 15.02.1999, 08h30.
- BOYDSTON, Jo Ann (ed.) (1984). *John Dewey. The Later Works, 1925-1953. Volume 17: 1885-1953 Miscellaneous Writings*. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- BRANQUINHO, João e MURCHO, Desidério (2001). *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. Lisboa: Gradiva.
- BRENTANO, Robyn (1994). “Outside the Frame: Performance, Art, and Life”. Em: SANGSTER, Gary (ed.). *Outside the Frame, Performance and the Object*. Ohio: Cleveland Center for Contemporary Art, pp. 31-61.
- BRISLEY, Stuart (1985). *Em direcção à Zona Intemédia Georgiana Collection n° 19*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.

- BRITO, Maria Clara (2000). *Homeostética, Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- BROADHURST, Susan (1999). *Liminal Acts – A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. Londres: Bloomsbury Publishing
- BROWN, Trisha (2008). *Trisha Brown: So That The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*. Minneapolis: Walker Art Center.
- BRUGGEN, Coosje van (1988). *Bruce Nauman*. Nova Iorque: Rizzoli.
- BRUNEL, Susana Blas (2003). *Video y atorretrato: ¡Encantado de conocerme!* Em: *Exit*, n. 10, pp. 114-123.
- BRUNO, Jorge Augusto Paulus (1997). *Manoel Barbosa. Performances*. [s/l.]: Instituto Açoriano de Cultura.
- BUCARELLI, Palma (1961). *Enrico Prampolini*. Roma: DeLuca.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- BURMESTER, Maria (ed.) (2008). *Manuel Alvess*. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora.
- BURT, Ramsay (2004). “Genealogy and Dance History. Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker”. Em: *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 29-44.
- BUSKIRK, Martha [et al.], 2013. “The Year in ‘Re-’”. *Artforum*. Disponível em: <http://artforum.com/inprint/issue=201310&id=44068>, consult. 12.12.2013.
- CALVO-MERINO, Beatriz e HAGGARD, Patrick. “Neuroaesthetics of Performing Arts”. Em: BACCI, Francesca e MELCHER, David (2011). *Art & The Senses*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 529-541.
- CAMFELD, William (1996). “Dada Experiment: Francis Picabia and the Creation of *Relâche*.” Em: *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*. Nova Iorque: Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 128-139.

CARLOS, Isabel (1992). *Performance ou a Arte num Lugar Incómodo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

CARLSON, Marvin (1999), *Performance, a critical introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

CARNEIRO, Alberto e PEREZ, Miguel Von Hafe (2004). *Alberto Carneiro, Caminhos do Corpo Sobre a Terra, 1965-2004*. Porto: Galeria Fernando Santos.

CARVALHO, Joaquim Lima (2011). “Arte e actos públicos do Grupo Acre”. Em: *O Chiado, a Baixa e a esfera pública*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp. 152-153.

CARVALHO, Joaquim Lima Arte [s/d]. “Actos Públicos do Grupo Acre”. Disponível em:

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/67111/2/ULFBA_Arte%20e%20actos%20p%C3%BAblicos%20do%20grupo%20Acre_p152%20a%20153.pdf, consult. 7.03.2013.

CARVALHO, José de (1979). *José de Carvalho: Singularidade*. Lisboa: Galeria Quadrum.

CASTLE PRESS. Disponível em:

<http://lib.myilibrary.com/Browse/Open.asp?ID=94866>, consult. 8.06.2010.

CASTRO, Lourdes e ZIMBRO, Manuel (1985). *Linha de Horizonte, Teatro de Sombras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.

CERQUEIRA, João (2001). “Arte de Vanguarda no Porto dos Anos 60 e 70”. *Arte Ibérica*, n. 44, pp. 13-17.

CHANGEAUX, Jean-Pierre (1991). *O Homem Neuronal*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

CITAC (2006). *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

COHEN, Renato (2007). *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

COHEN, Selma Jeanne (ed.) (1967). *The Modern Dance, Seven Statements of Belief*. Middletown: Wesleyan University Press.

- COHEN, Selma Jeanne e MATHESON, Katy (eds.) (1992). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present, Second Edition*. Nova Jérсия: Princeton Book Company.
- CONDE, Idalina (1987). “O sentido do desentendimento – As bienais de Cerveira: arte, artistas e público”. Em *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 2. Lisboa: CIES-ISCTE/ Celta, pp. 47-68.
- CONDE, Idalina (1988). “Bienais e artistas em Cerveira”. Em *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 4. Lisboa: CIES-ISCTE/ Celta, pp. 79-106.
- COOPER, David (ed.) (1995). *A Companion to Aesthetics*. Oxford e Mass.: Blackwell.
- COUTINHO, Liliana (2003). “Movimentações nas margens de um objecto”. Em: *Pangloss*, n. 3, pp. 11-13.
- COUTINHO, Liliana (2012). *Pour un discours sensible – sur la capacité cognitive du corps dans l'expérience de l'art*. Dissertação de Doutoramento em Estética e Ciências de Arte, Institut ACTE (UMR 8218) CNRS/Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.
- COUTINHO, Liliana (ed.) (2008). *MARTE, n° 3, De que falamos quando falamos de performance*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- COUTINHO, Liliana e FABIANA, Rita (eds.) (2014). *Túlia Saldanha*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CRAIG, Edward Gordon (1911). *On the Art of the Theatre*. Londres: William Heinemann.
- CRAIG, Edward Gordon (1921). *The Theatre Advancing*. Londres: Constable.
- CRAIG, Edward Gordon [s/d.]. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Editora Arcádia.
- CRESPO, Nuno (ed.) (2006). *Corpo Impossível: Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes, Vasco Araújo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CROSS, Susan [et al.] (2003). *Bruce Nauman, Theaters of Experience*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications.

- CUEVAS, F. Javier Panera (2004). *Llámalo performance/Llámalo arte/Yo lo llamo desastre/Si no queda grabado (...)* (en vídeo). Em: BARRAGÁN, Paco [et al.] (2004). *No lo Llames Performance, Don't Call it Performance*. Salamanca e Nova Iorque: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura e El Museo del Barrio, pp. 9-12.
- CUNNINGHAM, Merce e LESSCHAEVE, Jacqueline (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- DAWSEY, John C. (2005). “Victor Turner e antropologia da experiência”. *Cadernos de Campo*, n. 13, pp. 163-176. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf, consult. 13.08.2013.
- DE DUVE, Thierry (1987). *Essais Datés I 1974-1986*. Paris: Éditions de la Différence.
- DE DUVE, Thierry (2013). “Pardon My French, Thierry De Duve On The Invention Of Art”. Em: *Artforum*, vol. 52, n. 2, out.2013, pp. 246-253.
- DE MILLE, Agnes [s/d.]. *L'Ame De La Danse*. Paris: Editions du Livre d'Or: Flammarion.
- DEPUTTER, Mark (2001). “A dança em Portugal 1995-2000”. Em: SANTOS, Ezequiel [et al.] (ed.) (2001). *Contributo para uma cartografia da Dança Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Forum Dança e RE.AL.
- DERRIDA, Jacques (1978). “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”. Em: *Writing and Difference*. Londres: Routledge, pp. 232-250.
- DEWEY, John (1958). *Art as Experience*. Nova Iorque: Capricorn Books.
- DEXTER, Emma (2004). “Raw Materials”. Em: TODOLÍ, Vicente (pref.) [et al.] (2004). *Bruce Nauman – Raw Materials*. Londres: Tate Publishing, pp. 18-23.
- DISERENS, Corinne e SCHLEMMER, C. Raman (eds.) (1999). *Oskar Schlemmer*. Lyon: Gilles Fage, Réunion des musées nationaux.

DISERENS, Corinne. “L’homme dans l’espace, Une petite introduction à l’artiste et son œuvre”. Em: DISERENS, Corinne e SCHLEMMER, C. Raman (eds.) (1999). *Oskar Schlemmer*. Lyon: Gilles Fage, Réunion des musées nationaux, pp. 6-11.

DIXON, Steve (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge e Oxford: MIT Press.

DOBBELS, Daniel (1995). “La douceur”. Em: *Oskar Schlemmer*. Lyon: Gilles Fage, Réunion des musées nationaux, pp. 194-206.

EBERLE, Matthias (1985). *World War I and the Weimar Artists*. New Haven e Londres: Yale University Press.

FARIA, Óscar (1997). “Autópsia”. Em: SILVA, Paulo Cunha e [et al.] (ed.) (1997). *Anatomias Contemporâneas. O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, pp. 42-47.

FAZENDA, Maria José (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia.

FAZENDA, Maria José (1997b). “Entre o pictórico e a expressão de ideias”. Em: FAZENDA, Maria José (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia, pp. 23-28.

FAZENDA, Maria José (2012). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.

FEHER, Michel (ed.) (1989). *Fragments for a History of the Human Body*. Cambridge e Oxford: The MIT Press.

FÉRIA, Lourdes. “No rasto da sombra”. Em: *Artes & leilões*, A.3, n. 15 (jun.-set. 1992), pp. 19-22.

FERNANDES, João (2001). “Albuquerque Mendes: Da Pintura Enquanto Ritual de Transfiguração do Mundo”. Em: GONÇALVES, Cláudia (ed.) (2001b). *Albuquerque Mendes: Confesso*. Porto: Fundação Serralves, pp. 19-28.

FERNANDES, João e RAMOS, Maria (eds.) (1997). *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves.

- FERNANDES, João e RAMOS, Maria (eds.) (1998). *Gerardo Burmester*. Porto: Fundação de Serralves.
- FERREIRA, José Mendes (1979). *Antologia do Futurismo Italiano – Manifestos e Poemas*. Lisboa: Vega.
- FERRO, António (1950). *Bailados Portugueses “Verde Gaió”*. Lisboa: Edições SNI
- FOGLE, Douglas (2003). *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center.
- FONSECA, Dora (2013). *O Processo Criativo na Nova Dança Portuguesa: contributos de quarto coreógrafos da primeira geração*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- FOSTER, Susan Leigh (1995) (ed.). *Choreographing History*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*. [s/l.]: Vega.
- FRANCO, Manuela [et al.] (1998). *AR.CO 25 anos: 1973-1998*. Lisboa: ARCO.
- FREEMAN, Judi (1996). “Fernand Léger and the Ballets Suédois. The Convergence of Avant-garde Ambitions and Collaborative Ideals”. Em: *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*. Nova Iorque: Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 86-107.
- FREITAS, Maria Helena de e WANDSCHNEIDER, Miguel (1998) (eds.). *Ernesto de Sousa: Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- FRIED, Michael (1998). *Art and Objecthood*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (1985). *Companhia Jack Helen Brut: Light Copy, Illumination, Teatro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (1989). *Ciclo de Arte Experimental: Música, Teatro, Performance, Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- GALERIA QUADRUM (1978). *Ernesto de Sousa*. Lisboa: Quadrum.

GARAFOLA, Lynn (1996). “Rivals for the New. The Ballets Suédois and the Ballets Russes”. Em: *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*. Nova Iorque: Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 66-84.

GARBERSON, Eric (1999). “Historiography of the *Gesamtkunstwerk*”. Em: LAGE, Isabel (ed.) (1999). *Struggle for Synthesis: A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*. Actas do Simpósio Internacional, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de S. Martinho de Tibães, 11-14.06.1996. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, pp. 53-72.

GASSNER, John (1965). *Directions in Modern Theatre and Drama*. Nova Iorque, Chicago, São Francisco, Toronto, Londres: Holt, Rinehart and Winston.

GATTELIER, Gilbert (pref.) (1978). *Gina Pane*. Lisboa: Quadrum.

GAUT, Berys e LOPES, Dominic McIver (eds.) (2005). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

GERT, Valeska (1931). “Dancing (from a talk given at Radio Leipzig)”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990) *Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 13-16.

GERVERAU, Laurent e MELLOR, David (eds.) (1996). *Les Sixties: Années Utopies*. Paris: Somogy Editions d’Art.

GIL, José (2001). *Movimento Total, O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água.

GIL, José (2004). “Em Cada Signo Dorme um Monstro”. Em: ASSIS, Maria de e SPANGBERG, Marten (eds.) (2004). *Capitals*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, pp. 148-167.

GIL, Mário Cabrita (1986). *A Idade da Prata*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GLUSBERG, Jorge [et al.] (1979). *jours interdisciplinaires sur l’art corporel et performances*. Paris: Centre National d’Art et de Culture Musée National d’Art Moderne.

- GLUSBERG, Jorge (1986). *El Arte de la Performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- GLUSBERG, Jorge (2009). *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDBERG, Roselee (1988). *Performance Art – From Futurism to the Present*. Londres: Thames and Hudson.
- GOLDBERG, Roselee (2004). *Performance – Live Art since the 60's*. Nova Iorque: Thames & Hudson.
- GOLDBERG, Roselee (2009). *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performa 07*. Zurique e Nova Iorque: JRP|Ringier e Performa.
- GONÇALVES, Cláudia (ed.) (2001b). *Albuquerque Mendes: Confesso*. Porto: Fundação Serralves.
- GONÇALVES, Cláudia e RAMOS, Maria (eds.) (2001). *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*. Porto: Fundação de Serralves.
- GORDILHO, Carlos (1985). *Desencanto do Dia Claro: Interior Maldito, Performances*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- GRAÇA, Fernando Lopes (1945). *Talia, Euterpe & Terpsícore*. Coimbra: Atlântida.
- GRAHAM, Dan (1999). *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*. Cambridge e Londres: MIT Press.
- GRAW, Isabelle (1993). “Bruce Nauman. Being is Nothing”. Em: *Flash art*, v. XXVI, n. 169, pp. 71-73.
- GREEN, Malcolm (2013). “Otto Mühl, 1925-2013”. Em: *Artforum*, vol. 52, n. 4, Dez. 2013, pp. 59-60.
- GREENBERG, Clement (1998). *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- GROPIUS, Ise (ed. lit.) (1974). *Walter Gropius: projectos e construções, 1906-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GROPIUS, Walter (ed.) (1979). *The Theater of the Bauhaus*. Londres: Eyre Methuen.

- GRUPO ALVAREZ (1994). *16 Anos: Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira: Premiados, Espólio, História*. Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.
- GUÉNIOT, David-Alexandre (ed.) (2000). *Doc. Lab, Uma Publicação Lesível, Sobre práticas do corpo e movimentos do pensamento*. Lisboa: RE.AL.
- GUÉNIOT, David-Alexandre (ed.) (2002). *Existência, um espectáculo de João Fiadeiro*. Lisboa: RE.AL.
- GÜLDENSTEIN, Gustav (1930). "Foundations for a Dance Culture." Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 60-63.
- GULLAR, Ferreira (2007). *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify.
- HAGENDOORN, Ivar (2001). "Dance, Choreography, And The Brain". Em: BACCI, Francesca e MELCHER, David (2011). *Art & The Senses*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 513-527.
- HAGENDOORN, Ivar (2003). "The Dancing Brain". Em: *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*, vol. 5, n. 2. Disponível em: <http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-Cerebrum-03.pdf>, consult. 21.05.2014.
- HÄGER, Bengt (1990). *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*. Nova Iorque: Harry N. Abrams.
- HALKES, Petra (1998). "Phantom Strings and Airless Breaths". Em: *Parachute*, n. 92, pp. 14-23.
- HARRISON, Charles e WOOD, Paul (eds.) (1992). *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul [et al.] (eds.) (1998). *Art in Theory, 1815-1900*. Oxford: Blackwell.
- HASKELL, Arnold (1948). *O Bailado desde 1939*. Lisboa: Seara Nova.
- HASKELL, Arnold (1960). *Ballet*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- HAUMANT, Émile (1913). *La Culture Française en Russie (1700-1900)*. Paris: Librairie Hacette et Cie.
- HAWKINS-DADY, Mark (1992). *International Dictionary of Theatre – 1. Plays*. Chicago e Londres: St James Press.
- HERBISON-EVANS, Don (1993). “The Perception of the Fleeting Moment in Dance”. Em: *Leonardo*, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology, The MIT Press, vol. 26, n. 1, 1993, pp. 45-49.
- HEYD, Thomas (1991). “Understanding Performance Art: Art Beyond Art”. Em: *British Journal of Aesthetics*, vol. 31, n. 1, pp. 68-73.
- HIXSON, Kathryn (2002). “Nauman: Good and Bad”. Em: MORGAN, Robert C. (2002) *Bruce Nauman*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 108-115.
- HOBERTMAN, J. (2013). “I Remember Ralston”. Em: *Artforum*, vol. 52, n. 2, out. 2013, pp. 240-245.
- HODGSON, Moira (1976). *Quintet: Five American Dance Companies*. Nova Iorque: William Morrow and Co.
- HOFFMAN, Jens e JONAS, Joan (2005). *Perform*. Londres: Thames and Hudson.
- HOFFMANN, Christine (2003). “Think-Thank”. Em: CROSS, Susan [et al.] (2003). *Bruce Nauman, Theaters of Experience*. Nova Iorque: Guggenheim Museum, pp. 52-61.
- HOLMES, Guillermo Molina (2006). “La irrupción de la noción de Performance como un ámbito de acción”. Em: *Ojo de buey*, n. 13, pp. 10-13. Disponível em: http://bientaldefomes.blogspot.pt/2010/03/la-irrupcion-de-la-nocion-de_2860.html, consult. 19.02.2012.
- HORST, Louis e RUSSELL, Carrol (1969). *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Nova Iorque: Dance Horizons.
- HUGHES, Robert (1972). “The Decline and Fall of the Avant-Garde”. *Time*. December 18.
- HULTEN, Pontus (ed.) (1992). *Futurism & Futurisms*. Londres: Thames and Hudson.

- HUMPHREY, Doris (1959). *The Art of Making Dances*. Nova Iorque: Grove Press.
- HUTCHINSON, Anne (1954). *Labanotation*. Nova Iorque: New Directions Books.
- ILES, Chrissie (2001). *Into the Light, The Projected Image in American Art 1964-1977*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art.
- JACKSON, Shannon (2014). "Performativity and Its Addressee". Em: *On Performativity*, CARPENTER, Elizabeth (ed.), Tomo 1 de *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee>, consult. 30.07.2014.
- JETZER, Gianni (2013). "Pulsing from the bottom up, RoseLee Goldberg on *Performa and the Performance Art Renaissance*". Em: *Flash Art*, n. 293, nov.-dez. 2013, pp. 61-64.
- JOHNSTON, Jill (1994). "John Cage: Music for Museums". Em: *Art in America*, jan. 1994., pp. 72-77.
- JONES, Amelia (1998). *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- JONES, Amelia e STEPHENSON, Andrew (eds.) (1999). *Performing the Body. Performing the Text*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- KÁLLAI, Ernst (1931). "Between Ritual and Cabaret" [excerpts]. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 16-17.
- KAPROW, Allan (1961). "*Happenings* in the New York Art Scene". Em: *Art News*, mai. 1961, p.38.
- KAPROW, Allan (1993). *The Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- KIRBY, Michael (1966). *Happenings, an illustrated anthology*. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co.

KIRBY, Michael (1969). *The Art of Time, Essays on the Avant-Garde*. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co.

KIRBY, Michael e KIRBY, Victoria Nes (1986). *Futurist Performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.

KLEIN, Yves (1961). “The Chelsea Hotel Manifesto”. *Yves Klein Archives*. Disponível em: http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html, consult. 7.07.2014.

KLEIST, Heinrich von (2009). *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Lisboa: Antígona.

KLINGENBECK, Fritz (1930). “What should one write down and what not”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 39-41.

KRACAUER, Siegfried (1995). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.

KRAUSS, Rosalind (1981). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass. e Londres: The MIT Press.

KRAYNAK, Janet (ed.) (2003). *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words. Writings and Interviews*. Cambridge e Mass.: The MIT Press.

LABAN, Rudolf von (1928). “Basic Principles of Movement Notation”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 32-34.

LABAN, Rudolf von (1930). “Anna Pavlova”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 95-34.

LABAN, Rudolf von (1938-50). Em: LAVIGNE, Emma e MACEL, Christine (eds.) (2011). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 109-122.

LABAN, Rudolf von (1960). *The Mastery of Movement*. Londres: Macdonald and Evans.

LAGE, Isabel (ed.) (1999). *Struggle for Synthesis: A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*. Actas do Simpósio Internacional, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de S. Martinho de Tibães, 11-14.06.1996. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.

LARRAT-SMITH, Philip (2013). *Bruce Nauman Mindfuck*. Londres: Hauser & Wirth.

LAUER, Mirko (versão) (1973). *I Ching, Manual de Adivinhação*. Lisboa: Editorial Futura.

LAVIGNE, Emma e MACEL, Christine (eds.) (2011). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

LEÃO, Margarida (2008). *Bienal de Cerveira 30 Anos: 1978-2008*. Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

LEÇA, Carlos de Pontes (1995). “A Música e a Dança”. Em: *Colóquio Artes*, n. 104. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 18-21.

LÉGER, Fernand (1973). “The Spectacle: Light, Color, Moving Image; Object-Spectacle”. Em: *Functions of Painting*, Londres: Thames & Hudson, p. 38.

LEIGHTON, Tanya (ed.) (2008). *Art And The Moving Image, A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing e Afterall.

LEITÃO, Paula (ed.) (2004). *Comer o coração*. Lisboa: Ministério da Cultura e Instituto das Artes.

LEMAIRE, Gérard-Georges (1995). *Futurisme*. Paris: Éditions du Regard.

LEONZINI, Nessia (2007). “Bruce Nauman em Ação”. Em: *Dardo* n. 4, 2007, pp. 56-69.

LEPECKI, André (1997). “Nas margens do presente: A dança dialogante de Vera Mantero e de Francisco Camacho”. Em: FAZENDA, Maria José (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia, pp. 47- 58.

LEPECKI, André (1999). “O subtil presente da dança”. Em: RIBEIRO, António Pinto [et al.]. *Vera Mantero, a Dança do Existir: retrospectiva em imagens do trabalho coreográfico de Vera Mantero*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

- LEPECKI, André (2004b). "Introduction. Presence and Body in Dance and Performance Theory". Em: *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 1-9.
- LEPECKI, André (2004c). "Inscribing Dance". Em: *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 124-139.
- LEPECKI, André (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Londres: Routledge.
- LEPECKI, André (ed.) (2004). *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- LEPECKI, André [et al.] (2007). *Allan Kaprow 18 Happenings in 6 Parts*. Göttingen: Steidl Hauser & Wirth.
- LEWALLEN, Constance M. (2007). *A Rose has no Teeth. Bruce Nauman in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- LEWITAN, Joseph (1929). "The Diaghilev Ballet". Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 92-94.
- LINKER, Kate (1994). *Vito Acconci*. Nova Iorque: Rizzoli.
- LIPSCOMB, Valerie Barnes Lipscomb e MARSHALL, Leni (2010). *Staging Age: The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film*. Londres: Palgrave MacMillan.
- LISTA, Giovanni (1995). *Le Futurisme*. Paris: Fernand Hazan.
- LISTA, Giovanni (1997). *La Scène Moderne: Encyclopédie Mondiale des Arts du Spectacle dans la Seconde Moitié du XXe Siècle: Ballet, Danse, Happening, Opéra, Performance, Scénographie, Théâtre, Théâtre d'Artiste*. Paris: Éditions Carré.
- LISTA, Giovanni (1998). *Les Futuristes*. Paris: Henri Veyrier.
- LISTA, Marcella (2006). *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques: Institut national d'histoire de l'art.

- LOUIS XIV (1663). *Lettres Patentes du Roy, pour l'établissement de l'Academie Royale de Danse en la ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30. Mars. 1662*. Paris: Pierre Le Petit, Imprimeur & libr. Ord. Du Roy.
- LOUPPE, Laurence (1999). “Les danses du Bauhaus: une généalogie de la modernité”. Em: *Oskar Schlemmer*. Lyon: Gilles Fage, Réunion des musées nationaux, pp. 177-193.
- LOUPPE, Laurence (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- LYLE, Cynthia (1977). *Dancers on Dancing*. Nova Iorque e Londres: Drake Publishers.
- MACEDO, Rita (2008). *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
- MACEDO, Rita (2014). “As Partes e o Todo, o Todo e as Partes”. Em: COUTINHO, Liliana e FABIANA, Rita (eds.) (2014). *Túlia Saldanha*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MACKENDRICK, Karmen (2004). “Embodying Transgression”. Em: *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 140-156.
- MADEIRA, Cláudia (2008). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de doutoramento em Ciências Sociais, Sociologia Geral, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.
- MADEIRA, Cláudia (2014). “Performance Arte Portuguesa – Questões Sociológicas em Torno de uma História em Processo”. Em *Actas do VIII Congresso Português de Sociologia*, Universidade de Évora. Disponível em: http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0964.pdf, consult. 3.09.2015.
- MARCHAND, Bruno (2004). *José de Carvalho*. Évora: Casa do Sul.
- MARCHAND, Bruno (2008). “Dulce D’agro: ‘Muito provavelmente, a mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril’”. *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2008_06_01_archive.html, consult. 15.02.2013.

- MARCHAND, Bruno (2008). “Exposição-Diálogo”. *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2008_03_01_archive.html, consult. 15.02.2013.
- MARCHAND, Bruno (2009). “Depois do Modernismo. A possibilidade de tudo”. *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_02_01_archive.html, consult. 15.02.2013.
- MARCHAND, Bruno (2013). *À distância, linha de horizonte/ Lourdes Castro e Manuel Zimbro*. Lisboa: Chiado 8 – Arte Contemporânea.
- MARCHAND, Bruno (2013b) (ed.). *Jornadas de Arte Contemporânea do Porto/ João Fernandes*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.
- MARNOTO, Rita. [s/d.] “Luigi Pirandello, ‘Prefácio’ a *Seis personagens à procura de autor*”. *Leonardo Express, Revista do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/instital/pir6per.html>, consult. 12.03.2012.
- MARRANCA, Bonnie (1981). “The Politics of Performance”. Em: *Performing Arts Journal*, vol. 6, n. 1, 1981, pp. 54-67.
- MARSHALL, Lorna (2001). *The Body Speaks: Performance and Expression*. Londres: Methuen.
- MARTÍN, Francisco Javier San (1997). “Oskar Schlemmer. Un artista poliédrico”. Em: *Lapiz*, XVI, n. 130, pp. 22-31.
- MARTIN, Randy (2004). “Dance and Its Others. Theory, State, Nation, and Socialism”. Em: *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 47-63.
- MEHTA, Xerxes (1984). “Some Versions of Performance Art”. Em: *Theatre Journal*, vol. 36, n. 2, 1984, pp. 164-198.
- MELO, Alexandre (1999). *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- MELO, Alexandre (1999b). “Sob/ Supra/ Sub”. Em: RIBEIRO, António Pinto [et al.]. *Vera Mantero, a Dança do Existir: retrospectiva em imagens do trabalho coreográfico de Vera Mantero*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

- MELO, Alexandre (2004). “Rui Chafes e Vera Mantero: comer o coração”. Em: LEITÃO, Paula (ed.) (2004). *Comer o coração*. Lisboa: Ministério da Cultura e Instituto das Artes, pp. 19-26.
- MELO, Alexandre (apresentação) (2003). *Alberto Carneiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MENDONÇA, António Cadima (2007). “O Futurismo e a Dança”. Em: *As Artes Visuais e as outras Artes – As Primeiras Vanguardas*. Grupo de Ciências e Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp. 125-134.
- MENNA, Filiberto (1975). *Enrico Prampolini. Cenógrafo e Pintor*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- METELLO, Verónica (2008). “Notas para uma cronologia”. Em: COUTINHO, Liliana (ed.) (2008). *MARTE, n.º 3, De que falamos quando falamos de performance*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pp. 66-79.
- METELLO, Verónica (2012). “Na arte da performance em Portugal”. *Baldio*. Disponível em: <http://baldiohabitado.wordpress.com/arte-da-performance-performance-art/>, consult. 17.01.2013.
- METELLO, Verónica Gullander (2007). *Focos de Intensidade/ Linhas de Abertura. A Ativação do Mecanismo Performance 1961-1979*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MEYER-HERMANN, Eva [et al.] (2008). *Allan Kaprow – Art as Life*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- MICHAUD, Eric (1993). “Technique de la grâce (sur Oskar Schlemmer et Heinrich von Kleist)”. Em: SCHEFER, Jean Louis (ed.) (1993). *Transpositions. Hypothèses sur le mouvement*. Paris: La Ferme du Buisson, Centre d’Art Contemporain.
- MOCK, Jean-Yves (ed) (1983). *Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo (1979). “Theater, Circus, Variety”. Em: GROPIUS, Walter (ed.) (1979). *The Theater of the Bauhaus*. Londres: Eyre Methuen, pp. 49-70.

- MOLINA, Juan José Gómez (ed.) (2007). *La Representación de la Representación*. Madrid: Cátedra.
- MOLNÁR, Farkas (1979). “U-Theater”. Em: GROPIUS, Walter (ed.) (1979). *The Theater of the Bauhaus*. Londres: Eyre Methuen, pp. 73-76.
- MONGRÉDIEN, Georges (1948). *La vie quotidienne sous Louis XIV*. [s.l.]: Hachette.
- MONTANO, Linda (ed.) (2000). *Performance Artists Talking in the Eighties*. Los Angeles: University of California Press.
- MONTE, James e TUCKER, Marcia (1969). *Essays in Anti-Illusion: Materials/Procedures*. New York: Whitney Museum of American Art.
- MORA, José Ferrater (1978). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: D. Quixote.
- MORGAN, Robert C. (1996). *Art Into Ideas, Essays On Conceptual Art*. Cambridge, Nova Iorque e Melbourne: Cambridge University Press.
- MORGAN, Robert C. (2002). *Bruce Nauman*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.
- MORGAN, Robert C. (2004). “Bruce Nauman”. Em: *art & Australia*, vol. 41, n. 4, pp. 569-573.
- MORINEAU, Camille (ed.) (2006). *Yves Klein: corps, couleur, immatériel*. Paris: Centre Pompidou.
- MORRIS, Robert (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- MOTHERWELL, Robert (1981). *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Cambridge, Mass. e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- MOURA, Leonel (1979). “Quatro Respostas”. Em: *Arteopinião, revista da associação de estudantes de artes plásticas e design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, n. 6, pp. 11-12.

- NÄSLUND, Erik (1996). “Animating a Vision. Rolf de Maré, Jean Börlin, and the Founding of the Ballets Suédois”. Em: *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*. Nova Iorque: Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 38-55.
- NEGREIROS, Maria José Almada (1982). *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Arcádia.
- NICOLAU, Ricardo (2003). “Alegria Muscular”. Em: *Pangloss*, n. 2, pp. 15-17.
- NIJINSKA, Bronislava (1930). “On Movement and the School of Movement”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 55-60.
- NITSCH, Hermann (2013). “Otto Mühl, 1925-2013”. Em: *Artforum*, vol. 52, n. 4, dez. 2013, pp. 59-60.
- NORMAN, Sally Jane (1993). “Danse et arts plastiques: synergie véritable, exploration multimedia, ou simple “gadget”?”. Em: SCHEFER, Jean Louis (ed.) (1993). *Transpositions. Hypothèses sur le mouvement*. Paris: La Ferme du Buisson, Centre d’Art Contemporain, pp. 53-58.
- NORONHA, Eduardo de (1922). *A Dança no Estrangeiro e em Portugal, Aventuras Galantes do Teatro de S. Carlos*. Coimbra: Coimbra Editora. (Antiga Livraria França & Arménio).
- NOVERRE, Jean-George (2004). *Letters on Dancing and Ballets*. Alton: Dance Books Ltd.
- O’MAHONEY, John (2003). “The motion of emotion”. *The Guardian*, 19.04.2003. Disponível em: <http://www.theguardian.com/stage/2003/apr/19/dance.artsfeatures>, consult. 5.05.2014.
- OBRIST, Hans Ulrich (ed.) (2004). *do it*. Nova Iorque: e-flux. Frankfurt am Main: Revolver.
- OLIVEIRA, Leonor de (2013). *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- OLIVEIRA, Luísa Soares de (1992). “Teatro de sombras: Peça em vários actos”. Em: *Artes & leilões*, A.3, n. 15 (jun.-set. 1992), pp. 10-18.
- OLIVEIRA, Mário de [et al.] (1972). *Expo AICA SNBA 1972*. Lisboa: AICA.
- ONO, Yoko (1970). *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono*. Nova Iorque, Londres, Toronto, Sydney: Simon & Schuster.
- OS BAILES RUSSOS DE DIAGHILEW. Em: *Ilustração Portuguesa*, 3 de dezembro de 1917, p. 453.
- PAPE, Lygia e PAPE, Paula (2000). *Lygia Pape, Gávea de Tocaia*. São Paulo e Porto: Cosac Naify e Fundação de Serralves.
- PATIN, Thomas e McLERRAN, Jennifer (1997). *Artwords, A Glossary of Contemporary Art Theory*. Londres e Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- PAVIS, Patrice e Williams, A. David (2003). *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. University of Michigan Press.
- PEARSON, Mike (2006). «*In Comes I*». *Performance, Memory and Landscape*. University of Exeter Press.
- PERDIGÃO, Maria Madalena (introd.) (1986). *Performance-Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- PERDIGÃO, Maria Madalena (introd.) (1989?). *Solos a Nijinsky. Michel Kelemenis: Faune Fomitch. Vera Mantero: Uma Rosa de Músculos. Daniel Larrieu: Pour L'instant*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PERDIGÃO, Maria Madalena (pref.) (1985). *Quinzena Multimédia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.
- PERDIGÃO, Maria Madalena de Azeredo (1989b). *Encontros ACARTE 89. Novo Teatro/Dança da Europa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço Acarte.
- PERNES, Fernando (ed.) (2002). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento e Fundação de Serralves.
- PERNES, Fernando (pref.) (1972). *Expo AICA SNBA 1972*. Lisboa: AICA.

- PESTANA, Silvestre (1979) [cat.]. *As ilhas desertas*. Porto: Cooperativa Árvore.
- PESTANA, Silvestre (1981). “Multi/ecos”. Em: *Arteopinião, revista da associação de estudantes de artes plásticas e design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, n. 15, pp. 5-7.
- PHELAN, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- PHELAN, Peggy (2004). “Trisha Brown’s *Orfeo*. Two Takes on Double Endings”. Em: *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 13-28.
- PINTO, Manoel de Sousa (1924). *Danças e Bailados*. Lisboa: Portugália Editora.
- PINTO, Paula (2014). *Ernesto de Sousa (1921-1988): O Teu Corpo É o Meu Corpo*. Porto: Paula Pinto.
- PINTO, Paula (introd.) (2011). *Grupo Puzzle (1976-1981): Pintura Colectiva = Pintura Individual*. Figueira da Foz: Câmara Municipal e Centro de Artes e Espectáculos.
- PINTO, Regina Célia (1994). *Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*. Pós Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História da Arte, Antropologia da Arte, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PONCELET, P. (2008). *Data Mining Patterns: New Methods and Applications*. Livro eletrónico: Chester.
- PONTBRIAND, Chantal (2004). “Corpo-Memória”. Em: ALMEIDA, Helena [et al.] (2004). *I am here: João Fiadeiro*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 32- 35.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books.
- RAINER, Yvonne (1965). *No Manifesto. Manifesto Project*. Disponível em: <http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/>, consult. 9.07.2013.
- RAINER, Yvonne (1968). “A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A”.

Em: BATTCK, Gregory (ed.) (1968). *Minimal Art, A Critical Anthology*. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co.

RAINER, Yvonne (2006). *Feelings Are Facts, a Life*. Cambridge, Mass. e Londres: The MIT Press.

RAMOS do Ó, Jorge (2004). “Movimento Homeostético ou a encenação da comple+idade (em 5 palavras breves)”. Em: RAMOS, Maria (ed.) (2004). *Homeostética: 6=0, Gabinete de Altos Estudos Homeostéticos*. Porto: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, pp. 25-77.

RAMOS, Maria (ed.) (2004). *Homeostética: 6=0, Gabinete de Altos Estudos Homeostéticos*. Porto: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea.

RAYNAUD, Bérénice (1985). “Chorégraphie et Cinéma. Entretien avec Yvonne Rainer”. Em: *Cahiers du Cinema*, n. 369, pp. 43-45.

RIAN, Jeff (1993). “What’s All This Body Art?” Em: *Flash Art*, vol. XXVI, n. 168, pp. 50-53.

RIBAS, Tomás (1959). *A Dança e o Ballet no passado e no presente*. Lisboa: Arcádia.

RIBAS, Tomás (1959b). *Que é o Ballet*. Lisboa: Arcádia.

RIBEIRO, António Pinto (1991). “Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa”. Em: RIBEIRO, António Pinto e SASPORTES, José (1991). *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 55-95.

RIBEIRO, António Pinto (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega.

RIBEIRO, António Pinto (1997). *Por Exemplo a Cadeira*. Lisboa: Cotovia.

RIBEIRO, António Pinto (1999). Vera Mantero. Em: RIBEIRO, António Pinto [et al.]. *Vera Mantero, a Dança do Existir: retrospectiva em imagens do trabalho coreográfico de Vera Mantero*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

RIBEIRO, António Pinto (2002). “A dança em Portugal. Uma série de episódios”. Em: PERNES, Fernando (ed.). *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento e Fundação de Serralves, pp. 143-185.

- RIBEIRO, António Pinto e SASPORTES, José (1991). *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RIBEIRO, M. Félix (1978). *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa 1896-1939*. Lisboa: Instituto Português de Cinema e Cinemateca Nacional.
- ROSE, Barbara (ed.) (1980). *Pollock Painting, Photographs by Hans Namuth*. Nova Iorque: Agrinde Publications.
- ROSENBERG, Harold (1973). *Discovering the Present. Three Decades in Art, Culture, & Politics*. The University of Chicago Press.
- ROSENBERG, Harold (1983). *Art on the Edge*. The University of Chicago Press.
- ROSENBERG, Harold (1983). *The De-Definition of Art*. The University of Chicago Press.
- ROSENBERG, Harold (1994). *The Tradition of the New*. Nova Iorque: Da Capo Press.
- ROSENDO, Catarina (2009). “Lisbon International Show. A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu”. *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html, consult. 15.02.2013.
- ROSENDO, Catarina (2009). “Ogiva Galeria de Arte 1970-1974. O risco de sair da norma.” *L+Arte*. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_10_01_archive.html, consult. 15.02.2013.
- ROSENTHAL, Stephanie (ed.) (2010). *Move. Choreographing You*. Londres: Hayward Publishing.
- ROYOUX, Jean-Christophe (1993). “Un appétit d’obstacles: de la découverte du corps à la scène du langage”. Em: SCHEFER, Jean Louis (ed.) (1993). *Transpositions: Hypothèses sur le mouvement*. Paris: La Ferme du Buisson, Centre d’Art Contemporain, pp. 37-52.
- RUSH, Michael (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*. Nova Iorque: Thames & Hudson.
- SACHS, Curt (1955). *The Commonwealth of Art, Style In The Fine Arts Music And The Dance*. Londres: Dennis Dobson.

- SALAZAR, Adolfo (1929). *Sinfonía y Ballet (Idea y Gesto en la Música y Danza Contemporáneas)*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- SALGADO, Ricardo Seiça (2011). *A Política do Jogo Dramático. CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário*. Dissertação de Doutoramento em Antropologia, especialidade de Antropologia da Educação, ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa.
- SANGSTER, Gary, (ed.) (1994). *Outside the Frame, Performance and the Object*. Ohio: Cleveland Center for Contemporary Art.
- SANTA CLARA, Isabel [et al.] (ed.) (1988). *Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea: Comunicações*. Funchal: Governo Regional da Madeira, Secretaria Regional da Educação.
- SANTOS, David (2007). Bruce Nauman: “Linguagem, corpo, imagem e espacialidade”. Em: *arq./a*, n. 44, pp. 74-79.
- SANTOS, Ezequiel (1979). “Arquipélagos: Uma viagem pelo trabalho de João Fiadeiro”. Em: FAZENDA, Maria José (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia, pp. 41- 46.
- SANTOS, Ezequiel [et al.] (ed.) (2001). *Contributo para uma cartografia da Dança Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Forum Dança e RE.AL.
- SANTOS, Vítor Pavão dos (1993). *O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente Visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- SANTOS, Vítor Pavão dos (ed.) (1984). *Almada Negreiros e o Espectáculo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.
- SANTOS, Vítor Pavão dos (ed.) (1999). *Verde Gaio, Uma Companhia Portuguesa de Bailado [1940-1950]*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- SARDO, Delfim (2013). “Retratos, paisagens, naturezas-mortas *et al*”. Em: *Flatland (Redux)*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, pp. 17-41.
- SARDO, Delfim e VAZ-PINHEIRO, Gabriela (2013). *Flatland (Redux)*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, pp. 17-41.

SARMENTO, Julião (ed.) (1985). *João Vieira. 25 Anos de Trabalho*. Lisboa: & etc.

SASPORTES, José (1971). “Dançar é estar vivo, estar vivo é viver hoje!” Em: *Colóquio Artes*, n. 2, pp. 30-40.

SASPORTES, José (1979). *Trajectoria da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto de Cultura Portuguesa.

SASPORTES, José (2012). *A Quinta Musa. Imagens da história da dança*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

SCHAFFNER, Ingrid (2002). “Circling Oblivion/Bruce Nauman through Samuel Beckett”. Em: MORGAN, Robert C. *Bruce Nauman*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 163-173.

SCHECHNER, Richard (2002). *Performance Studies. An introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

SCHECHNER, Richard (2003). *Performance Theory*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

SCHEFFER, Jean Louis (ed.) (1993). *Transpositions. Hypothèses sur le mouvement*. Paris: La Ferme du Buisson, Centre d'Art Contemporain.

SCHIMMEL, Paul (ed.) (1998). *Out of Actions – between performance and the object, 1949-1979*. Londres e Nova Iorque: Thames & Hudson.

SCHJELDAHL, Peter (1994). “The Trouble with Nauman”. Em: *Art in America*, pp. 82-91.

SCHLEE, Alfred (1928). “The Editorial to the First Issue of *Schrifttanz*”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, p. 29.

SCHLEMMER, C. Raman. *Ancestor worship in modern art*. Disponível em: www.india-seminar.com/2007/578/578_c_raman, consult. 15.02.2013.

SCHLEMMER, Oskar (1931). “Misunderstandings: a Reply to Kállai”. Em: PRESTON-DUNLOP, Valerie e LAHUSEN, Susanne (eds.) (1990). *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Dance Books, pp. 17-20.

- SCHLEMMER, Oskar (1979). “Man and Art Figure”. Em: GROPIUS, Walter (ed.) (1979). *The Theater of the Bauhaus*. Londres: Eyre Methuen, pp. 17-48.
- SCHLEMMER, Oskar (1979). “Theater (Bühne)”. Em: GROPIUS, Walter (ed.) (1979). *The Theater of the Bauhaus*. Londres: Eyre Methuen, pp. 81-101.
- SCHLEMMER, Tut (ed.) (1972). *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- SCHNÜTTGEN, Volker [s/d]. *O corpo e o espaço na dança e escultura contemporânea – uma aproximação*. Projecto e Relatório submetidos para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- SERPA, Luís (ed.) (1983). *Depois do Modernismo*. Lisboa: Depois do Modernismo.
- SHAKESPEARE, William (1916). *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford University Press.
- SHUSTERMAN, Richard (2000). *Performing Live, Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca e Londres: Cornell University Press.
- SIEGLAUB, Seth [et al.] (ed.) (2004). *The Context of Art/The Art of Context*. Trieste: Nevado Press.
- SILVA, Armando Correa (1986). “As categorias como Fundamentos do Conhecimento Geográfico”. Em: SANTOS, Milton e SOUZA, Maria Adélia A. (ed.). *Espaço Interdisciplinar*. São Paulo: Nobel.
- SILVA, Celina (1992). *A Busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)Invenção da Utopia (Reflexão sistematizante acerca da produção literária de José de Almada Negreiros)*. Dissertação de Doutoramento em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SILVA, Mário Teixeira. *Entrevista*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=148>, consult. 15.02.2013.
- SILVA, Paulo Cunha e [et al.] (ed.) (1997). *Anatomias Contemporâneas. O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*. Câmara Municipal de Oeiras.

- SILVA, Raquel (2009). “Os anos 70 depois do 25 de Abril”. Em: SILVA, Raquel Henriques da Silva [et al.] (ed.) (2009). *Anos 70, Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, pp. 26-31.
- SILVA, Raquel Henriques da (2009b). “Luiz Vaz de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa, 30 anos depois: conservar a arte contemporânea”. Em: *L+Arte*, dez. 2009.
- SILVA, Raquel Henriques da (2011). “Investigar para expor. Duas exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2009”. *Revista de História da Arte*, n. 8, pp. 179-191. Disponível em: http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_10.pdf, consult. 15.03.2013.
- SILVA, Raquel Henriques da Silva [et al.] (ed.) (2009). *Anos 70, Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- SIQUEIRA, Adilson (2005). *A Personagem Desconstruída: argumentos para uma arte cênica não-logocêntrica*. Tese de Doutorado em Educação Física (Pedagogia do movimento), Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas.
- SLIFKIN, Robert (2012). *Bruce Nauman Going Solo*. Portland: Companion Editions.
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES (1986). *Continentes, V Exposição Homeostética*. Lisboa: SNBA.
- SONTAG, Susan (1989). *Dancers on a Plane. Cage. Cunningham. Johns*. Londres: Anthony d’Offay Gallery.
- SORRELL, Martin e HALPIN, David (1991). “Art and Neurology: A Discussion”. Em: *The British Journal of Aesthetics*, vol. 31, n. 3, jul. 1991, pp. 241-250.
- SOUSA, Cristina (1978). “Cerveira?”. Em: *Arteopinião, revista da associação de estudantes de artes plásticas e design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, n. 1, pp. 13-14.
- SOUSA, Ernesto (1977). “Alternativa Zero: Uma Criação Consciente de Situações”. Em: *Colóquio-Artes*, n. 34, pp. 45-31.

- SOUSA, Ernesto (1978). “Ana Hatherly e a Difícil Responsabilidade da Desordem”. Em: *Colóquio-Artes*, n., pp. 24-31.
- SOUSA, Ernesto de (1983). *Re Começar, Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SOUSA, Pedro Miguel Teixeira (2011). *A Obra Performativa em Armando Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Teatrais e Performativos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SOUSA, Rocha de (1976). *Jeune peinture portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- SOUSA, Teixeira de (1980). “Círculo de Artes Plásticas de Coimbra”. Em: *Arteopinião, revista da associação de estudantes de artes plásticas e design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, n 13, pp. 18-20.
- SPECTOR, Nancy [et al.] (ed.) (2003). *Moving Pictures, Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Museum Collection*. Nova Iorque: Guggenheim Museum.
- SPIVEY, Virginia B. (2009), “The Minimal Presence of Simone Forti,” *Woman’s Art Journal*, 30.1 (Spring/Summer 2009): 11-18.
- STARR, Frances (ed.) (1968). *Merce Cunningham. Changes: Notes on Choreography*. Nova Iorque: Something Else Press.
- STEEGMULLER, Francis (ed.) (1974). *Your Isadora, The love story of Isadora Duncan & Gordon Craig*. Nova Iorque: Random House e The New York Public Library.
- STERN, Carol Simpson e HENDERSON, Bruce (1993). *Performance: Texts and Contexts*. Nova Iorque: Longmans.
- STILES, Kristine [et al.] (2010). *Marina Abramović*. Londres: Phaidon Press.
- SZEEMANN, Harald (ed.) (1992). *Suíza Visionaria*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia.

- TAVARES, Salette e ALMEIDA, Pedro Vieira [et al.] (1974). *Expo AICA SNBA 74*. [s/l.: s/n.]
- TAYLOR, Paul (1977). “Down With Choreography”. Em: COHEN, Selma Jeanne (ed.) (1967). *The Modern Dance, Seven Statements of Belief*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 91-102.
- TEIXEIRA, José de Monterroso (ed.) (1994). *Almada: a cena do corpo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- TODOLÍ, Vicente (pref.) [et al.] (2004). *Bruce Nauman – Raw Materials*. Londres: Tate Publishing.
- TOMII, Reiko (trad.). *Gutai Art Manifesto*. Disponível em: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>, consult. 7.11.2014.
- TOMKINS, Calvin (1966). *The World of Marcel Duchamp 1887 - .* Nova Iorque: Time Incorporated.
- TOMKINS, Calvin (1976). *The Scene: Reports on Post-Modern Art*. Nova Iorque: The Viking Press.
- TOMKINS, Calvin (1997). *Duchamp*. Londres: Chatto & Windus.
- TORRES, David G. (1997). “La vigencia oculta de la performance”. Em: *Lapiz*, XVI, n. 132, pp. 14-23.
- TORRES, Rui (2014c). “Visualidade e Expressividade Material na Poesia Experimental Portuguesa”. Em: TORRES, Rui (ed.) (2014b). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 9-31.
- TORRES, Rui (2014d). “Poema-Objeto em Salette Tavares”. Em: TORRES, Rui (ed.) (2014b). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 137-31.
- TORRES, Rui (ed.) (2014b). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

TORRES, Rui e BALDWIN, Sandy (eds.) (2014). *PO.EX: Essays from Portugal on Cyberliterature and Intermedia* by Pedro Barbosa, Ana Hatherly, and E. M. de Melo e Castro. Center for Literary Computing, West Virginia University Press.

TRINDADE, Ana Lúcia e VALLE, Flavia Pilla do (2007). “A escrita da dança: um histórico da notação do movimento”. *Movimento*, vol. 13, n. 3, pp. 201-223. Porto Alegre: Revista da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579>, consult. 12.03.2014.

TUDELA, Pedro (1986). *Pedro Tudela: Portugal Imigrante*. Porto: Galeria Roma e Pavia.

TURNER, Margery J. (1971). *New Dance, Approaches to Nonliteral Choreography*. University of Pittsburgh Press.

TURNER, Victor (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca e Londres: Cornell University Press.

TURNER, Victor (2005). “Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte)”. Em: *Cadernos de Campo*, n. 13, pp. 177-185. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf, consult. 13.08.2013

UMA FESTA ELEGANTE. Em: *Ilustração Portuguesa*, 3 de abril de 1944, p. 444.

VALÉRY, Paul (1936). “Philosophie de la danse”. Em: LAVIGNE, Emma e MACEL, Christine (eds.) (2011). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 83-94.

VALÉRY, Paul (1936). *La philosophie de la danse*. Disponível em: http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/stage0912/valery_philosophie_danse.pdf, consult. 1.07.2014.

VALÉRY, Paul (1938). “Degas Danse Dessin”. Em: LAVIGNE, Emma e MACEL, Christine (eds.) (2011). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 95-99.

VALVERDE, Isabel Maria de Cavadas (2010). *Interfaces Dança-Tecnologia: Um Quadro Teórico para a Performance no Domínio Digital*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

- VAN DURME, Veerle (1985). *Marina Abramović/ Ulay, Nightsea Crossing, Performance*. Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- VELASCO, David (2013). “Twerks, David Velasco on the Year in Performance”. *Artforum*. Disponível em: <http://artforum.com/inprint/issue=201310&id=44042>, consult. 12.12.2013.
- VERGINE, Lea (2000). *Body Art and Performance, The Body as Language*. Milão: Skira.
- VON HANTELMANN, Dorothea (2014). “The Experiential Turn”. Em: *On Performativity*, CARPENTER, Elizabeth (ed.), Tomo 1 de *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>, consult. 29.07.2014.
- VV. AA. (1994) *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos 60*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94 e Livros Horizonte.
- WAGNER, Richard (P. 1849). *The Art-Work of the Future*. [livro eletrónico]. The Wagner Library. Disponível em: <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf>, consult. 19.02.2014.
- WALLIS, Brian (1984). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Mass.: David R. Godine.
- WANDSCHNEIDER, Miguel (1998). “Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor”. Em: FREITAS, Maria Helena de e WANDSCHNEIDER, Miguel (1998) (eds.). *Ernesto de Sousa: Revolution my Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, pp.14-24.
- WARR, Tracey (2011) (ed.). *Le Corps de L'artiste*. Paris: Phaidon.
- WHAT UNIQUE (AND STINGING) REVIEW DID NOTED DANCE CRITIC LOUIS HORST GIVE TO AN EARLY DANCE OF FAMED CHOREOGRAPHER PAUL TAYLOR? Em: *Entertainment Urban Legends revealed*, 17.10.2013. Disponível em: <http://legendsrevealed.com/entertainment/2013/10/17/what-unique-and-stinging-review->

did-famed-dance-critic-louis-horst-give-to-an-early-dance-of-famed-choreographer-paul-taylor/.

WÖLFFLIN, Heinrich (1984). *Conceitos fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*. São Paulo: Martins Fontes.

XAVIER, Jorge Barreto (ed.) (1991). *Tendências: Dias Intensos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Juventude e Clube Português de Artes e Ideias.

ZIMBRO, Manuel (1985). “Da espessura das Sombras”. Em: CASTRO, Lourdes e ZIMBRO, Manuel. *Linha de Horizonte, Teatro de Sombras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, pp. 5-7.

Arquivos físicos e em linha

ABECEDÁRIO AR.CO. Disponível em: <http://www.arcoabecedario.pt/z?locale=pt>.

ARMANDO AZEVEDO, Membro Fundador do GICAPC ou Grupo Cores e do Grupo PUZZLE. Disponível em: <http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo>.

ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX. Disponível em: <http://po-ex.net/sobre-o-projecto>.

FELIZES DA FÉ. Disponível em: <http://felizes.planetaclix.pt/index.htm>.

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA. Disponível em: <http://www.gmcl.pt>.

LA FONDATION DANIEL LANGLOIS POUR L'ART, LA SCIENCE ET LA TECHNOLOGIE. Disponível em: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=294>.

MANIFESTOS HOMEOSTÉTICOS COMPLETOS. Disponível em: <http://testeproenca.com.sapo.pt/MANIFESTOS%20HOMEOSTETICOS%20COMPLETOS.htm>.

SERVIÇOS DE BIBLIOTECA, INFORMAÇÃO DOCUMENTAL E MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO. Disponível em: <http://www.ua.pt/sbidm/biblioteca/PageImage.aspx?id=8247>.

SINTOMA: PERFORMANCE, INVESTIGAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO. Disponível em: http://www.i2ads.org/sintoma/?page_id=108.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Este índice compila todos os nomes mencionados no corpo do texto, excluindo citações.

Aayamaguchi, Mineo – 200, 201, 253, 255
Abílio - 191
Abramović, Marina – 48, 64, 253
Abreu, Margarida de - 275
Acconci, Vito – 48, 55, 64, 65, 133, 307
Adams, Hugh - 211
Afonso, Nadir – 190, 191, 193, 196
Aguiar, Fernando – 201, 203, 233, 235, 237, 253, 268, 269
Ailey, Alvin - 273
Alda, Antero de - 268
Allan, William - 148
Alocco, Marcel - 190
Almeida, Helena – 245-248, 259, 278, 294
Almeida, José – 200, 210
Alvarez, Cândida - 215
Alvarez, Regina - 215
Álvaro, Egidio – 11, 179, 181-186, 203, 204, 209, 211, 213, 223, 225, 226, 229, 230-238, 240, 243-249, 311
Alves, Dario – 191, 194, 204, 207
Alves, Isabel - 258
Alves, Justino - 199
Alvess – 196, 213, 227
Alzira - 219
Amagatsu, Ushio - 278
Andermatt, Clara - 274
Antunes, Nuno - 267
Appia, Adolphe – 25, 112-116, 118, 136, 308
Aragão, António – 180, 259, 268
Aragon, Louis - 128
Arbeau, Thoinot - 32
Areal, António - 190
Areal, Leonor - 267
Armando, Manuel - 258
Armour, Toby – 66, 67
Artaud, Antonin - 53
Aurélio, José - 181
Auslander, Philip – 55, 56
Azevedo, Armando – 181, 183, 191, 194, 204, 207, 209, 214, 215, 219-221, 225, 226, 229, 236, 237, 241, 252, 258, 259
Azevedo, Fernando - 211
Azoulay, Dan - 182
Babou – 183, 184
Badiou, Alain - 36
Bain - 192
Bagioli, Nadia - 269
Balanchine, George – 35, 104
Ball, Hugo – 81, 92
Balla, Giacomo – 47, 91, 106, 107, 120
Banes, Sally – 25, 155, 156, 170, 172, 281
Baptista, Hélder - 194
Baptista, Manuel - 180

Barbosa, Manoel – 194, 199 200, 201, 209, 210, 215, 225, 226, 230, 236, 237, 254
 Barthes, Roland - 26
 Barreira, Carlos – 179, 182, 185, 191, 199
 Barreto, Jorge Lima – 183, 237, 253, 255
 Barrio, Artur – 186, 190, 209
 Barroco, Carlos – 194, 200, 269
 Barros, António – 203, 214, 241, 252-255, 258, 259, 268, 269, 279, 280
 Barros, Isabel - 280
 Barros, Né - 280
 Bauer, Bojana - 290
 Bausch, Pina - 278
 Beck, Julian - 179
 Beckett, Samuel – 142, 294
 Belém, Vitor - 191
 Benezra, Neil - 152
 Berghaus, Günther - 97
 Bertholo, René - 228
 Besacier, Hubert - 270
 Bettencourt, Margarida - 276
 Beuys, Joseph – 181, 216, 239
 Blaine, Julien - 268
 Bloch, Dany - 248
 Bonnard, Pierre – 124, 127
 Börlin, Jean – 124, 125, 127
 Borralho, Beatriz - 210
 Braque, Georges - 127
 Brancusi, Constantin - 127
 Breton, André - 128
 Brinquinho, Borges – 219, 255
 Brito, Fernando - 217
 Brizzi, Aldo - 255
 Brown, Carolyn - 40
 Brown, Trisha – 48, 154, 160, 166, 168, 173, 175, 176, 282, 293
 Bruggen, Coosje van – 140, 146, 148, 149, 151
 Brun, Claudette - 198
 Bual, Artur – 194, 199
 Buarque, Irene – 248, 270
 Burden, Chris – 55, 133
 Burmester, Gerardo – 190, 191, 201, 207-212, 218-220, 225, 226, 236, 237
 Burt, Ramsey - 157
 Cabral, Lídia - 242
 Cabral, Pedro - 242
 Cage, John – 39, 62, 63, 66, 122, 127, 138, 142, 147, 154, 299, 300
 Calapez, Pedro - 218
 Calhau, Fernando – 180, 245, 257, 259
 Camacho, Francisco – 274, 283, 293
 Cameron, Shirley – 190, 194, 198
 Camfield, William - 128
 Candeias, Gracinda – 199, 263
 Capdeville, Constança - 242
 Cappa, Benedetta – 103, 104
 Carapinha, Joaquim - 260
 Cardoso, Amadeo de Souza - 194
 Cargill, Jessica - 154
 Carinhas, Nuno - 254
 Carlos, Isabel – 253, 269
 Carneiro, Alberto – 242, 245, 247, 252, 255-259, 269
 Carreiro, Carlos – 191, 204, 209, 225
 Carter, Angela - 198
 Carvalho, José – 242, 248, 259-262

Carvalho, Lima de – 195, 222
 Carvalho, Rosa - 218
 Casavola, Franco – 98, 108
 Caspão, Paula – 303, 305
 Castro, E. M. de Melo e – 180, 194, 242, 253, 259, 268, 270
 Castro, Lourdes – 215, 228, 245
 Cavalheiro, Pedro - 217
 Cendrars, Blaise – 124, 125
 Chafes, Rui – 278, 287
 Chan, Carlos - 215
 Charchoune, Serge - 128
 Childs, Lucinda – 154, 165
 Chirico, Giorgio de - 124
 Clavel, Gilbert – 99, 108
 Cocchiarale - 47
 Cocteau, Jean – 124, 125
 Coelho, Fernando Pinto – 189, 191, 192, 204, 252, 267
 Coelho, Paula - 267
 Coleman, James - 253
 Colette - 198
 Conde, Idalina – 201, 202
 Conduto, José – 200, 242, 248, 252, 267, 253, 259-261, 270
 Corner, Philip - 154
 Corra, Bruno – 103, 105
 Correia, Natividade – 190, 194, 225
 Costa, Noronha da - 180
 Costa, R. - 219
 Couvinha, António - 262
 Craig, Gordon – 98, 117-119, 306
 Cranach, Lucas - 128
 Croft, José Pedro - 218
 Cruz, Judite da – 245
 Cruz, Lucia Santa- 219
 Cruz, Nuno Santa - 219
 Cunningham, Merce – 18, 39, 40, 41, 62, 64, 127, 138, 139 140, 142, 154, 156, 272, 273, 276,-278, 282, 299, 300, 307
 D'Agro, Dulce - 248
 D'Alembert - 32
 Damion, Hortense – 190-192, 194
 Dantas, António - 268
 DaRocha – 191, 192, 194, 213
 De Fillipi – 194,198
 Debussy, Claude - 124
 Dehren, Maya - 127
 Delgado, Isabel - 258
 Deloche, Pierre - 194
 Deodato, Pino - 190
 Depero, Fortunato – 99, 108
 Di Maggio, Gino - 240
 Diaghilev, Serge – 14, 91, 100, 106, 108, 124, 129, 130
 Dias, António - 190
 Dias, Armindo - 253
 Diderot - 32
 Dilley, Barbara - 160
 Dimas - 260
 Dixo, João – 182, 186, 189, 190-192, 194, 204, 207, 219, 225, 236, 251, 258
 Dr. Nelson - 260
 Dreyfus, Charles - 252
 Duarte, Gonçalo – 225, 226
 Duarte, João - 199

Dubuffet, Jean - 287
Duchamp, Marcel – 65, 84, 206, 226
Duchêne - 192
Duncan, Isadora – 38, 273, 274
Dunn, Douglas – 168, 173
Dunn, Judith - 154
Dunn, Robert - 154
Duran, Manuel - 254
Duve, Thierry de - 306
El Greco - 127
Eliet, Françoise - 198
Ernst, Max - 128
Eurico – 194, 199
Fabião, José - 268
Fabre, Marcel - 105
Falcão, Mário - 180
Fazenda, Maria José – 18, 23, 273, 274, 276, 280, 289
Fernandes, João - 246
Fernandes, José Manuel - 218
Fernando - 219
Ferrão, Leonor - 199
Ferreira, Carlos - 191
Ferreira, Lisa Chaves - 191
Feuillet - 33
Fiadeiro, João – 273, 274, , 278, 293, 294, 296, 298-305, 313-315
Fillia – 97, 99
Filliou, Robert – 194, 198, 240
Fischer, Herve - 190
Flayharty, Cheryl - 293
Folgore, Luciano - 90
Fontana, Lucio - 62
Forest, Fred - 189
Forman, Emil - 190
Forsythe, William - 278
Fortes, Vitor - 190
Forti, Simone – 24, 166-169, 171
Fortuna, Manuela – 209, 219, 237
Fosse, Jon - 294
Foucault, Michel - 157
França, José-Augusto - 211
Freitas, Yole de - 190
Friedrich, Caspar David - 74
Frydmanm, Monique - 198
Fuller, Loïe - 49
Fux, Maria - 215
Gabriel, Maria - 193
Gachon, Pol – 183, 184, 245
Gancedo, Teresa – 190, 194
Garafola, Lynn - 124
Garcia-Severo - 190
Gauguin, Paul - 127
Gentil-Homem, Carlos - 245
Gert, Valeska – 22, 52
Gerz, Jochen - 45
Gil, Mário Cabrita – 262, 263
Gil, Monteiro - 248
Gill, Ken - 252
Giner, Balbino – 194, 197
Ginjeira, Francisco - 268
Ginna, Arnaldo - 103

Glass, Ted - 211
Glusberg, Jorge - 45
Goldberg, Roselee - 11
Goldstein, Malcolm - 154
Gomes, André - 242
Gonçalves, Eurico - 191
Gonçalves, Rui Mário - 211
Gonzaga, Maria - 245
Gordilho, Carlos – 203, 237, 268
Gordon, David – 154, 160
Gouveia, Gilberto - 267
Gouveia, Ricardo - 267
Gozzi, Carlo - 100
Gracia - 194
Graham, Martha – 15, 28, 38, 273, 307
Gross, Sally - 154
Grywacz, Gretta - 198
Guedes, João - 216
Guyot, Chantal – 194, 198
Häger, Bengt - 127
Haim, Mark - 293
Hallet, Michel - 194
Harel, Plassum – 209, 253
Hatherly, Ana – 180, 243, 245, 252, 259, 268, 270
Hay, Alex - 174
Hay, Deborah – 175, 176
Hegendoorn, Ivar - 23
Herko, Fred - 154
Holder, Tony - 154
Horst, Louis – 66, 67
Horta, Rui – 280, 293
Hubert, Pierre-Alain – 182, 184-186, 189, 199
Hughes, Allen - 40
Humphrey, Doris - 273
Iezumi, Kunio - 199
Ícaro – 201, 219
Ingres - 196
Ishida, Riuko - 199
Isidoro, Jaime – 179, 182-186, 188, 190, 198, 223, 238
Ivo - 217
Jäger, Michael - 200
Janicot, Françoise - 198
Jardim, Reynaldo - 47
Jennings, Sue - 215
Johns, Jasper - 140
Jooss, Kurt - 274
Jones, Amelia - 55
Jones, Bill T. - 23
José, Alberto - 200
José Alfredo - 258
Joyce, James - 210
Kállai, Ernst - 81
Kandinsky, Wassily - 84
Kane, Sarah - 294
Kaprow, Allan – 45, 50
Keersmaecker, Anne Teresa - 278
Kierkegaard, Søren - 78
Kirby, Michael – 95, 103, 109, 111, 120, 121, 175, 176
Klein, Yves – 55-60
Krauss, Rosalind - 173

Laban, Rudolf von – 16, 17, 19, 25, 33, 42, 52, 164, 165
 Labaume, Dominique - 252
 Lanhas, Fernando - 191
 Lapa, Álvaro - 259
 Lebel, Jean-Jacques - 229
 Leça, Carlos de Pontes - 278
 Léger, Fernand – 124-127
 Lenox, Annie - 253
 Léon, Ana - 218
 Lepecki, André - 286
 Leroi, Vera - 215
 Levi, Jorge - 280
 Lewallen, Constance – 137, 140, 148
 Lewis, Nancy - 160
 Lima, Aureliano - 245
 Lobek, Rolf - 253
 Loff, Teresa – 214, 241, 251
 Louppe, Laurence – 17, 19, 22, 28, 80
 Lourenço, Joaquim - 268
 Louro, José – 252, 268
 Lublin, Lea - 198
 Lucier, Alvin - 294
 Luís XIV – 29, 37
 Luís, Eduardo - 193
 MacLow, Jackson - 169
 Magalhães, Teresa - 193
 Malevitch, Kasimir - 84
 Malina, Judith - 179
 Mallarmé, Stéphane - 36
 Mantero, Vera – 271, 274, 278, 281-293, 301, 305, 313-315
 Marachin, Richard - 199
 Marcelina, Maria – 182, 186
 Marcus, Michala - 215
 Maré, Rolf de - 124, 125, 127, 129
 Marinetti, Filippo Tommaso – 90, 91, 93, 94, 96, 102-105, 122, 123, 130
 Marques, José-Alberto – 180, 268
 Marques, José Alfredo Pinheiro - 241
 Martinez, Lydia - 225
 Martins, Carlos - 282
 Mascolo, Ana - 281
 Massano, Paula – 253, 254, 274, 276, 278, 279
 Matos, Carlos - 199
 Mauss, Marcel - 273
 Mazeufroid - 192
 McLennan, Alistair - 252
 Meireles, Isabel - 194
 Melo, Alexandre - 287
 Melo, António – 219, 220
 Melo, Jorge Silva - 294
 Mendes, Abel - 254
 Mendes, Albuquerque – 183, 184, 186, 187, 189, 192, 194-196, 201, 204, 205, 207, 209-213, 218-220, 225, 226, 229, 230, 236, 237, 246, 251, 258, 268, 310
 Mendes, António - 191
 Menéres, Clara – 193, 195, 222, 223, 242, 246
 Metello, Verónica - 11
 Meyer, Otto – 72, 78
 Meyerhold, Vsevolod - 118
 Mileu, Elisabete – 199, 201, 215, 225, 226, 236, 237, 268
 Milhaud, Darius - 125
 Miller, Roland – 190, 194, 198

Minguez, Alain-Julien - 190
Miranda, Delfim - 268
Miró, Joan - 127
Mix - 108
Moholy-Nagy, László – 76, 86, 102, 107, 122
Mohr, Patrick - 216
Monet, Claude - 127
Monk, Meredith – 134, 154
Monraud, Tanta - 198
Morais, Graça – 189, 191, 192, 194, 204, 209, 225
Morcellet, E. - 200
Morgado, Noémia - 186
Morgan, Robert C. – 151, 152
Morris, Robert – 47, 160
Mota, Eugénia - 267
Moucha – 182, 185
Mouchino, José - 199
Moura, Leonel - 247
Mozart - 212
Muntadas - 190
Na, Franck - 252
Nadal, Emilia - 193
Namuth, Hans – 61, 62
Nauman, Bruce – 48, 64, 65, 132-138, 140-153, 285, 307
Nave, D. - 210
Negreiros, Almada – 180, 194, 246
Nelos, António - 268
Nery, Eduardo - 245
Nikolais, Alwin - 127
Nietzsche, Friederich - 36
Nijinska, Bronislava – 14, 15
Nijinsky, Vaslav – 38, 124, 282
Nijman, Erna - 252
Nogueira, Carlos – 200, 218, 264, 266
Noverre, Jean-George – 28-33, 35, 41, 164
Obrist, Hans Ulrich - 65
Oldenbourg, Serge (III) – 182, 183, 185, 189, 190, 194, 197, 200
Olaio, António – 203, 209, 219, 237, 238, 268
Oliveira, F. Marques - 210
Oliveira, José - 216
Oliveira, Viriato Barros de - 200
O’Neil, Alexandre - 268
Ono, Yoko - 65
Orfão, Rui – 203, 209, 241, 251
Orlan – 194, 196, 197, 270
Pais, Ricardo - 253
Palolo, António – 242, 248, 259, 260, 261, 270
Pane, Gina – 55, 248
Pape, Lygia - 47
Passloff, Aileen - 154
Pawel, Octavio - 225
Paxton, Steve – 154, 158, 159, 160, 171, 172, 174
Peixinho, Jorge – 180, 242, 245, 256, 258
Pereira, Júlio - 193
Péret, Benjamin - 128
Pessoa, Fernando – 189, 246, 294
Pestana, Assunção (Ção) – 200, 214, 241, 268
Pestana, Silvestre – 200, 201, 203, 219, 234, 235, 253, 254, 259, 268, 310
Phelan, Peggy – 11, 23, 68
Pi, Vitor - 268

Picabia, Francis – 124, 125, 128
Picasso, Pablo – 100, 127, 205, 279
Pimenta, Alberto – 252, 259, 264, 268
Pinharanda, João - 211
Pinheiro, Fernando - 194
Pinto, António Cerveira - 245
Pinto, Espiga – 182, 183, 190
Pinto, Isabel – 252, 268
Pinto, Manoel de Sousa - 49
Pinto, Rocha - 258
Pintor, Santa-Rita - 194
Pirandello, Luigi - 104
Pires, António - 219
Pissarro, Fernanda - 248
Pitoëff, Georges - 104
Politi, Giancarlo - 238
Pollock, Jackson – 61, 62
Pomar, Alexandre - 211
Pombo, Sérgio – 191, 193, 225
Porfírio, José Luís - 211
Porter, Cole - 124
Portugal, Pedro - 217
Prampolini, Enrico – 90, 96, 98, 110-112, 116-120
Proença, Pedro - 217
Rabascal, Joan – 190, 194
Rainer, Yvonne – 75, 154, 156, 157, 160, 163, 170, 172, 174, 175
Rauschenberg, Robert - 174
Ravel, Maurice - 124
Redon, Odilon - 127
Reich, Steve - 147
Reis, Pedro Cabrita - 218
Resende, Sebastião - 199
Reynolds, Marilyn – 180, 256
Ribeiro, António Pinto – 26, 60, 274, 287
Ribeiro, António S. – 253, 279
Ribeiro, Fernando - 254
Ribeiro, Paulo - 274
Ribeiro, Queirós – 222, 224
Ribemont-Dessaignes, Georges - 128
Rigaut, Jacques - 128
Riley, Terry - 147
Rocha, Arlindo - 193
Rocha, Avelino - 191
Rocha, Madeira da - 260
Rocha, Pedro – 191, 204
Rodrigo, Joaquim - 191
Rolão, Maria - 248
Rolf, Nigel - 252
Rosa, Artur - 180
Rosa, Clotilde - 180
Rosa, Joana – 259, 270
Rosado, António Campos - 268
Rosenbach, Ulrike - 248
Rosenberg, Harold - 61
Ross, Charles - 175
Rothlein, Arlene – 154
Rua, Vítor - 237
Rubin, Peter – 180, 256
Runge, Philipp Otto - 74
Russolo, Luigi – 121, 122

Sade - 287
 Saint-Denis, Ruth – 38, 273, 307
 Salavessa, Filomena - 199
 Saldanha, Túlia – 183, 191, 194, 214, 241, 251, 258
 Salomé, Janita - 245
 Sampaio, António - 194
 Sanches, Rui - 218
 Santos, Abílio-José - 268
 Santos, Dias - 191
 Santos, Leonel dos - 227
 Sardo, Delfim - 295
 Sarmiento, Julião – 216, 259, 287
 Sasportes, José - 41
 Satie, Erik – 124, 128
 Seurat, Georges - 127
 Schjeldhal, Peter - 152
 Schlemmer, Oskar – 34, 72-79, 81-85, 87, 88, 93, 97, 99, 100, 103, 108, 109, 130, 306
 Schlichter, Joseph - 48
 Schouten, Lydia - 252
 Schneemann, Carolee – 154, 175
 Schwitters, Kurt – 110, 111, 308
 Scoble, Jen - 154
 Sehgal, Tino - 69
 Seixas, Cruzeiro - 194
 Seixas, Gastão - 191
 Seixas, Metello - 245
 Sélavy, Rose - 207
 Sena, António – 245, 270
 Serpa, Luís - 262
 Serra, Richard - 134
 Serrão, Maria João - 246
 Setterfield, Valda - 154
 Sharp, Willoughby - 133
 Shawn, Ted - 273
 Shimamoto, Shozo - 60
 Shiraga, Kazuo – 59, 60
 Shuttleworth, Roy - 215
 Siegl, Marcia - 32
 Silva, Henrique – 185, 187, 190, 194, 198, 225
 Silva, Jaime – 189, 191, 192, 194, 204, 209, 225
 Silva, Lopes e – 245, 246
 Silva, Raquel Henriques da - 233
 Silva, Vítor - 210
 Siqueira, Nuno de - 245
 Smith, Julian Maynard - 252
 Soares, Anabela - 199
 Soares, Paula - 219
 Soupault, Philippe - 128
 Sousa, Ernesto – 11, 179-181, 195, 197, 216, 218, 223, 239, 240, 242, 243, 245-250, 252, 256-258, 261, 269, 270, 313
 Sousa, Julieta Dixo - 195
 St. Jean, Paul - 200
 Stravinsky, Igor - 47
 Summers, Elaine – 154, 175
 Suzuki - 301
 Szeemann, Harald - 113
 Sztabinski, Gzregorz - 252
 Taeuber-Arp, Sophie – 81, 92, 100, 101
 Taine, Hippolyte - 114
 Tan, Elisa - 198

Tanaka, Atsuko - 60
Tavares, Joaquim - 260
Tavares, Salette – 180, 216, 242
Taylor, Paul – 18, 35, 43, 66, 67, 273
Tharp, Twyla - 273
Thénot, Jean Paul - 190
Thoma, Ernst - 252
Tobas, Christian – 190, 194, 197
Tomek - 182
Torres, João – 252, 268
Torres, Marília - 193
Trachsel, Peter – 252, 253
Tudela, Pedro – 219-221
Tudor, David - 64
Turner, Margery J. - 161
Tzara, Tristan - 128
Ulay – 48, 64
Valentier, Paul - 190
Valéry, Paul - 20
Vandekeybus, Wim - 293
Varela, Artur - 191
Varela, Mário - 270
Vasconcelos, Pedro - 210
Vaz, Fátima - 193
Ventura, Júlia - 199
Viana, António - 209
Viana, Eduardo - 194
Viegas, Marília - 248
Vieira, Ana - 245
Vieira, João – 244-246, 248, 268-270
Vieira, Manuel João - 217
Vieira, Pires – 190
Victorino, Madalena – 274, 280
Vigan, Isabelle le - 198
Vostell, Wolf – 240, 245, 250, 269
Ward, Frazer - 55
Waring, James - 154
Warpechowski, Zbigniew – 182, 190
Watteau - 196
Weber, Hugo - 101
Whitman, Robert – 167, 171
Wiame, Sarah - 194
Wigman, Mary – 16, 274
Wölfflin, Heinrich – 130, 131
Worm, Elisa - 278
Xana - 217
Xavier, José - 227
Yeco, Miguel – 194, 198, 200, 203, 209, 210, 214, 216, 225, 229, 230, 237, 238, 268
Yoshihara, Jiro - 60
Young, La Monte – 147, 169, 201
Zimbro, Manuel - 228
Zingaro, Carlos - 279
Zink, Rui – 266, 267
Zwanikken, Geraldine -215, 216
Zweidler - 245