



## VIII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

### 40 anos de democracias: progressos, contradições e prospetivas

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e comunicação [ST]

---

#### ***PERFORMANCE ARTE PORTUGUESA – QUESTÕES SOCIOLÓGICAS EM TORNO DE UMA HISTÓRIA EM PROCESSO***

---

MADEIRA, Cláudia

Doutorada em sociologia de arte e da cultura

Universidade Nova DE Lisboa

[madeira.claudia@gmail.com](mailto:madeira.claudia@gmail.com)

---



#### Resumo

A História da performance arte portuguesa ainda não está feita. Para além de contributos teóricos fragmentários e focados essencialmente em artistas singulares que, de modo geral, acabaram por ser mais conhecidos pelas suas práticas artísticas menos performáticas (poesia, pintura, escultura) esta história em processo tem-se feito, quer por via da “musealização”, através de exposições retrospectivas, quer por via de um retomado interesse por parte de novas gerações de artistas portugueses da performance arte como forma de expressão. Várias questões sociológicas se colocam a uma análise mais aprofundada e abrangente desta história que passam por dificuldades de hierarquização dos seus agentes e obras, indisponibilização das fontes, estratégias de mercado por parte de intermediários culturais (curadores, comissários, críticos), entre outras questões que ajudarão a problematizar esta história em processo.

#### Abstract

The history of Portuguese performance art has not yet been completed. Besides fragmentary theoretical contributions focused mainly on individual artists who were generally better known for their less performative artistic practices (poetry, painting, sculpture), this history in progress has been created? both by way of "musealization", through retrospective exhibitions, and by way of a renewed interest by new generations of Portuguese artists in?of performance art as a form of expression. Various sociological questions arise with a more comprehensive, in-depth analysis of this history, which include difficulties in creating a hierarchy of its agents and work, the lack of availability of sources, and the market strategies of cultural intermediaries (curators, commissioners, critics), among other issues that will help to problematize this history in progress.

Palavras-chave: *Performance arte portuguesa; re-performance, arquivo; Performance social*

Keywords: Portuguese Performance art; re-performance, archive; social Performance



## 1. Uma *história sem história*

A história da *performance arte* portuguesa ainda não está feita. Note-se, contudo, que a afirmação não é nova. Ernesto de Sousa, um dos agentes que participou nessa mesma história, quer como criador, questionador dos conceitos<sup>i</sup> e divulgador até aos anos 80 dizia à época:

“a história da cultura portuguesa moderna é (continua a ser) uma *história-sem história*, sem verdadeira evolução interna, sem continuidade. (...). A história da vanguarda em Portugal é a história de uma ausência, onde o ascetismo e a *heroicidade-sem-sentido* se misturam a um epigonismo inevitável, e de resto – nos melhores casos – de nenhuma importância. Seguir-lhe os meandros lógicos é coleccionar peças (as únicas possíveis) de uma imensa paciência futura” (Sousa, 1998, pp. 134-135) ”.

A questão que se nos coloca hoje é porquê é que esta história que, actualmente, está em construção através de contributos vários e de várias áreas disciplinares em Portugal (como a Antropologia, Sociologia, História de Arte, Ciências da Comunicação, etc.) esteve tão invisível, especialmente, durante a década de 90 do século XX e inícios do século XXI, tornando-se desconhecida até para diversos artistas e programadores que desenvolveram o seu trabalho tendo em conta referências da *performance* internacional.

É uma questão que surge particularmente pertinente no actual contexto contemporâneo em que qualquer pessoa interessada nesta história da *performance portuguesa* pode aceder a alguns registos de acontecimentos significativos do que poderá ser a sua história, por exemplo, fazendo uma simples pesquisa na *internet*. O arquivo digital da *PO.EX.*, criado em 2005, ou *blogs* como *to perform*, criado em 2008, são exemplo, entre diversos outros, existindo inúmeros vídeos e fotografias disponibilizados em várias plataformas acessíveis via *internet*. Faça-se a simples experiência de pesquisar no *youtube* o excerto da *performance Rotura* desenvolvida por Ana Hatherly (e filmada por Jorge Molder) na Galeria Quadrum, em 1977, onde se pode ver a acção proposta assim como, também, algum do ambiente e público presente.

A expansão do registo e da acessibilidade é acompanhada da própria amplificação do conceito de *performance*, que tem vindo a incluir vários significados conflituantes, assim como uma maior centralidade, quer no que diz respeito à sua dimensão social — o que tem levado autores como Heilbrunn a classificar a *performance* hoje como a “nova ideologia da sociedade contemporânea” (Heilbrunn, 2004a:6), ou sociólogos como Jeffrey Alexander a advogar a necessidade da viragem epistemológica da Sociologia para a performatividade; quer no que diz respeito à dimensão artística — seja de um retomado interesse por parte das novas gerações de artistas portugueses da *performance arte* como forma de expressão e intervenção, que começam, tal como acontece no panorama internacional, a amplificar o termo para incorporar práticas de *re-performance* (expressão que traduz, sumariamente, a reprodução ao vivo de *performances* artísticas hoje históricas por parte dos artistas percussores que as apresentaram pela, primeira vez, entre os anos 60 a 80), quer ainda por uma presença significativa da *performance*, em todas as esferas artísticas e em todas as suas manifestações, desde as mais institucionais às mais alternativas, incluindo mesmo as manifestações políticas.

## 2. Dois ciclos de *performance arte*: novos valores?

Para responder a esta questão torna-se necessário olhar para a história deste género artístico a nível internacional onde se verifica que a relação entre os dois ciclos de *performance arte* — o ciclo precursor da *performance* de vanguarda (emergente no movimento modernista no início do século XX, desde o *futurismo* ao *dadaísmo*, e estabilizada nos anos 60-80, através da *performance arte*, mas, também, do *happening*, do *situacionismo*, do *fluxos*, etc.), e o actual ciclo de ampliação da *performance* e *re-performance*, ou *reenactment* — tem sido estabelecida através da visibilidade de um arquivo histórico constituído.

Esse arquivo histórico tem sido produzido através: 1) do próprio processo de *monumentalização em vida* desses percussores da *performance arte* dos anos 60 a 80, como é o caso paradigmático de Marina Abramovic, que tem vindo, desde meados dos anos 2000, a rerepresentar as suas *performances* iniciais, ou as de outros percussores, em Museus como o MOMA ou Guggenheim<sup>ii</sup>; 2) da academia, dentro ou no limiar dos denominados *Performance Studies*; 3) de uma divulgação mais factual, onde a *internet* tem vindo a ganhar um papel importante mas, também, 4) através do desenvolvimento de exposições colectivas de

carácter retrospectivo (e dos seus catálogos), que têm vindo a ganhar expressão desde os anos 2000. São exemplo, entre outras, a exposição *Dada*, no Centro Georges Pompidou, em 2006, ou a do *Futurismo* apresentada na Tate Modern, em 2009 (onde foram apresentados manifestos e alguns documentos das primeiras *performances*) ou ainda, mais especificamente, porque abarcando, também, as manifestações performáticas até aos anos 80, a exposição *Um Teatro sem Teatro*, desenvolvida pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2007, e co-produzida depois pelo Museu Berardo, em Portugal, entre 2007 e 2008.

Qualquer destas vertentes de musealização tem subjacente um valor de arquivo, de preservação de uma memória histórica, que teve por base um processo de selecção e sistematização dos elementos e protagonistas a preservar, do qual se constituiu um valor de exposição e de mercado. Contudo, este processo de integração no mercado da arte, nomeadamente, através de uma intencional *reexposição* ao vivo por parte dos seus precursores, ainda que pareça similar ao processo normal de integração de todos os movimentos marginais da arte (como foi analisado por Vera Zolberg, no seu ensaio, de 1997, sobre *Outsider Art*), tem a particularidade de se traduzir num questionamento ontológico dos princípios da *performance* arte — efemeridade, irreprodutibilidade, originalidade, transgressividade, anti-espectacularidade e anti-teatralidade — pelos próprios agentes que os constituíram.

A *re-performance* tem, geralmente, como cenário o próprio museu e como motor a repetição, o que lhe confere visibilidade e a aproxima de um estatuto de espectáculo e teatralidade. Através da repetição gera-se uma *fórmula apurada*, onde se ganha eficácia mas se dilui a inovação inerente à transgressão e risco, já que o seu guião é conhecido e os seus efeitos, de algum modo, esperados, mesmo quando o contexto e os públicos são outros. Processo que Richard Schechner, um dos mentores dos *Performance Studies* e também participante e observador activo do processo, denomina de uma “vanguarda conservadora”<sup>iii</sup>, no sentido em que traduz uma “vanguarda histórica” conservada e conservadora, fomentada pela reciclagem e recuperação do arquivo existente.

O valor desta *re-performance* parece poder ser aferido pelos mesmos critérios da já referida “nova ideologia performativa” (Heilbrunn, 2004a:6) inerente à sociedade contemporânea, onde se mede a eficácia da *performance* social em todos os seus domínios, desde o espaço público ao espaço privado, e se lhe acrescenta um valor de visibilidade e espectacularidade (de mercado e marketing), que é traduzido pela *fórmula ocidental* que proclama: eu sou *performer* e torno visível o efeito da minha (das minhas) *performance(s)*. A *performance* social, nesta perspectiva, baseia-se quer nos modelos empresarial e desportivo sendo regida pela valorização do efeito, visibilidade do resultado e eficácia, num processo que alguns autores definem mesmo como “darwinista” (Dubet, 2004:23, Durand, 2004: 126), quer no modelo artístico, através da exibição e encenação do efeito (Heilbrunn, 2004b:50).

O discurso e prática original da *performance arte* baseou-se numa crítica reflexiva a esta noção de *performance* social e de visibilidade, podendo dizer-se até aqui que, para além da sua componente mais ritual, a expansão do conceito de *performance*, parecia fazer-se numa balança onde se posicionavam, numa correlação inversa, uma noção de *performance* social como “espectáculo” e uma noção de *performance* arte como “crítica anti-espectáculo”. Contudo, a *re-performance* aproximando-se ao modelo de visibilidade característico do sistema convencional da arte parece procurar reequilibrar os dois lados da balança. O que intencionalmente procurava estar fora do mercado e do museu torna-se agora um ícone do mercado da arte contemporânea, e mede-se também por uma *performance social* de visibilidade.

### **3. A *performance arte* como dinâmica social**

Então, o que pode ser interessante discutir a partir desta análise é como é que este valor de arquivo, que tanto se pode expressar em termos de mercado como histórico, pode ser pensado quando nos reposicionamos a partir de outro local de produção da *performance arte*, como a realidade portuguesa. Em Portugal, esta História tem sido constituída de uma forma fragmentada e difusa, não se tendo coligido nenhuma obra ou exposição até ao momento que procure dar a ver os seus contornos mais colectivos, e avaliar o seu factor diferenciador ou, meramente mimético, em relação ao referente internacional. Esta História vai surgindo

através de referências pontuais em exposições retrospectivas de artistas, geralmente, mais conhecidos pelas suas obras artísticas (poemas, pinturas, etc.) do que pela sua prática performativa, constituindo-se como uma história secundarizada.

Destaque-se nesse processo: a retrospectiva da *Obra Visual* de Ana Hatherly, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1992; *A poesia Gráfica* de Sallette Tavares, na Casa Fernando Pessoa, em 1995; a reposição da *Alternativa Zero*, 20 anos depois da primeira edição em 1997 na Casa de Serralves; na música, a reinterpretação de temas de Jorge Peixinho pelo pianista Francisco José Monteiro<sup>iv</sup>; o “ressuscitar” (nas próprias palavras) de Melo e Castro com uma exposição retrospectiva *O Caminho do Leve*, em Serralves com novas obras e *performances* no Museu de Serralves; ainda na mesma perspectiva de “ressuscitamento” se podem acrescentar a exposição-*performance* *Abêcê* de João Vieira, no Pavilhão Centro de Portugal em Coimbra (2006); a exposição da Galeria Perve sobre o *Surrealismo Português* (2006), com a presença na inauguração de Mário Cesariny, que numa parede escreve a sua célebre frase *Ama como uma estrada começa ...* Esta mesma galeria acolheu também, já em 2014, uma retrospectiva da obra de Alberto Pimenta. A esta lista podem-se juntar ainda as iniciativas sobre *Performance* internacional (2006) que tiveram lugar tanto na Culturgest como em Serralves, mas também o projecto em curso do CD-ROM da *PO.EX*<sup>v</sup>, ou a actual *Casa das Artes*, em Coimbra, que vem assegurando um importante papel de divulgador da *performance arte*.

Mesmo a mencionada exposição *Um Teatro sem Teatro*, quando procurou adicionar à história global da *performance* alguns nomes portugueses, fê-lo de uma forma bastante parcial e incompleta, apenas reiterando alguns nomes mais visíveis como, por exemplo, Santa Rita Pintor, Almada Negreiros e, de uma geração posterior, Ernesto de Sousa, ficando longe de uma representação à expressão colectiva da *performance* portuguesa, dos anos 60 a 80. O mesmo se verificou na exposição *Off the Wall*, apresentada em 2013, na Fundação de Serralves, onde se procurava mostrar a centralidade do corpo na arte, e onde a presença da *performance* portuguesa, e dos seus agentes, voltou a ser diminuta. E, até nas exposições que foram uma excepção a este panorama, como a exposição *Anos 70, Atravessar fronteiras*, apresentada em 2010, na Fundação Gulbenkian, ou a exposição retrospectiva à *Alternativa Zero*, apresentada, também, em Serralves, em 1997, 20 anos depois da original, se mantém esse acento fragmentário, no primeiro caso, porque a visibilidade às manifestações artísticas é submetida a uma leitura temporal, os anos 70, e diluída numa série de outras actividades não constitutivas do género *performance*, no segundo caso, porque se mostrou uma das iniciativas sem dúvida referenciais da vanguarda portuguesa mas não se deu a ver o enquadramento transgressivo que o suportou.

Isto mesmo foi destacado por Ana Hatherly quando questionada sobre a reposição, em Serralves, da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*:

“Há certas coisas que não se podem repetir. (...) a *Alternativa Zero* era uma coisa altamente subversiva e ali subversão naquele Palácio, naquela casa tão bem arrumadinha, tão bonita ..., resulta numa certa contradição (...) . O que as pessoas têm agora é uma pálida imagem do que foi a outra e a acção subversiva que teve a outra não teve esta já. O que eu verifico, com algum espanto, é que as pessoas ainda têm alguma dificuldade em perceber o que é que isto representa. De onde se conclui que é preciso ir buscar estas coisas para agitar. Porque a evolução das mentalidades é lenta<sup>vi</sup>”.

Destaque-se que a mesma artista na introdução à antologia *POEMOGRAFIAS*, em 84, referia que na sua opinião o *movimento* da *poesia visual portuguesa* que comungou, em muitos pontos, com a dita *performance arte* ainda não estaria em situação de entrar para a “História”, ou seja, para o “Museu”, primeiro porque este ainda não havia sido construído e, por outro lado, porque a sua actualidade ainda era grande e desempenhava uma função irrevogável ao próprio tempo, em Portugal.

Contudo, a verdade é que vinte anos depois a retrospectiva da *Perspectiva: Alternativa Zero* foi novamente justificada pelo director do Museu de Serralves, João Fernandes, na senda do próprio Ernesto de Sousa, como detendo um papel “perspectivo” e “prospectivo”. A possibilidade da manutenção destes mesmos propósitos, tem a sua base necessariamente num sistema académico frágil, que não conseguiu consolidar um *corpus* teórico informado sobre esta história. Talvez isso justifique a manutenção de uma criação artística, especialmente, quando incluída numa pretensão de investigação e experimentação, a começar do “zero” sem

que, contudo, saiba o que está antes do “zero”. Tal é indiciado, muitas vezes, através da dificuldade de justificar as próprias obras para além de um discurso mimético em relação ao “padrão” modal do momento.

Recordemos que Cesariny, referindo-se às primeiras manifestações artísticas no Café Hermínius, lhes atribuía um estatuto de ignorância em relação à História de Arte, nomeadamente, em relação aos movimentos surrealistas e ao dadaísmo, onde se vieram a arrumar, e que Ana Hatherly se dá conta mais ou menos do mesmo quando começa a investigar o período barroco. Volto a citar as suas palavras: “Mas o que é interessante nisto é que nós estávamos a fazer como eles sem os ter visto. O maior choque da minha vida foi quando eu tinha publicado aquelas variações sobre a Leonor de Camões, tem lá textos iguais aos que já estão feitos na Idade Média, só que eu nunca tinha visto os outros. Só que os outros eram à mão, enquanto que os meus eram em tipografia”<sup>vii</sup>. Também, Ernesto de Sousa, se vai interessar por esta temática, um pouco aliás para, como dissemos atrás, justificar a importância *per si* da vanguarda portuguesa:

“Sabia Ana Hatherly que um ano depois de ter publicado o seu alfabeto estrutural (1967), Etienne expunha em conferência (só publicada em 73) uma proposta de vocabulário muito semelhante ao seu? Que anteriormente aos seus simbólicos cartazes rasgados da Alternativa Zero já tinha havido uma escola de laceradores de cartazes? Que Fontana rasgara mil telas antes da sua *performance* na Quadrum? Nenhuma importância. Pelo contrário, o seu caso é – repito-o – exemplar (num mau filme de ficção científica diz a Eva tentadora para o astronauta exemplar ‘Disseram-me que Você é um paradigma de virtude, e eu nunca conheci um Paradigma...’) ... Bom, é isso, a Ana é um Paradigma. E digamos desde já que aquelas comparações (como muitas no género que se fazem para aí: os artistas andam a imitar os vanguardistas internacionais ...) são, no geral, superficiais e provincianas. Porque, principalmente: as paredes de Lisboa são as paredes de Lisboa. E não só as *paredes dilaceradas e esperanças* de Abril ou Maio ou ... Também as que já lá estavam e o Sítio de onde estas desapareceram quotidianamente”. (1998, p. 206).

Esta invisibilidade da história da *performance arte* portuguesa tem sido reiterada por diversos agentes que tiveram um papel central no processo de divulgação e programação da *performance arte*: João Aguiar, um dos organizadores de diversos festivais ou mostras de *performance* nos anos 80, em Portugal, quando no início dos anos 90 (num fim de ciclo da *performance arte* de vanguarda), procurou juntar num evento denominado *Acções Urbanas* alguns criadores da *performance* portuguesa aos jovens artistas emergentes da *Nova Dança* (cujo processo de trabalho apresentava similaridades à *performance*, pela transdisciplinaridade, efemeridade, pela centralidade do corpo e de temáticas referentes ao quotidiano), verificou que estes jovens desconheciam muito mais (ou mesmo totalmente) a história da *performance* portuguesa que a internacional:

“Quando eu desenvolvi a *Semana da Juventude* convidei muita gente nova e fiquei muito admirado porque eles não faziam a mínima ideia do que se tinha passado para trás. Eles estavam convencidíssimos que estavam a inventar a *performance* naquele momento, no princípio dos anos 90. Eu fiquei um bocado parvo, aliás ofereci os catálogos a toda a gente até porque eu tinha a ideia que nós quando começámos 10 anos antes, preocupámo-nos com aquilo que existia para trás e com os movimentos que havia na América e noutros sítios. E aquela geração dos anos 90 estava-se completamente nas tintas para o que tinha acontecido para trás, 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, mas a grande maioria estavam a fazer esse tipo de trabalho convencidos que estariam a fazer alguma coisa de novo a 100%, nunca se preocuparam com a história das artes plásticas, da *performance*”. (Entrevista a Fernando Aguiar)

Rita Castro Neves, uma jovem artista portuguesa do Porto, depois de ter tido a experiência de comissariar na Finlândia um festival de *performance arte*, quando, em 2001, decidiu importar o modelo para Portugal, também pensou estar a desenvolver uma área nova em Portugal, desconhecendo ela própria essa história em Portugal, que foi posteriormente descobrindo e dando a descobrir aos poucos<sup>viii</sup>:



“O que aconteceu foi que eu (...) ajudei uns artistas (...) [no festival] *Amorph*, [depois] comissariei e o que aconteceu foi que comecei a ter imensos contactos e a perceber o que se passava e depois quando voltei para Portugal, senti que não havia nada de *performance*. (...) E como eu tinha esses contactos todos sentia-me um bocado mal ... então eu tinha sido comissária noutra festival, participava noutra festival e depois cá onde era realmente necessário não fazia nada, era uma culpabilidade com uma certa ética: eu sentia que tinha que utilizar isso no sítio onde eu vivia”. (Entrevista a Rita Castro Neves)

Apesar desta história da *performance* não estar feita — antes se encontrar actualmente em processo —, nem haver museu para ela<sup>ix</sup> — ainda que diversos museus venham incorporando de forma central diversas mostras de artistas que a praticaram —, ela existiu, tendo as suas primeiras manifestações integradas em exposições futuristas e surrealistas<sup>x</sup>, reemergiu durante o período que mediou os anos 60 até finais dos anos 80, com algumas criações muito esporádicas a partir daí, e recentemente tem vindo a ter nova expressão em Portugal, através, de um conjunto de espaços alternativos que expuseram actividade de *performance*<sup>xi</sup>, dos quais se pode salientar o espaço *A Sala*, que começou por ser uma sala de estar da casa de Susana Chiocca e António Lago e que, a partir de 2007, os artistas resolveram partilhar com todos os que quisessem apresentar *performance*, de diversas disciplinas artísticas e gerações, num processo que abriu espaço também ao *reenactment*, como é ilustrativo o exemplo de António Olaio que, em 2008, descreve assim a sua apresentação neste espaço:

“A *performance Pictures are not movies 1984-2008*, versão de *performance* que já fiz em 2006 na Galiza, n<sup>o</sup> A Coruña e que posso eventualmente repetir noutros anos mudando 2008 para 2009... ou 2020 ou ..., na relação com as minhas *performances* dos anos 80, tem este carácter de ir no sentido inverso do culto do carácter efémero da *performance*, da valorização da experiência irrepetível. E, de facto, essas primeiras *performances* em que dançava sem sair do mesmo lugar permanecem como presença subjacente a todo o meu trabalho como artista plástico. (António Olaio)<sup>xii</sup>”

Este processo tem ganho cada vez mais expressão. Numa iniciativa do *Espaço Mira*, em Dezembro de 2014, a par de propostas novas foram revisitadas *performances* desde a década de 80<sup>xiii</sup>. O impacto deste novo retorno à *performance artística*, em Portugal, parece, todavia, continuar a ser diminuto para dar a ver essa história inicial da *performance* portuguesa, onde se apresentaram não só diversas *performances*, desenvolvidas por inúmeros criadores, como foram organizados diversos Festivais, em várias partes do país e, também, fora de Portugal (como a mostra de *Performance* portuguesa em Paris, promovida por Egídio Álvaro, em 1984), num ciclo que pareceu ter o seu fim, paradoxalmente, quando se começou a constituir um mercado da arte nos anos 80, e os *performers* enveredaram em actividades do mercado, a pintura, a poesia, a escultura.

#### 4. O que tornou esta história da *performance* portuguesa tão invisível?

Apresentam-se algumas hipóteses que podem justificar esta invisibilidade:

1. O facto de serem práticas efémeras e, muitas vezes, episódicas e provocatórias, a que acresce a ausência de registo. Algumas manifestações performáticas são relatadas por futuristas e surrealistas mas outras há das quais não há registo;
2. Um contexto nacional ditatorial propício à invisibilidade e clandestinidade das manifestações artísticas mais experimentais e cosmopolitas, resultado de um regime de censura tanto política como artística;
3. A emergência, após a revolução de 1974, de um novo poder que apelava mais ao conservadorismo realista do que ao experimentalismo, o que restringiu a circulação e expansão das manifestações mais experimentais, frequentemente, julgadas como “não arte”, por muitos dos próprios agentes que faziam parte do campo das artes onde estas práticas emergiam. São numerosos os testemunhos destes criadores que relatam o mau acolhimento do público e crítica, havendo mesmo relatos de agressões orais e físicas<sup>xiv</sup>.
4. Pode-se apontar ainda a tardia consolidação de um mercado estruturado da arte, que aconteceu só a partir da segunda metade da década de 80 e que levou a que os festivais de *performance* acontecessem,

predominantemente, fruto da iniciativa dos próprios artistas, das suas redes e do acolhimento que estes poderiam disponibilizar a outros artistas, sem apoio estrutural do Estado ou de grandes instituições privadas de arte. É excepção a *Alternativa Zero*, em 1977, e o *Festival Performance-arte*, no Acarte, em 1986.

5. A inexistência de uma divulgação estruturada através de um sistema académico ou museológico que não reflectia a realidade artística portuguesa mais experimental, *moldando-se* mais por uma história internacional. A destacar aqui o facto da não inclusão destes registos nos *currículums*, por exemplo, das Escolas de Belas Artes ou de Teatro e Cinema, ou ainda da sua inclusão na Gulbenkian se ter restringido aos anos de arranque do serviço Acarte: 1985-1986.
6. Uma posterior “*musealização ressuscitante*” da *performance arte portuguesa* nos anos 90, ainda que essa faceta surgisse mais como um processo, entre outros, que começou por se vocacionar para a mostra de singularidades artísticas e, só mais tarde, começou a dar conta da sua expressão colectiva, sem contudo ter conseguido reproduzir o contexto interactivo de transgressão da época, configurando-lhes um novo estatuto de raridade e luxo e menos de transgressão.
7. A inexistência de uma verdadeira transversalidade transdisciplinar, mantendo-se algum fechamento entre disciplinas artísticas, mesmo quando os seus agentes enveredavam por práticas mais experimentais e transdisciplinares. Uma tentativa de ruptura desse panorama deu-se com a *Alternativa Zero*, sob a intervenção de Ernesto de Sousa.
8. E, por fim, a própria dispersão dos arquivos individuais e privados que começaram, entretanto, a ser vendidos em leilões artísticos e dispersos por diversos coleccionadores<sup>xv</sup>. Todo este processo de invisibilização, dispersão, atomização e singularização levou a que o modelo para a *performance* em Portugal tenha sido, e continue a ser, essencialmente internacional e que nem se tenha gerado nem um arquivo, nem referenciais artísticos intergeracionais portugueses e, mais importante ainda, não permitiu dar conta do efeito de reflexividade social que esta arte contempla, e do papel que desempenhou em processos de mudança social portuguesa.

## **5. Uma *performance arte portuguesa* assente na *performance social dos portugueses***

Esta invisibilidade, que é traduzida por uma certa ausência de memória colectiva, de *silenciamento* da história, é ela própria um tema que atravessa alguns dos projectos artísticos portugueses que procuram intervir no social, procurando questionar reflexivamente a realidade social com projectos de *contra-memória histórica*, ajudando a recuperar “histórias suprimidas que se localizam de formas particulares, a que alguns têm acesso de forma mais eficiente do que outros” (Foster, 1999:197).

### **5.1 O 25 de Abril existiu? e S – de Saudade**

São exemplo alguns projectos do artista português Paulo Mendes, que no ano em que o Museu de História Popular, em ruínas, estava para desaparecer (2009) decide fazer no local uma instalação clandestina com imagens recolhidas anteriormente na antiga sede da PIDE, também clandestinamente. Processo que se enquadra conceptualmente numa sequência de trabalhos onde o artista questiona o apagamento da memória quer da revolução portuguesa de 1974, numa série que intitulou o *25 de Abril existiu?* quer do próprio regime fascista, e da figura do seu ditador, numa série que intitulou *S de Saudade*.

#### **Povo sem título**

Esse apelo à memória histórica é encontrado ainda noutros projectos como o denominado *Povo sem título*, de 2010, de Hugo Canoilas, que se traduziu também num processo de colocação clandestina nas ruas da cidade de Lisboa de 77 peças de um mural que o artista tinha composto para uma exposição *Povo*, apresentada na Fundação EDP, e que era constituído por frases alusivas aos constrangimentos do Povo. O valor de mercado que a obra ganhou no museu é assim diluído em espaço público, sendo-lhe acrescentado um valor de reflexividade, quando cada peça passa a traduzir uma mensagem e pode passar a pertencer a quem a quiser levar consigo.

## 69-12 – continua o diálogo com o silêncio

Também a performance de Susana Mendes Silva, intitulada *69-12* e subintitulada *continua o diálogo do silêncio*, apresentada *No Empty Space - No Colégio das Artes* da Universidade de Coimbra, em 7 de Dezembro de 2012, trabalhou o tema do *silenciamento* de alguns momentos da história nacional através da crise académica que aconteceu em Coimbra no ano de 69, e da sua “actualidade em 2012”. Num registo vídeo na *internet* pode ver-se o público, vestido de preto, que é convidado a entrar no cubo vazio e a ler as mesmas frases reivindicadas nas manifestações de estudantes em 69: “Tudo é possível”, “Professor defende os teus alunos”, “Universidade Livre”, “Democratização de ensino”, “Continua o diálogo do silêncio”, “A universidade é para o povo”<sup>xvi</sup>.

Estas manifestações artísticas têm subjacente uma leitura reflexiva da *performance* social dos portugueses e da sua História, parecendo assentar mais em temáticas recorrentes do imaginário português, como a *diluição da memória* ou a prática de uma resistência discreta ou semi-clandestina, do que no arquivo histórico da *performance arte portuguesa*. Entre os dois ciclos de *performance* portuguesa parece antes existir uma espécie de reactividade a uma espécie de repertório social de crise, que ressurgiu agora e que parece apelar a uma leitura do tempo histórico, não só como um processo contínuo, mas também como um “processo reversível”.

Hoje, quando se começam a “ressuscitar” estas *manifestações artísticas* talvez o que falte ainda seja uma abordagem do contexto da *performance arte*, um pouco como Ernesto de Sousa pretendia, mais descolada das suas várias ancoragens disciplinares, que possa permitir uma leitura mais horizontal dos protagonistas e não a leitura mais evidente que é a de partindo de cada área fazer uma espécie de hierarquização dos personagens da História. Essa perspectiva não deixa de se inscrever no próprio momento actual da história do que se vem chamando de *Pós-História* (Belting 2004)<sup>xvii</sup>. Neste contexto, onde a obra de arte já não tem de fazer prova de ruptura e, por isso, não tem de se inscrever numa história “de fins, maturidade ou começos” (*idem*, p.174), o discurso sobre a obra ganha novos sentidos. As exposições começam a desenvolver-se sem estarem necessariamente ancoradas a uma hierarquização histórica, o registo serve agora como elemento integrante de obras que são intencionalmente construídas para se eclipsarem no tempo (o caso dos *happenings*, das *performances*), aproximando “temporalidade” e “textualidade”. Desse modo, os referentes de cada um, seja ele o artista, o crítico, o comissário, etc., são agora também eles passíveis de serem reaquiacionados de diversas formas, jogando performativamente com a História. Deixa, portanto de haver uma História única para se construírem várias Histórias.

Este processo parece indiciar uma necessidade de se repensar esta história da *performance arte* não só enquanto campo específico da arte mas enquanto campo e dinâmica social que apela à reflexividade social dos portugueses.

## Referências bibliográficas

Alexander, Jeffrey, *et al.* (2006), *Social performance - symbolic action, cultural pragmatics, and ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.

Belting, Hans (2004), *Art history after modernism*, Chicago, University of Chicago Press.

Bishop, Claire (2006), “The Social Turn: collaboration and its discontents”, *Artforum*, pp.179-185.

Taylor, Diana (2007), *The Archive and the Repertoire – Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press.

Dubet, François (2004), “Les limites de la performance économique: l'exemple des marques mondiales ou mega-brands”, in Heilbrunn, Benoît (Dir.) *La Performance, une nouvelle idéologie?*, Paris, Éditions La Découverte.

- Durand, François (2004), “Performance de l’entreprise, sélection économique et liberté individuelle”, *In* Heilbrunn, Benoît (Dir.) *La Performance, une nouvelle idéologie?*, Paris, Éditions La Découverte.
- Fernandes, João (1997), “Perspectiva: Alternativa Zero Vinte Anos Depois ...”, *In* Catálogo da Exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves.
- Foster, Hal (1999), *The Return of the Real*, Cambridge, London, The MIT Press.
- Hatherly, Ana (1985), “Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro”, in Fernando Aguiar, Silvestre Pestana (Orgs.), *Poemografias – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro.
- Hatherly, Ana (2002), “Ernesto de Sousa ou a difícil responsabilidade da desordem”, in *Revista Margens e Confluências – Um olhar contemporâneo sobre as artes*, dedicado ao tema *Arte e Literatura*, ESAP, Guimarães, nº 5, Dez.
- Heilbrunn, Benoît (Dir.) (2004a), “Introduction: (Re-)penser la performance”, in *La Performance, une nouvelle idéologie?*, Paris, Éditions La Découverte, pp.5-12.
- Heilbrunn, Benoît (Dir.) (2004b), “La virtuosité, noeud de la performance”, in *La Performance, une nouvelle idéologie?*, Paris, Éditions La Découverte, pp. 43-58.
- Pieterse, Jan Nederveen (1994), “Globalisation as Hybridisation”, *In International Sociology*, Vol. 9, Nº 2, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE, Junho.
- Pieterse, Jan Nederveen (2001), “Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the riddles of Recognition”, *Theory, Culture & Society*, Vol. 18 (2-3); London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE.
- Sousa, Ernesto (1997), “Alternativa Zero”, *In* Catálogo da Exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves.
- Sousa, Ernesto (1998a), “Esclarecimento acerca de um dos meus ‘projectos’ de 1968/1969”, in Catálogo da Exposição *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sousa, Ernesto de Sousa (1998b), “Alternativa Zero” *In* Isabel Alves e José Miranda Justo (orgs.), *Ser Moderno em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Tchen, Adelaide Ginga (2001), *A Aventura Surrealista – O movimento em Portugal do casulo à transfiguração*, Lisboa, Edições Colibri.
- Zolberg, Vera, Cherbo, Joni Maya (Edit.); “Introduction” *In Outsider Art, Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

---

<sup>i</sup>Numa carta que Ernesto de Sousa enviou a Noronha da Costa, datada de 21 de Abril de 1982 refere-se à classificação de um evento, que terá tido lugar na Rinchoa, como *happening*, considerando que melhor seria ter-lhe chamado *performance*. Essa passagem, no entanto, inscreve um percurso longo de questionamento e de re-definição constante: “Os ‘acontecimentos’ no Guincho-Rinchoa em 1969? Há uns anos que os venho designando simplesmente por “Encontro do Guincho”, para simplificar, para evitar equivocar, para eliminar as ambiguidades da palavra *happening* e considerar fundamentalmente como um acontecimento colectivo: o “ritual” do Guincho (que me limitei a organizar segundo as tuas indicações), os debates que depois se seguiram na Rinchoa”. (1998a, p. 153). Mais à frente depois de referenciar a polémica radiofónica entre Kaprow e Georges Brecht sobre o diferendo teórico prático *happening/event* refere: “Enfim, hoje a noção de *performance* elimina muitas das falências teóricas anteriores, e julgo que alguma coisa do que fizemos do passado, os poetas experimentais, o João Vieira, eu com o Jorge Peixinho, contigo, etc. – teriam sido melhor classificadas de *performances* ... Isto só tem importância porque a *performance* (do fr. Antigo: *per formare*), a performatividade, é conceito primordial na ciência e na estética dita pós-moderna. (1998a, p. 153).

<sup>ii</sup> Na retrospectiva à sua obra apresentada em 2010, no MOMA, a artista voltou a apresentar as suas *performances* num processo de *re-performance* ou de *reenactment*, processo que iniciou em 2005 com *Seven Easy Pieces*, apresentadas no Museu Guggenheim, em Nova Iorque, onde *re-performou* peças suas e de criadores como Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Joseph Beuys, Valie Export). Segundo a própria artista, numa entrevista dada em 18 Jan de 2003 a Ana Bernstein, em Nova Iorque, (*vide* [http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03\\_012.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_012.pdf)), a *re-performance* no museu serve-lhe para “colocar em questão de novo toda a ideia de *performance*, da repetição, da recuperação do trabalho. Questionar se temos ou não o direito de repetir a *performance*, de que forma podemos interpretar o trabalho de outra pessoa (...). É realmente uma questão histórica e acho que tenho o direito de fazer isso porque venho dessa

---

geração. E essa geração tem sido completamente mistificada; há tantos trabalhos de que se ouve falar que são uma realidade totalmente diferente em relação às histórias contadas para explicá-los que se transformam noutra coisa. E eu quero refazê-las de alguma forma, para ver quais são os efeitos” (...)

<sup>iii</sup> Comunicação apresentada no âmbito da *Konstanzer Meisterklasse* sobre *Performativity*, no dia 16 Julho, 2011.

<sup>iv</sup> Esta reinterpretação, que contou com comentários do pianista, deu-se na sala *Calemply* no âmbito da organização da *BOX Música* do CCB em duas partes a primeira no dia 18 de Dezembro de 2005 e a segunda no dia 29 de Janeiro de 2006.

<sup>v</sup> Projecto com início em Março de 2005 no *CETIC - Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura* e *CEREM - Centro de Estudos e Recursos Multimidiáticos*, da Universidade Fernando Pessoa, que tem como objectivo recolher, classificar, digitalizar e reproduzir em formato electrónico a produção da poesia concreta e visual portuguesa associada ao Movimento da Poesia Experimental dos anos 60.

<sup>vi</sup> Excerto de uma entrevista a Ana Hatherly desenvolvida por Maria João Fernandes e Carla Carbone, in *Arte Teoria*, Revista do Mestrado de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº1, 2000.

<sup>vii</sup> *Idem*.

<sup>viii</sup> Estes testemunhos foram recolhidos no âmbito da minha tese de Doutoramento sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007), num capítulo dedicado à *Performance* Portuguesa.

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

<sup>x</sup> Basta pensar na performance desenvolvida pelo próprio Mário Cesariny, mas também nas exposições desenvolvidas na Casa Repe, em Lisboa, no ano de 1940, onde participaram também António Dacosta e Pamela Boden, que procurou traduzir uma visão não oficial da arte portuguesa durante o período da “Exposição do Mundo Português” e onde António Pedro terá desenvolvido para além dessa relação artes plásticas-literatura também uma atitude performativa, brincando com balões coloridos e fazendo citações incluídas no catálogo da exposição. Na primeira exposição do “Grupo Surrealista de Lisboa”, desenvolvida em 1949 no *atelier* de António Pedro e António Dacosta situado numas águas furtadas no número 25 da Travessa da Trindade, esta atitude performativa esteve de novo presente. A subida até ao local da exposição foi desde logo incluída, como acontecia com a ocupação dos espaços dos surrealistas internacionais, como parte integrante de uma acção promotora de *espanto*: “as pessoas entravam com um ar completamente esfalfado e encontravam-nos a dançar com um velho manequim articulado. E, como ignorávamos maliciosamente quem, esbracejando e espumando de raiva pelo esforço despendido, amaldiçoava ‘tamanhas aberrações’, saíam ainda mais esbaforidos e, por vezes, escorregavam pelas escadas abaixo que eram íngremes e mal iluminadas” (citado por Tchen, *idem*, p. 161).

<sup>xi</sup> *Caldeira213*, *PÉSSEGOSpráSEMANA*, *Armosferas*, *Salão Olímpico*, *Apêndice*, *Mad Woman in the Attic*, *Uma Certa Falta de Coerência*, *A Sala*, o *Festival Trama*, *Co-lab*, *Faladura* no antigo ANCA (actual TECA), *Circular Festival Vila do Conde* (desde 2005), *Mostra desNorte* (Mosteiro de São Bento da Vitória, *Fábrica dos Movimentos*, *O Espaço Mira* e *Mira Fórum*, em 2010 houve o *Ciclo Epiderme* (Braço de Prata), *Festival Line-Up Action* (Festival Internacional de Arte da Performance, Coimbra) CAPC em Coimbra 2010, o *Empty Cube*, *Ciclo Word of Mouth* FBAUP Porto, evento na Casa Com (Porto 2012), *Festival InShadow* – Festival Internacional de Vídeo, *Performance* e *Tecnologias*, sendo também de destacar o *Espaço Land*, organizado por Miguel Moreira, em Lisboa, *Festival Imergência* (2011), *LineupAction* (Festival Internacional de Arte da Performance, Coimbra) 2010, o *And.Lab* de João Fiadeiro, mais recentemente temos ainda o caso da sua apresentação mais informal em bares como é o caso do *Clube Ferroviário* ou em galerias específicas para novas tendências como é o caso da *Galeria Boavista* (em Lisboa) mas, também, estão presentes alguns destes acontecimentos por exemplo no *Festival Silêncio*, a *Old School*. Espaços mais institucionais como a *Culturgest*, o *Teatro Maria Matos*, o *Teatro São Luís*, o *Museu Berardo*, o *Museu de Serralves*, a *Fundação Gulbenkian*, são hoje também espaços que acolhem alguns dos artistas de *performance*.

<sup>xii</sup> <http://asala-antonioolaio.blogspot.com/publicado> a 26 de Janeiro de 2008.

<sup>xiii</sup> Veja-se o artigo na *ArteCapital* de Alexandra Bolona, de 14, Maio, de 2014, intitulado “Encontro Inesperado em Campanhã. *Espaço Mira*: Objectiva sobre um Contemporâneo na Arte”.

---

<sup>xiv</sup> Em entrevista a Maria João Fernandes e Carla Carbone Ana Hatherly refere mesmo: “Diziam que não éramos artistas, poetas nem coisa nenhuma. Éramos uns brincalhões, aparvalhados que andavam por ali. Ao Melo e Castro até pancada ofereceram!” (vide revista *ARTE TEORIA*, Revista do Mestrado de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 1, 2000).

<sup>xv</sup> Fazer uma história de *performance arte* em Portugal apresenta-se um processo relativamente difícil devido à dificuldade de identificar os intervenientes/ instituições que detém o acervo. Recentemente, quando para complementar um encontro teórico sobre “arte social” portuguesa contemporânea em 2010 procurei um vídeo que tinha visto, pela primeira vez, em 2006, numa exposição retrospectiva do artista experimental português E. Melo e Castro, apresentada na Fundação de Serralves (em que o próprio artista tinha feito um elogio ao Director do Museu, dizendo estar a “entrar numa casa de Luz qual Lázaro ressuscitado”), vi-me confrontada com um percurso infindável e infrutífero de contactos individuais e institucionais dos quais fez parte a passagem por um leilão, onde descobri que o valor de mercado da *performance* portuguesa ainda estava a ser criado, sendo a sua memória vendida, através de catálogos, vídeos, livros, objectos, dispersamente, difusamente e barato, para um qualquer valor no futuro. Não consegui encontrar o vídeo que procurava e apresenta-lo a um conjunto de artistas e especialistas interessados no processo, mas talvez um dia a história da *performance* portuguesa sirva aos novos *performers* portugueses quando atingir o valor de mercado.

<sup>xvi</sup> Ver em [vimeo.com/56976798](https://vimeo.com/56976798).

<sup>xvii</sup> Como menciona Hans Belting, em *Art History after Modernism*, esta nova situação da história de arte foi assim definida em 1960, na Alemanha, por Arnold Gehlen, no seu livro intitulado *Zeitbilder (Imagens do Tempo)* onde este profetizou que “o que virá, já aconteceu: o sincronismo de um conjunto de todos os tipos de estilos e possibilidades — *Pós-história*” (2004, p. 182).