

Performances Poéticas Poéticas Performativas

Org.: Bruno Ministro, Inês Cardoso e Lúcia Evangelista



CASSIOPEIA

Título

Performances Poéticas | Poéticas Performativas

fevereiro de 2024

Cassiopeia #13

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, s/n 4150-564 | Porto | Portugal

ilc@letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

Autores

Ana Teresa Cancela Pires, Annita Costa Malufe, Bruno Ministro, Fernando Aguiar, Inês Cardoso, Lúcia Evangelista, Sandra Guerreiro Dias, Sofia Mota Freitas

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

Fernando Aguiar, “PONTO-ACÇÃO”, PERFORMANCE-ARTE, Centro de Arte Moderno da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1986

ISBN 978-989-35462-5-3 | DOI:<https://doi.org/10.21747/978-989-35462-5-3/cass13>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2024

Esta publicação foi organizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Performances Poéticas *Poéticas Performativas*

Org.: Bruno Ministro, Inês Cardoso e Lúcia Evangelista

CASSIOPEIA

Índice

- 9 >> Introdução
- 13 >> A performance nas vanguardas literárias portuguesas do século XX
Sandra Guerreiro Dias
- 39 >> Almada Negreiros e Ernesto de Sousa, dois nomes de guerra
Ana Teresa Cancela Pires
- 59 >> *How to Pass, Kick, Fall, and Run* ou como ler Herberto Helder *com* Cunningham e Cage
Sofia Mota Freitas
- 73 >> Máquinas de fala, performance da escrita: Christophe Tarkos e Georges Aperghis
Annita Costa Malufe
- 89 >> *não me canso de dizer que cada coisa pode ser o contrário do que é*: António Aragão, Alberto Pimenta e o ato de habitar o silêncio
Inês Cardoso
- 107 >> Ata e desata: os atos poéticos de Alberto Pimenta
Lúcia Evangelista
- 119 >> Publicações performativas: códigos materiais e mediais na obra de César Figueiredo
Bruno Ministro
- 137 >> *PERFO&POESIA – Performance de Fernando Aguiar [Registos]*

Introdução

a performance não é. por excelência.
nem a arte. é excelente.
a arte não é conceito. nem
a performance. é. com certeza.

Fernando Aguiar, *A Essência dos Sentidos* (2001)

Como (se) vive a poesia? Como reverbera, como se dissipa, como ressoa? Trata-se de um ato linguístico ou é algo que suplanta a língua? Como pode a poesia atuar enquanto voz e corpo, enquanto som pendurado no tempo e desenho que ocupa o espaço? Todo o poema carrega em si um fulcro performativo? Podemos vislumbrar perguntas como estas nos entrecruzamentos entre poesia e performance ao longo das décadas, seja nas práticas dos artistas ou nos estudos que sobre eles se debruçam.

Quando já não se pode mais contar com os filtros técnicos que distinguiam os saberes artísticos – “[a]prender as leis da perspectiva, ou a talhar e a polir um mármore, ou a fazer veladuras com óleo, é uma excentricidade a mais que alguns se permitirão na busca por originalidade, mas que de nenhum modo é necessária”, escreveu César Aira¹ – ; quando a arte passa também por uma atitude de negação da Arte – recordemos a *nonart* de Allan Kaprow²; quando se coloca a descoberto o “poeta que não escreve ‘apenas’ vive”³, como disse Mário Cesariny; e quando, ainda seguindo Cesariny, o poeta é *autorator*⁴ ou, agora com António Barros, é *artor*⁵, os cruzamentos entre as noções de poesia e performance surgem, sobretudo, como exercício de um pensamento interartístico que só pode ir ao encontro do poético para além do verso (e da sua crise ou crises), articulando-o com novas versões e inversões do acontecimento estético.

O livro *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* surge do interesse comum de vários membros do Grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa em fazer reverberar tais questões, em responder-lhes ou lançar novas perguntas a partir delas. Notou-se que várias das pesquisas desenvolvidas pelos

investigadores endereçavam temas da performance e do performativo, a relação entre a poesia e as artes performativas e o estudo das obras de poetas que foram também performers ou que tiveram a performatividade como componente essencial das suas obras. Da constatação desse interesse comum nasceu a *I Jornada de Poesia e Performance*. A proposta desse primeiro encontro foi, pois, a de conhecermos melhor os trabalhos em curso, criarmos diálogos, estabelecermos contactos teóricos e artísticos mais concretos. Este livro é o resultado deste encontro e das conexões estabelecidas durante esse dia de setembro de 2022.

Enquanto eco e expansão da Jornada, o livro *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* pretende ser uma obra de panorama e de abertura, percorrendo algumas das linhas do que tem sido feito no campo e lançando algumas bases para o que vem a seguir. Incluem-se neste livro contributos que trazem uma inquietação comum acerca das formas poéticas da contemporaneidade e de como estas *atuam*. Neste livro pode-se ainda acompanhar alguns dos momentos-chave para melhor entender a relação entre poesia e performance em Portugal.

Os dois primeiros ensaios propõem justamente uma viagem por uma noção expandida de poesia e pelo modo como a arte da performance vem impulsionar as novas formas de experiência poética no contexto português. A abrir, Sandra Guerreiro Dias conduz-nos a um percurso pelo vanguardismo do último século no ensaio “A performance nas vanguardas literárias portuguesas do século XX”, dando particular destaque ao Surrealismo e à ligação que este propõe entre poesia e performance. Por seu turno, o ensaio de Ana Teresa Cancela Pires, “Almada Negreiros e Ernesto de Sousa, dois nomes de guerra”, explora as conexões entre o modernismo de Almada e as operações estéticas de Ernesto de Sousa, sublinhando os desdobramentos e ecos da poesia do primeiro na obra *mixed media* do último.

Num contexto diferente, as contribuições de Sofia Mota Freitas e Annita Costa Malufe são dedicadas a poéticas que incorporam processos construtivos próprios da dança e da música contemporânea. No ensaio “*How to Pass, Kick, Fall, and Run* ou como ler Herberto Helder *com* Cunningham e Cage”, Sofia Mota Freitas convoca uma coreografia comum entre o poeta português e os trabalhos de Cunningham e Cage. É também um diálogo transmedial o que propõe Annita Costa Malufe através da conceção da escrita enquanto partitura no ensaio “Máquinas de fala, performance da escrita: Christophe Tarkos e Georges Aperghis”.

Os ensaios de Inês Cardoso, Lúcia Evangelista e Bruno Ministro retomam o contexto português, numa abordagem de três autores que nos ajudam a pensar a arte portuguesa na sua vertente experimental e interventiva do final do século XX: Alberto Pimenta, António Aragão e César Figueiredo. No ensaio “*não me canso de dizer que cada coisa pode ser o contrário do que é*: António Aragão, Alberto Pimenta e o ato de habitar o silêncio”, Inês Cardoso realiza uma análise comparativa entre performances daqueles dois autores para mostrar como estas problematizam um mundo disfórico, marcado pela violência e pelo silenciamento. De modo semelhante, em “Ata e desata: os atos poéticos de Alberto Pimenta”, Lúcia Evangelista argumenta a favor de uma conceção política e desestruturadora do discurso institucional pelo ato performativo e poético. Por sua vez, Bruno Ministro procura demonstrar como esse veio micropolítico permite um deslocamento do conceito de performatividade para a esfera do impresso e do híbrido em “Publicações performativas: códigos materiais e mediais na obra de César Figueiredo”.

Para além das comunicações que se converteram nos ensaios incluídos neste livro, a *I Jornada de Poesia e Performance* contou com a participação de Fernando Aguiar numa mesa-redonda e numa performance de encerramento. Poeta, performer e organizador incansável de muitos dos festivais de performance decorridos em Portugal, Aguiar é um dos grandes responsáveis por guardar a memória da performance através de registos de apresentações de artistas portugueses no país e no estrangeiro. O seu trabalho tanto enquanto artista quanto como agente dinamizador possui fundamental importância para se pensar a relação entre poesia e performance. Por isso, a sua presença na Jornada provou-se sempre incontornável. No final do livro, reproduzem-se algumas fotos da *PERFO&POESIA* apresentada pelo autor na ocasião.

Gostaríamos de expressar o nosso agradecimento a Fernando Aguiar por ter aceitado esse repto, a Pedro Eiras pelo estímulo e entusiasmo e a Maria de Fátima Outeirinho e Lurdes Gonçalves por criarem as condições que permitiram a materialização desta dupla iniciativa. Queremos também agradecer às autoras dos ensaios que agora aqui se publicam pelas suas propostas estimulantes e pelo diálogo muito enriquecedor que nos proporcionaram, enquanto editores, nas várias fases de organização do livro. Esperamos que também os leitores possam agora usufruir em pleno do novo conhecimento que aqui se lança sobre o que podem as performances poéticas e, com elas, as poéticas performativas.

NOTAS

¹ *Sobre a Arte Contemporânea* (2018), Tradução de Vítor da Rosa, Rio de Janeiro, Zazie Edições, 24.

² *Essays on the Blurring of Art and Life* (1993), editado por Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press.

³ *Os Poetas Lusíadas. Reflexões sobre Teixeira de Pascoas por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny* (1987), Lisboa, Assírio & Alvim.

⁴ *Mário Cesariny e o Virgem Negra ou A Morte do Autor e o Nascimento do Actor* (2016), Lisboa, Documenta.

⁵ “Projectos & progestos. Novas tendências nas linguagens artísticas contemporâneas”, em *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro É que Funciona: CITAC 50 Anos* (2006), Coimbra, CITAC, 104–112.

A performance nas vanguardas literárias portuguesas do século XX

Sandra Guerreiro Dias*

Instituto Politécnico de Beja – CLP – ILCML

De repente, caíram todos de costas. Um tambor, percutido selvaticamente, reanimou-os. Puseram-se de pé e, dando as mãos, entraram numa dança de roda frenética, iluminada por um rodopio de cores. As crianças aplaudiram com todas as mãos que tinham.

Alexandre O'Neill, “O teatrinho dos ossos” (1983)

Quasi-improviso

O termo para poeta arcaico é *vates*: louco, sábio, o que foi rejeitado por Deus. Para as civilizações primitivas, é o educador, vigilante do seu povo (Huizinga 2003: 142-143). Mário Cesariny, vate por excelência do vanguardismo literário português do século XX, observava, em 1971, o seguinte:

Sou contra a leitura de livros nas livrarias. Dá mau aspeto. E desde que vi Allen Ginsberg lançando poemas a uma multidão frenética de muitos milhares de jovens fiquei céptico quanto às alegrias proporcionadas pelo lançamento de um livro entre nós. O cerimonial usado, com leitura de versos feita pelo poeta levado à presença solene de uma pseudocrítica de olho de goraz e passo de mula, faz mal a qualquer estado de saúde. Pelo contrário, um baile pode sempre ser um êxito, mesmo à escala caseira, pois organização e requisitos técnicos são de rigor mínimo, basta haver um disco e trazer o corpo. (Horta/Cesariny 2020: 89-90)

Nesta passagem afloram três tópicos que se revelam centrais na revisitação de conceitos porosos e problemáticos como vanguarda, poesia e performance: 1) a alusão a um metaconhecimento reflexivo sobre o sistema artístico, neste caso, o literário na sua relação com a performance, aqui enunciada por contraposição ao recital oitocentista francês; 2) o facto de se propor como “alavanca crítica” (Carlson 2011: 30) para este mesmo sistema, a performance, a saber, um baile, que pode ser caseiro e cujos requisitos são simples: um disco, que pode ser qualquer outro adereço, e um corpo (**Figura 1**). Nesta simplicidade aparente reside o terceiro tópico: as entrelinhas de uma atitude combativa, com que este poeta, numa mistura de sonho, ascese e prestidigitação, pontificou por intermédio de palavras mágicas proferidas em tom de poesia, sempre num palco, o da própria vida, e que nunca se cansou de reabilitar.



Figura 1. Fotografia do lançamento do livro de Mário Cesariny *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*, na livraria Quadrante, em 1971. Em primeiro plano: Natália Correia e Mário Cesariny. Em segundo plano: Henriette Cesariny e Germano. Espólio: Fundação Cupertino Miranda. Créditos: desconhecidos. Reproduzido com a autorização da Fundação Cupertino Miranda.

A edição, em 2020, da obra *Poemas Dramáticos e Pictopoemas* é indicativa do trabalho que continua por realizar a este respeito,¹ vindo ampliar a possibilidade e as perspetivas de análise desta poética. Também os três filmes/documentários realizados, por ordem cronológica, *Momentos na Vida do Poeta*, de 1964, de Carlos Calvet, *Ama como a Estrada Começa*, de Perfecto Cuadrado em conjunto com a RTP, de 2002, e *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes, rodado dois anos depois, podem ser vistos como tentativas de captar, documentar, olhar, a performance magnetizante do autor de *Corpo Visível* (1950).

Algumas notas sobre o primeiro filme, inédito, até à data, e o mais performativo-experimental. Carlos Calvet, em carta endereçada a Mário Cesariny aquando da sua morte em 2006, afirma que este exercício fílmico procura documentar a “certeira intuição [de Cesariny] para os jogos teatrais” (Calvet 2006: 6). O que pode ser observado, de facto, em *Momentos na Vida do Poeta*, cujo enredo se desenrola do seguinte modo² (**Figura 2**): primeiro, o poeta passeia-se pelas ruas de Lisboa, em atitude semiteatral, misturando-se com a multidão citadina. Em seguida, depois de subir o elevador de Santa Justa e dirigir-se a um espaço interior, Cesariny senta-se a uma máquina de costura de pedal para elaborar um “poema visual” – a colagem, em série, de uma sequência de retratos seus de primeiro plano, nos quais se apresenta em diferentes poses faciais, e que também podem ser lidos como registos de uma sua performance para a câmara. Em simultâneo, o poeta digladiava-se com a aceleração da máquina, provocada pelo movimento oscilatório e intencional dos seus pés no pedal, e também com uma “mosca”, representada por João Rodrigues. Esta cena culmina com a mosca a rastejar para alcançar a máquina poemática com o objetivo, pensa-se, de “roubar” o poema ao poeta, já que é no momento em que esta se acerca da mesa e tenta agarrar a folha que o poeta atinge com um mata-moscas (é este o detalhe que nos permite perceber que João Rodrigues representa uma mosca). Ferida, esta corre a esconder-se dentro de um armário. No plano seguinte, vê-se novamente Cesariny a passear junto ao rio Tejo, vigiado pela mosca que o espreita por detrás das grades. Dirige-se, depois, ao Cais das Colunas, lançando um papel ao rio, que se supõe ser o seu poema acabado de elaborar. O reencontro com a mosca dá-se na visita à estátua do Duque da Terceira,³ em que aquela ressurgiu, já não representada por Rodrigues, mas na forma de uma mosca gigante pousada no sentido ascendente do monumento. Os planos seguintes, em que, depois de ler as notícias no jornal *O Século* sentado num banco de jardim, o poeta volta a misturar-se com a multidão de transeuntes, resultam de uma montagem de efeitos surrealizantes que

Calvet descreve como consequência de um erro técnico: a sobreposição das gravações da tarde na bobine das filmagens da manhã, esquecida de trocar, e que, segundo aquele e Cesariny, terá originado o “primeiro ‘cadavre exquis’ da história do cinema” (Calvet 2006: 6). O filme termina com o seguinte verso da autoria de Cesariny: “Saí para a rua com bastante naturalidade e que vi eu? Que é isto? (E que esperava eu ver?).⁴ O assombro e êxtase que perpassa *Momentos na vida do Poeta*, bem como esta superposição fortuita de tempos, espaços e técnicas de urdidura pode bem ser lida como metáfora da história da performance literária em Portugal, que, com Cesariny em 1964, e o *Concerto e Audição Pictórica* dos poetas experimentais, no ano imediatamente a seguir, estava já na rua, desde o Futurismo, é certo, mas cuja concetualização teórica, só por estes anos, e mais adiante, começava a desenhar-se, conferindo-lhe consistência.





Figura 2. Screenshots de “Momentos na Vida do Poeta”, 1964, filme 8 mm, p/b, sem som, 10’35”, de Carlos Calvet. Espólio: Leonor Areal. Reproduzido com a autorização de Leonor Areal.

Tem razão Osvaldo Silvestre quando, em 2008, critica “um modelo de análise da Vanguarda inteiramente textualista” e, desse modo, “inteiramente falhado” (Silvestre 2008: 877). Em seu lugar, é necessário que se revise esta história a partir de um cruzamento entre os estudos literários e restantes campos disciplinares, ocupando a performance, neste âmbito, um lugar preponderante, pela abertura do método, mas sobretudo pelas problemáticas que devolve. Saliente-se, no entanto, que no campo específico dos estudos culturais esta mudança de paradigma há muito que teve lugar. Veja-se, a título de exemplo, o historiador da cultura Peter Burke e o conceito de cultura como performance, cujas implicações, no que respeita aos objetos culturais, são enunciadas do seguinte modo:

What is the significance of the rise of the concept of performance? It reveals a re-interpretation of the old dramaturgical model. Instead of drawing analogies between society and the theatre, the new approach dissolves the boundaries between them. Views of the nature of drama have changed. The notion of a fixed cultural ‘script’ is on its way out, to be replaced by the idea of improvisation or, better, ‘semi-improvisation’. (Burke 2003: 41)

A saída da página para a ação que caracteriza, em larga medida, as vanguardas só pode ser entendida enquanto movimento propulsor que, mais do que fixar ou definir coordenadas interventivas de índole variada (estética, política, social), improvisa uma visão e *praxis* avançada que continuamente se propõe sublimar constrangimentos históricos. A performance, desse ponto de vista, entendida como laboratório de ações – pensamento ancoradas num tempo e espaço precisos, compartilhados entre artista, audiência e arte, constitui, pois, uma sua forma privilegiada. Nesta linha, podemos, como Tim Porges a propósito do movimento Fluxus, afirmar não residir tanto o seu valor no que foi ou fez mas no que ainda pode vir, e continuar, a fazer (*apud* Friedman 1998: ix). Ou seja, mais do que entender e contextualizar as vanguardas literárias nas práticas e ideias inovadoras que exploraram, interessa percebê-las e revisitá-las enquanto laboratórios inventivos que incubaram atitudes e observâncias crítico-operativas de linguagem que pugnaram pelo seu lugar total no conhecimento e na intervenção na história da civilização. E são três as principais vanguardas literárias do século XX português nas quais a performance desempenhou um papel preponderante: o futurismo, o surrealismo e o experimentalismo.

Foco-me, neste texto, em particular, no surrealismo, e mais em particular no antiggrupo, sem desprimor da abordagem, também em certa medida performativa, do grupo de António Pedro, pela assunção de uma atitude performativo-provocatória que não se compadece com leituras poéticas e salões literários, por dois motivos: em primeiro, porque o observo qual centro irradiador de frente para trás (surrealismo-futurismo) e de trás para a frente (surrealismo-experimentalismo), atendendo ao modo como as respetivas matrizes performativas reverberam entre si prospetiva e retrospectivamente, de vanguarda para neovanguarda, da prática para a teoria, e vice-versa; em segundo, por já me haver debruçado sobre esta matéria a propósito do futurismo (Dias 2017a; 2022) e do experimentalismo (Dias 2015; 2016a; 2016b; 2017b; Torres/Dias 2021). Também porque é sensivelmente neste período que se começam a delinear os primeiros esboços de teorização desta arte. A passagem de Cesariny com que se abre este texto é disso um indício.

Croquis para uma (in)definição histórica da performance

Para uma consideração do significado pleno e ontológico da performance no plano da arte, será preciso esperar que a sua teorização tenha lugar, o que só vem a suceder a partir da fundação dos estudos da performance, com Richard Schechner,⁵ na esteira

de Victor Turner,⁶ dos anos 70 em diante, em Nova Iorque, e com a publicação da obra seminal de RoseLee Goldberg, em 1979, *Performance: live art, 1909 to the present*. Não é, pois, por acaso que Goldberg chama à arte da performance, uma “arte escondida”, ou seja, extensamente praticada ao longo do século mas pouco estudada (Goldberg 1984). Também pelas manifestas dificuldades de categorização que encerra. Tal não significa, no entanto, que esboços de e para esta sistematização não tenham sido empreendidos por vários dos seus praticantes, num esforço de sempre questionar os fundamentos do campo artístico e do seu lugar na vida/sociedade – aspeto que constitui, aliás, um dos eixos caracterizadores da performance. Senão vejamos.

Se é verdade que a sua definição reside na própria indefinição, não o é menos que é possível detetar nas experiências da performance um conjunto de disposições que concorrem, ainda que de um modo fluido e modular, para uma sua viável conjectura. Eis algumas: das ideias nucleares de “comportamento reconstruído”, de Schechner (2003), ao anarquismo belicoso de ideias e ações indefinível, de Goldberg (2012), passando pela consciência de um “ato de expressão”,⁷ na aceção de Richard Bauman (1986), a liminaridade ritual, de Turner (1988), a repetição crítico-criativa, de Diana Taylor (2012) ou a “irrepetibilidade” sagrada de Peggy Phelan (1993) e o “corpo semiótico”, de Erika Fischer-Lichte (2019), entre outros.

Em Portugal, uma primeira sistematização do termo tem a assinatura de Verónica Metello que, em 2007, propõe o conceito de “mecanismo performance”, apontando para um “universo plural de práticas e designações, tão plurais quanto todas as dimensões contextuais nas quais este pode ser operacionalizado” (Metello 2007: 6); conceito enquadrado, depois, ou quase em simultâneo, por Cláudia Madeira (2007), no contexto da arte híbrida, e do corpo como texto, por Sandra Guerreiro Dias (2016a). E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro já tinham, no entanto, esboçado linhas para uma sua indefinição no século anterior. Melo e Castro, no conhecido texto “Dois acontecidos Happenings”, publicado na coletânea *In-Novar*, em 1977, mas redigido entre 1967 e 1972,⁸ designou esta forma de arte enquanto “teatro total” que coloca o público “na situação de ter de agir, participar, representar e representar-se”. O autor sublinha, ainda, o seu pendor didatizante (Melo e Castro 1977b: 61). Em 1978, Ernesto de Sousa publica o texto “Performar”, na revista *Opção*, observando que esta corresponde a uma manifestação cristalizada da vanguarda, versão de uma sua “aceleração”, inscrita “nas necessidades mais profundas” daquele tempo com o propósito de investigar os limites da arte. Em suma, uma espécie de “paraíso agora”,

ou “acontecer [que] contivesse todo o acontecimento, todo o consenso, todo o futuro” (Sousa 1998: 309–310).

No ano imediatamente a seguir, Egídio Álvaro publica uma brochura em francês sobre a arte da performance portuguesa, intitulada: *performance, rituels, interventions en espace urbain, art du comportement au Portugal* (1979). Nesta, o crítico de arte aponta-a igualmente como mecanismo de investigação do seu tempo. A partir de 1985, Fernando Aguiar toma a dianteira da teorização da arte da performance, sobretudo a poética, publicando textos, realizando inúmeras performances em Portugal e no estrangeiro e organizando um sem-número de eventos dedicados a esta forma de arte. Neste poeta experimental, a arte da performance é pensada na relação com a poesia e a revolução tecnológica e intermedial em curso em Portugal, particularmente desta década em diante, notando o autor a sua centralidade no realinhamento direto entre artista, objeto de arte e público (Aguiar 1985: 12).

Em última análise, vanguarda e performance partilham, na sua génese, um postulado: a experimentação combativa que performativamente, isto é, numa *mise-en-scène* permanente, se propõe questionar, respondendo: o que é a arte? Qual a sua função? No que às vanguardas literárias diz respeito, esta experimentação tem por base a palavra, melhor dizendo, a verbalidade, palavra-ação potencial na sua natureza intersemiótica e interlocutiva no espaço público coletivo de discussão. Uma sua reconsideração no papel histórico das vanguardas literárias portuguesas, pois, impõe-se.

Proponho agora uma revisita sinóptica pelos principais aspetos que definem o surrealismo português sob este ponto de vista. Faço-o com o fim de observar algumas das considerações que se acabou de tecer, mas, sobretudo, de abrir caminhos para uma reconsideração das histórias das vanguardas literárias portuguesas à luz desta perspetiva.

Surrealismo: pode-se não escrever

Centro: o surrealismo dissidente que faz a ponte entre as vanguardas históricas do princípio do século e as neovanguardas da sua segunda metade, nomeadamente, o experimentalismo. Sobre este “tsunami” sociológico diz Eurico Gonçalves ser “um movimento fundamentalmente poético, e ético”, ou seja, que “se afirma (...) pela capacidade de intervenção, por uma forma de comportamento (...), uma forma de estar na vida, uma maneira global, total” (*apud* Cuadrado 2002). Acrescente-se: alinhado com a afirmação de André Breton, segundo a qual o verdadeiro ato surrealista é o de

ir para a rua e começar a disparar. Vejamos o parágrafo de abertura do livro onde se reúnem os textos essenciais deste coletivo português:

Nenhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo. Síntese destinada aos maiores embates porque é dos tempos e da sua política não serem do tempo único em que a poesia se coloca, é no entanto, é sobretudo ela que dá a maior gravidade à barca lançada por Breton rumo ao mar interior que move o homem: mesmo em pleno mergulho, o propósito é ainda redescobrir o sol, mesmo em pleno delírio de interpretação o rumo é a Cidade, ainda que para tocar-lhe o coração seja preciso destruir-lhe as pedras. (Cesariny 1997: 9)

Esta destruição angular e caminho pelo interior de si, para fora, dá-se através da escrita, mecanismo ampliado a um conceito de “atuação” que Pedro Oom iconizou neste seu conhecido texto intitulado “Actuação Escrita”, publicado originalmente na revista *Contraponto* n.º 2, em 1952, e em que se propõe uma abordagem da escrita como forma de inscrever, no corpo, a linguagem (e não o seu contrário):

Pode-se escrever

Pode-se escrever sem ortografia

Pode-se escrever sem sintaxe

Pode-se escrever sem português

Pode-se escrever numa língua sem saber essa língua

Pode-se escrever sem saber escrever

Pode-se pegar na caneta sem haver escrita

Pode-se pegar na escrita sem haver caneta

Pode-se pegar na caneta sem haver caneta

Pode-se escrever sem caneta

Pode-se sem caneta escrever caneta

Pode-se sem escrever escrever plume

Pode-se escrever sem escrever

Pode-se escrever sem sabermos nada

Pode-se escrever nada sem sabermos

Pode-se escrever sabermos sem nada

Pode-se escrever nada
Pode-se escrever com nada
Pode-se escrever sem nada
Pode-se não escrever
(*apud* Cesariny 1997: 185).

Este subsídio para uma teorização da escrita como não-escrita que se escreve com o corpo como artefacto e se propõe repensar meta e reflexivamente a natureza desta relação simbiótica, expandindo-a, é amplamente explorada pelo grupo dissidente e constitui uma das suas principais marcas subversivas. De acordo com Cândido Oliveira Martins (1995), este traço distintivo do surrealismo português pode ser lido à luz da paródia carnavalesca de Mikahil M. Bakhtine que, transcendendo as práticas mais estritamente retórico-literárias e intertextuais, explora, também, aspetos retórico-dramáticos.

À guisa de reforço da centralidade deste *modus operandi*, recorde-se, desde logo, o período mais experimental do grupo, ou paradadá, para usar os termos de Alexandre O'Neill, nomeadamente entre 1943 e 1944, no Café Herminius. Segundo O'Neill, pretendia-se, na essência, encontrar formas de “comunicar de outra maneira com o público” (O'Neill 2008: 172). Procurou-se fazê-lo, explica, por intermédio de ações que se propunham reencenar a realidade de forma “teratológica” – ou seja, salientando-se-lhe as deformações. Mário Cesariny especifica: tratava-se de “actividades fortes e jovens”, que incluíam a elaboração e rodagem de guiões cinematográficos de longas-metragens metafísicas e documentários experimentais, esboços de exposições, curtos *happenings*¹⁰ e outras intervenções de rua (Cesariny 1997: 48); entre estas, mais tarde, a descida de O'Neill e Cesariny pela Avenida da Liberdade com o quadro *O Operário* (1947) (**Figura 3**), da autoria do último e que O'Neill classificou como “uma das primeiras exposições ambulantes realizadas em Portugal” (O'Neill 2008: 173). Note-se, aqui, o paralelismo entre esta pintura e a mosca de *Momentos na Vida do Poeta*, e cuja chave de leitura pode, hipoteticamente ser encontrada no texto “Que concluir?”, *cadavre exquis* dos mesmos autores daquela intervenção, Cesariny e O'Neill, publicado em *Antologia do Cadáver Esquisito* (1989). Neste poema narrativo elaborado, segundo nota incluída no livro, no atelier dos autores na Avenida da Liberdade, em 1948, a mosca, acabada de sair de uma “grande trompeta”, é descrita como símbolo de isolamento do poeta, com o qual esta se confunde, cantora de ópera italiana, com

lunetas “de vidro fumados” e dotada de uma dentadura “poderosa, quase brutal”, bem como de antenas “crepusculares”, em permanente vigia. A pintura de *O Operário* pode mesmo ser vista como esse “negativo”, recorte da figura diáfana do poeta com asas, ou “última prova do laboratório” (Cesariny 1989: 17) desta associação.



Figura 3. Mário Cesariny, “O Operário”, 1947. Espólio: Fundação Cupertino Miranda. Reproduzido com a autorização da Fundação Cupertino Miranda.

Também o manifesto fundador do antiggrupo, “A Afixação Proibida”, nas partes I e II, elaborado para os encontros no Jardim Universitário das Belas-Artes (JUBA) de Lisboa em 1949, dinamizados por Guilherme Filipe, é concebido, na forma e no conteúdo, como intervenção poética que explora a expressividade performativa deste arquétipo discursivo. De acordo com a *Antologia do Cadáver Esquisito* (1989), o mesmo terá sido realizado na casa de António Maria Lisboa em maio de 1949 e “composto em voz alta”, o I, por António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny, e o II, por estes e Pedro Oom (Cesariny 1989: 41). No que refere às proposições apresentadas, recorde-se o seguinte excerto, de I, que antecipa uma perspetiva do poeta qual buscador insaciável ou “Sherlock Holmes guiando-se por meio de alguns

fios condutores: Burgos, vilas, mercados, francesas, óbitos, astros, caminhos de ferro, navegações marítimas e em última hipótese, o estado metabólico do Social” (Cesariny 1997: 109). Eis, novamente, a figura do vate que, como no filme de Carlos Calvet, sai para a vida para continuamente recriar a experiência, sempre em aberto e deslumbrada, de uma sociedade que se pretende transformar. Na forma, recorde-se que este texto foi elaborado coletivamente com recurso à técnica do *cadavre exquis*¹¹ para leitura numa destas sessões na Casa do Alentejo, tendo a sua apresentação resultado num *happening*. Cesariny recorda, na célebre entrevista a Álvaro Guerra em 1972, que “(...) após a leitura do JUBA, ficou tudo muito aflito a perguntar ‘o que é? Mas o que é?’. Nós tínhamos dito o que era. (...) Essa intervenção nossa transformou o Jardim de Belas-Artes em algo vivo” (Guerra *et al.* 1972: iv). Ou seja, numa performance. A “síntese” que lança a barca em gravidade é, assim, distribuída, também, por intermédio destas conferências-relâmpago realizadas, sobretudo, pelo antigrupo, sendo as do JUBA em maio de 1949 as mais emblemáticas. Uma reportagem do *Diário de Lisboa* dessa época, relata assim o ambiente vivido:

Ao voltarem à Casa do Alentejo para uma conclusão da experiência efetuada – exatamente: o surrealismo e o seu público – os surrealistas depararam com uma gente treloucada pelo próprio sistema de perceção e incapaz de ouvir, sem se desencadear o pior, o fundamento da conclusão que se lhe levava. Também dispostos ao pior, os surrealistas declaram que o gato caçado por P.O. e M.C. nos terrenos do areeiro fora enviado no dia 20 do 5 à falta, provisória, de um elefante, contribuição de Mário Cesariny; que, quando em 6 do 5 se dissera: merda, era mesmo merda que se lhe quisera dizer, contribuição de Mário Henrique Leiria; que, se ainda havia quem quisesse saber por-que-é-que-é surrealista o surrealismo, comprasse ações do inferno e se metesse em casa pela chaminé da cozinha, contribuições de Henrique Risques Pereira. (*apud* Cesariny 1997: 133)

Outro dos aspetos a ter em conta neste contexto é o *ethos* performativo explorado pelos objetos-poemas surrealistas que irrompem pelo espaço coletivo por via de exposições com o propósito de dispor narrativas teatrais de efeito interventivo. Por duas vias: os objetos em si, concebidos para serem efémeros e dinâmicos, salientando-se o seu acionamento temporal/espacial pelo uso e/ou interação com o capital semiótico; o facto de serem dispostos como instalações em exposições surrealistas inspiradas na célebre “Exposition surréaliste” de 1936, na Galeria Charles Ratton, em Paris, organizada por

André Breton e em cujo catálogo se sublinha, precisamente, a natureza performativa destes engenhos. Considere-se a seguinte passagem: “Nas janelas, seres-objetos (ou objetos-seres?) caracterizam-se pelo facto de estarem em constante transformação e expressarem a perpetuidade da luta entre os poderes agregadores e desagregadores que disputam a verdadeira realidade e a vida. O Movimento Mestre!” (Breton 1936: 2).¹² A relação entre performance e instalação é evidente e assim sistematizada por Patrice Pavis no *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*:

By installing itself in a space, given or constructed, installation affirms that it is visible, visitable, repeatable and possesses also its way, or rather ways, of showing the human body and getting it to speak, inviting countless other ways of telling a story, breaking up the notion and the frameworks of theatrical performance and, more generally, of artistic representation. (Pavis 2016: 101)

Exemplos destas microencenações de efeito disruptivo do surrealismo português, aqui tomado em sentido amplo, são também o conhecido *cadavre exquis* coletivo de 1948, apresentado na exposição de 1949 pelo Grupo Surrealista de Lisboa e que representou, na altura, nas palavras de António Pedro, “a primeira possibilidade dum acto colectivo” (*apud* França 1969: 22); a igualmente desaparecida mas icónica “Torre dialéctico-cefálica de Gilles de Rais” (1949), de Mário-Henrique Leiria, cujas semelhanças com “The Palace at 4 p.m.” (1932), de Giacometti, já foi notada por Maria Jesús Ávila, esta instalação de cartão e metal como um “difícil e progressivo percurso, [que] transporta um sentido ritual e de segredo” (Ávila 2011: 300); o “Teatro de Atelier” (1950), de Marcelino Vespeira e Fernando Lemos, conjunto de fotografias intervencionadas de um teatro de manequins eróticos, de 1950; ou, ainda, os diferentes objetos escultóricos que adornaram a inaugural “I Exposição d’Os Surrealistas” na Sala de Projeções Pathé-Baby de Lisboa¹³ (**Figura 4**). Forrada com panos e projetores, em junho de 1949, esta conformava um enquadramento teatral para objetos-poemas, como “A mala”, de Fernando Alves dos Santos (em primeiro plano, na figura 4), “O Guarda-Chuva, de Cruzeiro Seixas, “A Gaiola”, sem autor (cubo vazio pendurado do teto, em segundo plano, na mesma imagem), o “Poema-objecto”, de Mário-Henrique Leiria (o braço recortado, também em segundo plano, na mesma fotografia, e com o qual se vê Henrique Risques Pereira a interagir, dando-lhe a mão, ou seja, em plena performance), ou as “Musiques érotiques”, de Pedro Oom, entre outros.¹⁴



Figura 4. Fotografia de “I Exposição d’Os Surrealistas”, em 1949. Em segundo plano: (da esquerda para a direita) Henrique Risques Pereira, Mário Henrique-Leiria, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos. Espólio: Fundação Cupertino Miranda. Créditos: desconhecidos. Reproduzido com a autorização da Fundação Cupertino Miranda.

Significativo a este respeito é, ainda, em jeito de súmula doutrinal, a tradução, mais tarde, por Ernesto Sampaio, e publicação no primeiro número da revista *Pirâmide*, do texto “O Teatro e Ciência” (6–9), de Antonin Artaud. Relembro o clímax desse texto, que resume o arquétipo, mais do que dramático, alquímico – na linha de Rimbaud, extensamente citado e traduzido por Cesariny (1999)¹⁵ –, da teoria de Artaud onde se refere explicitamente essa abertura ao “inteiro corpo das coisas”:

Ora, há no sopro humano saltos e fraturas de tom, e de grito a grito trocas bruscas, aberturas e élan do inteiro corpo das coisas pelas quais podem ser subitamente evocadas, e podem escorar ou liquefazer um membro assim como uma árvore que pudéssemos cortar e enraizar na montanha da sua floresta.

O corpo tem um sopro e um grito pelos quais, nos bas-fonds decompostos do organismo, se pode agarrar, transportando-se visivelmente até aos altos planos radiosos onde o corpo superior o espera.¹⁶ (Artaud 1959: 8)

Na performance surrealista cabem ainda as intervenções poéticas, em certa medida, por documentar e estudar à luz das ferramentas teóricas que se tem vindo a propor para estes objetos expandidos, pelos motivos enunciados na primeira parte deste texto. Veja-se, por exemplo, as ocorrências poéticas documentadas em *Antologia do Cadáver Esquisito*. Esta obra está organizada por tipologias de “cadáveres”, exercícios escritos de improvisação coletiva, que são definidas de acordo com a metodologia adotada, o local onde foram elaborados, o objetivo, a função, o tema ou comentários adjacentes, incluindo-se, sempre, para cada uma destas, a autoria, o local e/ou contexto em que foram escritos. Uma sua leitura, cruzando estas coordenadas e demais documentação relacionada, está por fazer.

De entre as intervenções surrealistas, as mais conhecidas são: a distribuição, à porta do Tivoli, do manifesto do “peixe frito”¹⁷ em papel pardo laranja, em outubro de 1951, durante as sessões no JUBA com o Grupo Surrealista de Lisboa,¹⁸ e por intermédio do qual se informam “as gentes que ainda estão à espera” que os signatários “vão fazer dez experiências” (Henrique-Leiria 2019: 97) – o manifesto poético é assinado por Mário-Henrique Leiria e Mário Cesariny; a “Noite dos Poetas”, como assim a terá batizado Cesariny na conhecida entrevista ao jornal *Sol* em outubro de 2006, pouco antes de falecer, e que teve lugar aquando da já mencionada “I Exposição d’Os Surrealistas”. Nesta, conta, leram-se poemas de surrealistas franceses e dos participantes na mostra, mas com “uma certa encenação”: o estilhaçamento de vidros sobre os quais se derramou depois tinta (Nunes/Cesariny 2020: 356) e que Cesariny haveria de imortalizar num seu conhecido poema de *Pena Capital* (1957): “Sou um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido” (Cesariny 2004: 36). De acordo com Rui Mário Gonçalves, esta não foi, no entanto, a única intervenção do grupo, já que a presença constante dos participantes na exposição teria sido ocasião para “discussões e ações improvisadas, por vezes irónicas, na correcção teatral de algum pormenor da montagem, ou por outro qualquer motivo casual” (Gonçalves 1996: 694).

Uma análise da obra específica de cada um dos poetas e pintores surrealistas portugueses, nos termos performativos que aqui se vem esboçando, continua por realizar-se. A título de exemplo, chamo a atenção para o caso de Pedro Oom e as suas controversas conferências, para quem a poesia é “um meio de conhecimento e de ação”, e o poeta um “rebelde sem premeditação” (Oom 1997: 98), ou Mário-Henrique Leiria, a cuja faceta performativa, por demais evidente, a publicação recente das suas obras completas, nomeadamente de *Manifestos, Textos Críticos e Afins* (2019) e *Poesia*

(2018), vêm dar visibilidade. Na primeira antologia, podem encontrar-se vários textos de índole interventiva: manifestos, textos-programa para ações coletivas, reflexões sobre a arte como vida, outros apontamentos situacionistas. Destaque-se o texto “Projecto para um espectáculo nosso”, no qual se enumeram vários tipos de ações a considerar numa performance surrealista, entre estes, um jogo poético de cartas, a leitura de poemas às escuras, momentos de explicação dos “ser-objecto(s), muita diversão irracional e, ainda, o degolamento de um gato” (Henrique-Leiria 2019: 79).

Maria João Simões recorda que “os discursos e performances surrealistas atingem uma dimensão epistemológica e ontológica de longo alcance” (Simões 2015: 11). E. M. de Melo e Castro, um dos principais impulsionadores e teorizadores do movimento experimental português, que terá lugar no país dos finais dos anos 50 em diante, por exemplo, delimitará o conceito de vanguarda enquanto novo “modo de dizer” que ele próprio colocou em prática, na sequência do legado de Cesariny, como afirma em “EU-DADA-HOJE”: “Mas em 1960 pudemos todos nós poetas lusaquáticos (ó vocação dos mares! ó águas termais) herdar a imagem fragmentada pelos surrealistas e fazer não-discursos, não poemas, não-versos, como muito bem quisemos Experimentalmente” (Melo e Castro 1977c: 72). E conta, num *e-mail* trocado com a autora deste texto em 2014, uma sua intervenção no teatro D. Maria II, em 1963, também em contexto de sarau literário:

Quando o poeta Eduíno de Jesus, o conferencista, me chamou pelo nome para vir fazer a minha leitura de poemas que era a última, eu não apareci logo... demorei uns instantes que devem ter parecido séculos a ele e à assistência... Chamou outra vez e eu sem entrar em cena... por fim entrei levando comigo três quadros de serapilheira de 100X90 centímetros cada, onde estavam pintados a branco, preto e vermelho três poemas concretos do meu livro IDEOGRAMAS. Calmamente coloquei-os à frente da mesa da presidência, voltados para o público. Então olhei para os quadros e apontando para eles, disse em voz bem alta: ‘Depois de ouvirmos dizer tantos poemas, estes são poemas para ver! Mas isto não quer dizer que O POETA NÃO TENHA VOZ!!!’ (esta última frase foi gritada). (Melo e Castro 2014)

Qualquer semelhança com as críticas às sessões líricas de Cesariny não é coincidência. Lembre-se também a recensão do próprio Melo e Castro ao livro *19 Projectos de prémio a Aldonso Ortigão seguidos de poemas de Londres* (1971), livro que

inclui o texto “Rebelião”, de 1947, e no qual o poeta experimental refere figurarem as diretrizes para o que, mais tarde, se haveria de chamar *happening* (Melo e Castro 1972: 77). Este poema termina com a referência a uma “ruptura de todas as negociações e preparação automática de novos cortejos” (Cesariny 1971: 33). Que o mesmo é dizer: de novos *happenings* e performances. É no lançamento de *19 Projectos de prémio a Aldonso Ortigão* que tem lugar, também, o icónico baile a que se faz menção no início deste texto – epítome de uma celebração das vanguardas a tomar corpo e performance no palco social e literário português. Lê-se num outro texto desta coletânea: “Encontrar a verdade em corpo e alma é o único fim da boca humana, o único *trabalho* que deve prosseguir” (Cesariny 1971: 22). De referir, ainda, o encontro simbólico, neste evento, destas duas vanguardas, nas pessoas, respetivamente, de Cesariny e Melo e Castro, arautos dos movimentos surrealista e experimental, que aqui confluíam, também nas opções estéticas. Em entrevista dada a Maria Teresa Horta para o jornal *A Capital*, em 4 de agosto de 1971, Mário Cesariny esclarece, a propósito da ideia para este baile:

Desculpe, não fui eu que dei o baile mas sim a Maria Alice e o Eduardo Ferreira, editores, que de concerto comigo, com o Mello e Castro e com Cidália de Brito aderiram encantados à ideia. Parece que me limitei a ir ao encontro de um desejo comum, pois todos, e sobretudo a Maria Alice, foram magníficos na efectivação dessa tarde dançante. (Fonseca 2020: 89)

É, pois, na sequência destes “cortejos”, ou deste élan poético-performativo que começava a granjear relevância nos circuitos mais estritamente literários que terá lugar, dois anos mais tarde, o primeiro *happening* de que há registo em Portugal, na Galeria Divulgação em Lisboa, intitulado *Concerto e Audição Pictórica*,¹⁹ e a propósito do qual se perguntará, em 1972: “Vendo bem que diferença havia entre Zurique 1914 e Lisboa 1964?”²⁰ (Melo e Castro 1977c: 71). Em perspetiva, o mesmo poeta traçará, mais tarde, num texto publicado no jornal *Expresso* em 1 de junho de 1974, ou seja, em pleno rescaldo da revolução política de Abril, a linha de continuidade entre os três movimentos, futurismo, surrealismo e experimentalismo. O mesmo afirma:

A natureza revolucionária do acto poético traduz-se assim pelo trabalho sobre a linguagem. / Daí derivam todas as vanguardas, que desde o começo do século se foram sucedendo, através das várias circunstâncias político-culturais. É no nível da linguagem

que trabalha DADA e se realiza o Futurismo Russo e o Futurismo Português. É no nível da linguagem que o Surrealismo se projecta. É na linguagem que o Experimental da década de 60 opera e se executa. (Melo e Castro 1977a: 14-15)

Este evento inaugurou, no país, uma neovanguarda pós-moderna de tipo performativo que passará, a partir de então, a desenhar-se, de modo claro, no tecido cultural português.²¹ Foi concretizada por um conjunto de poetas experimentais que, influenciados, nas suas viagens ao estrangeiro, por movimentos de vanguarda tão diversos como o concretismo brasileiro, o neovanguardismo italiano, o experimentalismo britânico, o espacialismo francês mas também, em Portugal, pelo surrealismo dissidente, regressava, aos poucos, ao país, lançando as bases para aquela que há de ser a terceira grande rutura no campo literário e artístico português do século XX, depois do futurismo e surrealismo: o experimentalismo. E, no entanto, é o surrealismo a vanguarda “fantasmagórica” e “underground” (Melo e Castro 1984: 66), para usar os termos novamente de Melo e Castro, que ocupa esse “lugar solitário e cantante, como uma ponte de velhos manequins”, como escreve Mário-Henrique Leiria no poema visual manuscrito num dos exemplares do catálogo da “I Exposição d’Os Surrealistas”, de 1949, acompanhado de um labirinto cornucópico que sai do interior para a sua esfera (**Figura 5**). Isto é, para a rua.

Concluo, desta vez, com Victor Turner, o pai dos estudos antropológicos sobre a performance e que a observou nas mais recônditas tribos no planeta. Senão num baile de corpos só, numa sua modalidade despojada, como em Cesariny, a performance é: tomada de consciência, dialética fluida e movimento espontâneo, reflexividade dos sentidos, intelecção e objetivos em ação, salto no e para o (des)conhecido, sabedoria de gramática própria, de cada ser e cultura, palavra tomada como jogo de dianteira que se projeta no antes e pelo acontecer. Esta é, também, uma definição transversal às três vanguardas literário-performativas do século XX português.

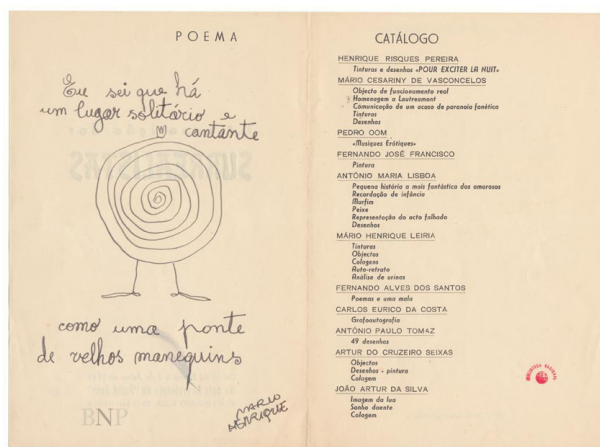


Figura 5. “Eu sei que há...” (1949), poema visual de Mário-Henrique Leiria, disponível na contracapa do catálogo da “I Exposição d’Os Surrealistas”, em 1949. Espólio: Mário-Henrique Leiria, disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, cota BNP Esp. E22/147-148, com reprodução digital em <https://purl.pt/13858/1/volta-textos/240.html>. Disponível, também, em Henrique-Leiria, Mário (2018), *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Poesia*. Editado por Tania A. Martuscelli. Silveira: E-Primatur, p. 105. Reproduzido com a autorização de Tania Martuscelli.

NOTAS

* Sandra Guerreiro Dias é autora da primeira tese de doutoramento sobre poesia e performance em Portugal, intitulada: *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo* (2016) (FLUC-CES/FCT). É investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa (UC), colaboradora dos grupos de investigação “Performance & Cognição” (ICNova), “Intermedialidades” (ILCML, FLUP) e do *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa*. É docente na Escola Superior de Educação de Beja. Entre 2008 e 2016, integrou vários coletivos de poesia, realizando performances e intervenções poéticas um pouco por todo o país. Tem sido palestrante convidada, em Portugal e no estrangeiro, nestas matérias.

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

- ¹ Alguns trabalhos entretanto publicados sobre esta matéria: Dias 2018; Joaquim 2015; Lessa 2022; Martins, 2016.
- ² Agradece-se a Leonor Areal, filha de Carlos Calvet, a pronta disponibilização deste filme para efeitos de realização desta investigação e texto.
- ³ Símbolo das lutas liberais.
- ⁴ Uma análise mais detalhada dos aspetos simbólicos deste filme, na relação com o seu tempo, o movimento surrealista e os seus três intervenientes, Mário Cesariny, Carlos Calvet e João Rodrigues, encontra-se, ainda, por realizar.
- ⁵ A sua primeira obra sobre o assunto intitulou-se: *Essays on Performance Theory 1970-1976* (1977).
- ⁶ Nomeadamente, os trabalhos de observação antropológica sobre a centralidade do rito e do conflito no funcionamento simbólico de uma tribo na aldeia de Ndembu no noroeste da Rodésia do Norte, documentados em *Schism and Continuity in an African Society* (1957).
- ⁷ “Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of both the act of expression and the performer. Viewed in these terms, performance may be understood as the enactment of the poetic function, the essence of spoken artistry” (Bauman 1986: 3).
- ⁸ No fim da coletânea, o autor esclarece, em “Posfácio breve”, que o livro terá sido planeado em 1972 e entregue em 1973 à Editora Paisagem. Explica, mais adiante, que dificuldades várias relacionadas com aquela editora e a revolução de 1974 terão adiado o projeto, ocorrendo a publicação apenas em 1977, pela Plátano Editora (277-280). Por outro lado, o texto faz menção à “Conferência Objecto”, o segundo happening do movimento que teve lugar em 1967, pelo que o texto apenas poderá ter sido redigido posteriormente àquela data.
- ⁹ No catálogo do encontro “PERFORM’ARTE – 1.º Encontro Nacional de Performance”, evento organizado por Fernando Aguiar e Manoel Barbosa com a Cooperativa de Comunicação e Cultura, que teve lugar de 13 a 28 de abril de 1985, em Torres Vedras, Aguiar publica a primeira cronologia desta forma de arte em Portugal, bem como uma sistematização intitulada “Performance: a intervenção viva” (Aguiar 1985: 10-12).
- ¹⁰ Exemplo: “Mário Cesariny traz para o café a máquina de escrever e um robe que pertenceu a Conchita Grandella” (Cesariny 1997: 49).
- ¹¹ Sobre as relações entre o *cadavre exquis* e a performance, veja-se a sistematização de Danilo Bueno (2017).
- ¹² Optou-se, neste caso, pela tradução do original em francês.
- ¹³ Que teve lugar entre 18 de junho e 2 de julho de 1949.
- ¹⁴ No catálogo da exposição, faz-se menção, ainda, a “Objecto de funcionamento real”, de Mário Cesariny e outros objetos de Mário-Henrique Leiria e Cruzeiro Seixas. Uma análise de alguns destes objetos, bem como fotos inéditas, estão disponíveis no artigo de Maria de Jesus Ávila (2011), mencionado.
- ¹⁵ É a propósito deste poeta que Cesariny escreve: “Nós já não somos do século de inventar palavras. Nós já somos do século de pregar caixotes de inventar as palavras” (Cesariny 1997: 218).
- ¹⁶ Adaptou-se a grafia antiga à norma atual.
- ¹⁷ E respetivo sucedâneo de 1970, “Para bem esclarecer as gentes que ainda continuam à espera”, assinado também por Artur do Cruzeiro Seixas, e que reitera os objetivos anunciados no primeiro folheto.
- ¹⁸ De acordo com Fátima Marinho (1986: 83).
- ¹⁹ Um estudo desta intervenção foi realizado por Inês Cardoso (2021).
- ²⁰ Crê-se tratar-se de um lapso de Melo e Castro, já que o poeta parece referir-se, claramente, ao ano de 1965 e ao *Concerto e Audição Pictórica*.
- ²¹ É verdade que nos textos teóricos do movimento, nomeadamente em “Demarcação teórica da PO.EX”, se delimitam as fronteiras entre um e o outro movimento, nomeadamente no que refere ao “Automatismo onírico moralista” por contraposição a um “Construtivismo Cientismo” que, de acordo com E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, caracterizam a poesia experimental (Hatherly e Melo e Castro 1981, 26-27). Em 1965, no entanto, no suplemento “Poesia Experimental”, publicado em 24/01/1965 no *Jornal do Fundão* (e reproduzido na obra atrás mencionada), os poetas publicam uma sistematização dos “Valores concorrentes para a formação da poesia experimental”, no qual consta a referência ao surrealismo (Hatherly e Melo e Castro 1981: 14). Ou seja, esta oscilação aponta para uma relação, mais do que estruturada, difusa, anelar e por descortinar, à luz dos textos, tendências, obras e posições dos poetas dos dois movimentos. No que refere à performance, é evidente o encadeamento, a continuidade, mais do que a rutura.

Bibliografia

- Aguiar, Fernando (1985), “Performance: A Intervenção Viva”, in Fernando Aguiar e Manoel Barbosa (eds.), *Performarte: I Encontro Nacional de Performance*, Torres Vedras, Cooperativa de Comunicação e Cultura: 10–12.
- Álvaro, Egídio (1979), *performances, rituels, interventions en espace Urbain, art du comportement au Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, Antonin (1959), “O teatro e a ciência”, traduzido por Ernesto Sampaio, *Pirâmide*, n.º 1: 6–9.
- Ávila, Maria Jesus (2011), “Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos”, *Revista de História de Arte*, n.º 8: 286–305.
- Bauman, Richard (1986), *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Breton, André (1936), “Exposition surréaliste d’objets – catalogue de l’exposition”, Galerie Charles Ratton. <https://www.andrebreton.fr/work/56600100858821>.
- Bueno, Danilo (2017), “Aproximações do cadáver esquisito à performance”, *Elyra*, n.º 10: 79–89. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely10a2>.
- Burke, Kenneth (2003), “Ritual Drama as a ‘Hub’”, in Philip Auslander (ed.), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, I, London, New York, Routledge: 72–90.
- Calvet, Carlos (2006), “Uma carta”, *Público – Suplemento Mil Folhas*, 8 de dezembro de 2006.
- Cardoso, Inês (2021), “Acerca de um escândalo para muito parvo: o caso de concerto e audição pictórica”, in Burghard Baltrusch, Ana Chouciño, Alethia Alfonso e Antía Monteagudo Alonso (eds.), *Poesia e política na actualidade: aproximações teóricas e práticas*, Porto, Edições Afrontamento: 137–146.
- Carlson, Marvin (2011), “O que é a performance?”, in Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (eds.), *Género, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica*, V. N. de Famalicão, Edições Húmus: 23–31.
- Cesariny, Mário (1971), *19 projectos de prémio Aldonso Ortigão seguidos de poemas de Londres*, Lisboa, Quadrante.
- (1989), *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997), *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2004), *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- (2020), *Poemas dramáticos e pictopoemas*, Perfecto E. Cuadrado (ed.), Porto, Assírio & Alvim.
- Cuadrado, Perfecto E., (dir.) (2002), *Ama Como a Estrada Começa*. Produtor: Manuel Rebelo e Isabel Silva, Realizador: Diogo Collares Pereira. RTP2, 50 min. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ama-como-a-estrada-comeca/>.
- Dias, Sandra Guerreiro (2015), "Arte da performance, poesia e pós-utopias nos anos 80 em Portugal", *DigitAR – Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, n.º 2: 39–51. <http://iduc.uc.pt/index.php/digitar/article/view/2229>.
- (2016a), *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- (2016b), "Poesia e arte da performance: para uma poética experimental do corpo", *Colóquio/Letras*, n.º 193 (dezembro): 18–27.
- (2017a), "O corpo ao manifesto: linguagem, futurismo e performance", in Ana Pais (ed.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro: 35–46.
- (2017b), "Poesia e Corpo, em Ana Hatherly", *Plural Pluriel – Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n.º 16: 1–16. <http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/87>.
- (2018), "Mário Cesariny, performer", *Colóquio/Letras*, n.º 199 (setembro): 96–107.
- (2022), "A Performance Futurista em Santa Rita Pintor", *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 46: 245–267. DOI: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp46a13>.
- Fischer-Lichte, Erika (2019), *Estética do performativo*, traduzido por Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro.
- Fonseca, Laura Mateus (ed) (2020), *Uma Última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*, Lisboa, Documenta.
- França, José-Augusto (1969), "A Exposição Surrealista de 1959", *Colóquio Artes*, n.º 53: 16–25. <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1545>.
- Friedman, Ken (1998), "Introduction: a transformative vision of fluxus", in *The Fluxus reader*, West Sussex, England, Academy Editions: viii–x.
- Goldberg, RoseLee (1979), *Performance: live art, 1909 to the present*, New York, H.N. Abrams.
- (1984), "Performance: A Hidden History", in Gregory Battcock and Robert Nickas (eds.), *The Art of Performance – A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton Inc.: 22–26.

- (2012), *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*, traduzido por Jefferson Luiz Camargo e Luís Lopes, 2.a edição, Lisboa, Orfeu Negro.
- Gonçalves, Rui Mário (1996), "As artes plásticas: a lenta emergência da modernidade", in António Reis (ed.), *Portugal contemporâneo*, vol. 2, Lisboa, Publicações Alfa - Selecções do Reader's Digest: 673-696.
- Guerra, Álvaro / Mário Cesariny / Mário Henrique Leiria / Cruzeiro Seixas (1972), "O diálogo em 1972", *República*, 14 de dezembro de 1972, 15004.
- Hatherly, Ana / E. M. de Melo e Castro (orgs) (1981), *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.
- Henrique-Leiria, Mário (2018), *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Poesia*, Tania A. Martuscelli (ed.), Silveira, E-Primatur.
- (2019), *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins*, Tania A. Martuscelli (ed.), Silveira, E-Primatur.
- Horta, Maria Teresa / Mário Cesariny (2020), "Conversa com Mário Cesariny", in Laura Mateus Fonseca (ed.), *Uma Última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*, Lisboa, Documenta: 87-92.
- Huizinga, John (2003), *Homo-ludens: Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, traduzido por Victor Antunes, Lisboa, Edições 70.
- Joaquim, Ana Cristina (2015), "O corpo-Cesariny-surrealista", *Revista Convergência Lusíada*, n.º 33: 5-18.
- Lessa, Maria Silva Prado (2022), *Mário Cesariny: a obra ou a vida*, V. N. Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda / Documenta.
- Madeira, Cláudia Maria Guerra (2007), *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa.
- Marinho, Maria de Fátima (1986), "O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos", Dissertação de Doutoramento, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, Fernando Cabral (2016), *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, Lisboa, Documenta.
- Martins, José Cândido Oliveira (1995), *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM.
- Melo e Castro, E. M. de (1972), "Mário Cesariny de Vasconcelos: 19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres", *Colóquio/Letras*, n.º 6 (março): 76-77. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=6&p=76&o=p>.

- (1977a), “A revolução da linguagem e a linguagem da revolução”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 13-19.
- (1977b), “Dois Acontecidos Happenings” in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 59-65.
- (1977c), “EU-DADÁ-HOJE”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 71-75.
- (1977d), “Posfácio breve”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 277-280.
- (1984), *Literatura Portuguesa de Invenção*, São Paulo, Difel.
- (2014), Entrevista de Sandra Guerreiro Dias ao poeta E. M. de Melo e Castro por correio eletrónico, 12 de abril de 2014.
- Metello, Verónica (2007), *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Nunes, Vladimiro / Mário Cesariny (2020), “‘Fui suspeito de vagabundagem’”, in Laura Mateus Fonseca (ed.), *Uma Última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*, Lisboa, Documenta: 349-366.
- O'Neill, Alexandre (2008), “A Marca do surrealismo”, in Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins (eds.), *Já cá não está quem falou*, Lisboa, Assírio & Alvim: 171-174.
- Oom, Pedro (1997), “Carta ao Egito”, in Mário Cesariny, *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim: 98-99.
- Pavis, Patrice (2016), *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, traduzido por Andrew Brown, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, NY, Routledge.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked - The Politics of Performance*, London, New York, Routledge.
- Rimbaud, Arthur (1999), *Iluminações; Uma cerveja no inferno*, traduzido por Mário Cesariny, 3.a edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Schechner, Richard (1977), *Essays on Performance Theory: 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists.
- (2003), *Performance Theory*, New York, Routledge Classics.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2008) “Vanguarda” [verbete], in Fernando Cabral Martins (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, Lisboa, Caminho: 875-878.
- Simões, Maria João (2015), “Surrealismo em Portugal - Internacionalização do Diálogo entre Artistas e Artes”, in Maria João Simões (ed.), *Impressões Surreais: o Surrealismo*

- Português entre os Surrealismos Europeus*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa: 7-17.
- Sousa, Ernesto de (1998), "Performar", in Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (eds.), *Ernesto de Sousa: revolution my body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 308-310.
- Taylor, Diana (2012), *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- Torres, Rui / Sandra Guerreiro Dias (2021), "Performative Poetry as Program, Programmed Poetry as Performance", *Interférences Littéraires/Littéraire Interferentia*, n.º 25 (october): 93-141. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1093>.
- Turner, Victor (1957), *Schism and Continuity in an African Society*, Manchester, The University Press.
- (1988), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

Almada Negreiros e Ernesto de Sousa, dois nomes de guerra

Ana Teresa Cancela Pires*

Universidade do Porto – CITCEM

I

Ernesto de Sousa foi uma figura pioneira que deixou uma marca indelével no contexto da arte contemporânea em Portugal. Às actividades de teórico, crítico, cineasta, investigador, cineclubista e professor, acrescentou, em 1969, a prática artística. Auto-designando-se de *operador estético*, por influência de Bruno Munari, que conheceu no *Festival 11 Dias de Arte Colectiva*, inaugurou uma nova atitude artística assente na exploração transdisciplinar de múltiplas linguagens e suportes.

Desde muito cedo que Ernesto de Sousa nutriu uma grande admiração por Almada Negreiros.¹ Dedicou-lhe inúmeras referências não só nos conhecidos *mixed-media Nós Não Estamos Algures* (1969) e *Almada —um Nome de Guerra* e em textos teóricos assim como na organização de palestras-exposições como a Alternativa Zero em 1977 ou na Sociedade de Belas Artes em ciclos dedicados a Almada Negreiros (Santos 2007). Os pontos de encontro, a obra e a individualidade artística de Almada Negreiros exerceram uma influência decisiva na sua prática artística. De tal forma que Ernesto de Sousa, ao partir da apropriação da obra poética, das imagens e também das ideias de Almada inaugurou em Portugal a criação de novas formas artísticas. Com efeito, o termo *mixed-media* foi utilizado, pela primeira vez por Ernesto de Sousa, para designar obras de arte multidisciplinares que integram de forma não sincronizada expressões artísticas como o cinema, as artes plásticas, a música, a performance, a poesia ou as artes gráficas (Sousa

1998d: 267). Estes dois *mixed-media* são exemplos de uma vontade de actualização e renovação da prática artística em contexto nacional, no período pós-1960, de que Ernesto de Sousa foi um dos principais protagonistas. Por sua vez, Almada Negreiros simboliza, de modo semelhante, para as primeiras décadas do século XX, a afirmação da modernidade artística através de uma postura irreverente que se desdobrava por múltiplas práticas: a criação literária, as artes plásticas, a cenografia para o teatro e bailados, a coreografia, a dança, a realização e redação de conferências e manifestos. Neste sentido, o conceito de vanguarda artística, em Portugal, não pode ser definido sem incluir a acção destes dois artistas, na medida em que contribuíram para a afirmação de uma postura crítica perante a arte e o mundo ao reclamarem incessantemente pelo novo, num processo de contínua reinvenção.

Foi a partir da atitude irreverente de Almada, do combate ao obsoleto, da ruptura com os valores passadistas e da diversificação de atuação por variadas áreas artísticas, que Ernesto de Sousa se empenhou em estabelecer a ponte entre dois diferentes momentos da história de que cada um é representante: o modernismo das primeiras décadas do século XX e a neo-vanguarda pós-1960, respetivamente. De tal modo que, ao transpor para a sua contemporaneidade o legado de Almada Negreiros, Ernesto de Sousa enunciou um modo de compreensão da neo-vanguarda artística (pós-1960) assente na actualização histórica desse legado. Com efeito, estes dois *mixed-media* foram pensados e estruturados com Almada (indivíduo), através da apropriação de duas ideias fundamentais — o *começar* e a *ingenuidade* — espelhadas tanto na sua obra² como na sua *forma de ser moderno*. A influência da obra e a individualidade artística de Almada Negreiros constituem os pontos-chave para a compreensão da prática artística de Ernesto de Sousa.

Neste contexto, é fundamental entender a figura de Almada como *performer* dos seus manifestos e conferências,³ prática que é considerada, pela historiografia da arte, como precursora destas obras multidisciplinares que se desenvolveram pós-1960. De facto, tanto enquanto *operador estético* ou como enquanto teórico, Ernesto de Sousa sempre se interessou pelas actividades relacionadas com o teatro que Almada desenvolveu ao longo da sua carreira. Destacando-se sobretudo a teatralidade que conferiu à apresentação das conferências, assim como a que lhe é intrínseca e que se manifestou em tudo o que fazia, numa perfeita simbiose da arte com a vida, não se excluindo ele próprio de fazer parte integrante do processo de criação artística. Com Almada, o género conferência ganhou uma nova dimensão (Santos 2007: 141), isto que impunha uma teatralização do discurso

através de um tom provocatório intercalado com a declamação de textos poéticos, configurando uma síntese artística que tirava partido da gestualidade e de diferentes modos de proferir as palavras que, simultaneamente, surpreendia e chocava o público. Almada irrompeu na cena artística portuguesa como uma individualidade histriónica, cujas atitudes facilmente se desdobraram entre a figura do *clown* e do revolucionário. Esta dupla condição é aliás apanágio da figura do artista moderno da vanguarda.

Assim, Ernesto de Sousa, ao visitar a obra de Almada através destes dois *mixed-media*, “arrancou do contínuo da história” confrontando com a actualidade (Benjamin 2017: 17) um momento do passado (vanguarda artística) e uma das figuras mais relevantes da cena artística das primeiras décadas do século XX. As propostas artísticas de Almada Negreiros não só representaram, de acordo com Ernesto de Sousa, um modelo genuinamente português de base à arte mais recente, como também estabeleceram contactos de proximidade e diálogo com a vanguarda estrangeira (Santos 2007: 152, 153). De facto, Ernesto de Sousa encontrou em Almada um exemplo de modernidade e, mais do que recordar a sua obra ou replicar o passado, pretendia conferir-lhe novos entendimentos. Tratava-se assim de uma leitura renovada e actualizada da acção de Almada, enquanto performer e conferencista futurista,⁴ incorporada no contexto do *happening*⁵ ou do Fluxus.⁶

De acordo com Ernesto de Sousa, “não há vanguarda sem retaguarda e são ambas necessárias. E não me refiro à retaguarda-velhos-do-restelo-fradiques-sectariados (...) Refiro-me a uma retaguarda mais profunda, mais intrinsecamente necessária: simplesmente o passado” (Sousa 1998e: 24). Na verdade, Ernesto de Sousa reformulou o conceito de vanguarda entendendo a reavaliação crítica do passado como uma necessidade. Porém, este olhar constante para o passado não representava uma continuidade histórica sem rupturas, mas sim um ponto de encontro a partir do qual o artista pôde desenvolver o seu pensamento livre de limitações ou condições.

II

Esta concepção de história feita de descontinuidades e fragmentos que vêm ao encontro dos indivíduos, pondo de lado uma evolução cronológica linear, vai ao encontro do pensamento de Walter Benjamin, que actualmente é problematizado por Didi-Huberman no contexto específico da história da arte. Se Benjamin, a partir desta concepção, cria a ideia de imagem dialéctica (Benjamin 2019: 591, 592) para designar uma construção histórica que surge como uma suspensão temporal que intercala tempos

distintos, Didi-Huberman, por seu lado, desenvolve o conceito de anacronismo histórico como uma “montagem de tempos heterogêneos, Outrora com Agoras, sobrevivência com sintomas, latências com crises ...” (Didi-Huberman 2017: 147). Com este conceito, Didi-Huberman procura uma nova apresentação do tempo na história, convocando novas leituras e permitindo infinitas associações de acontecimentos, imagens, textos e outros documentos. De facto, Ernesto de Sousa convocou constantemente Almada através de si próprio, colocando em evidência situações que provêm de contextos e temporalidades diferentes, mas que se relacionam e estabelecem correspondências dando um novo sentido à temporalidade.

Por sua vez, Walter Benjamin refere-se à constelação como uma metáfora da aglomeração de fragmentos e experiências que dão novo sentido ao discurso histórico. Com efeito, este é um dos conceitos primordiais de Benjamin, a ideia de um pensamento fragmentado, não linear, alicerçado em constelações que contrariam o alcance de uma unidade conclusiva e cujo processo se assemelha à montagem cinematográfica (Benjamin 2019). Por via da teorização de Benjamin, Didi-Huberman transportou para o seu conceito de anacronismo a ideia de constelação e montagem como um método moderno de conceber a história (Didi-Huberman 2009: 68).

No caso particular da obra de Ernesto de Sousa poderemos considerar que o conceito de imagem dialéctica benjaminiana emerge através destes *mixed-media*, visto que ambos convocam a ideia de montagem, formada pela justaposição de elementos variados, ao longo de um processo dialéctico de articulação de temporalidades diferentes. O processo criativo de Ernesto de Sousa desenrolou-se através de uma metodologia que compreende a retoma no presente de elementos fragmentados do passado do modernismo português (por via de Almada Negreiros). Estes elementos são citações da obra de Almada Negreiros que foram registadas, articuladas e interpretadas através de diferentes suportes como imagens fotográficas e fílmicas, música e excertos de textos. Neste sentido, a montagem destes elementos proporcionou a idealização de uma imagem conceptual que se torna visível através da realização de cada um dos *mixed-media*.

Apesar da sua pertinência, não existem referências ao pensamento de Walter Benjamin na produção teórica de Ernesto de Sousa. Porém, tanto Benjamin como Huberman poderão constituir uma base do entendimento da sua concepção artística, que constantemente se funde na figura e na obra de Almada Negreiros, numa óptica de renovação e reinvenção.

III

Com a realização destes *mixed-media*, Ernesto de Sousa não só iniciou uma fase de redefinição das formas artísticas, como demonstrou a capacidade de pôr em prática um conhecimento transdisciplinar, alargado a áreas como a literatura, artes plásticas, cinema, performance, artes gráficas ou música de que *Nós Não Estamos Algures*, inaugurado em 1969 no Clube 1º Acto em Algés, constitui a primeira realização. Não é por acaso que Ernesto de Sousa se referiu a este *mixed-media* como um *exercício de comunicação poética* que proporcionou a participação do público (Sousa 1998a: 167). De facto, esta obra funcionou como um espaço de experimentação que partiu da exploração plástica, sonora e *performativa* da obra de Almada Negreiros *A Invenção do Dia Claro* (conferência proferida na Liga Naval em 1921). O teatro foi tomado como um campo de pesquisa de possibilidades operativas, através da justaposição e combinação de vários meios artísticos — “projeções simultâneas, associação de acontecimentos teatrais (...) musicais, envolvimento (...) participação do espectador (...) a venda de um cartaz do Calhau, (...) sorteio de exemplares fotocopiados (...), convívio” (Sousa 2012: 52) — dos quais emergem complexas relações intermediais que Ernesto de Sousa iria replicar na produção de *Almada — um Nome de Guerra*.

Porém, salienta-se que a noção de *mixed-media* preconizada por Ernesto de Sousa (1998c: 267) prevê a confluência das várias expressões artísticas de forma não sincronizada, numa clara aproximação à teorização que Michael Kirby (1965) ou Richard Kostelanetz (1994) desenvolveram a propósito destas práticas multidisciplinares. Ambos concordam com o surgimento de um novo teatro, a partir dos anos de 1960, que se alicerçou através da confluência de várias práticas artísticas, cujos vários elementos se interligam por um tempo contínuo em que os atores não encarnam nenhum personagem ficcional. Para além disso, neste caso é ainda importante notar que Kirby, Kostelanetz e, mais tarde, RoseLee Goldberg (2012) apontam a tradição da vanguarda teatral do início do século XX como um ponto de partida para o caminho que conduz a estas práticas.

Com este *exercício de comunicação poética*, Ernesto de Sousa preocupou-se em definir um novo tipo de linguagem, ao agregar várias expressões artísticas que interagem umas com as outras de uma forma independente, possibilitando, por essa via, novos meios de comunicação ao mesmo tempo que testava os níveis de reacção participativa do público (Sousa 1998a: 169). Deste modo, não foi excluída uma função didática, na medida em que o estabelecimento de um processo de comunicação entre o público e a performance

constitui o ponto nevralgico de toda a realizaçaõ que condicionou a escolha dos textos poéticos. Para o artista “não é qualquer poesia, nem tão pouco qualquer poesia moderna, mas uma certa poesia que possa ser entendida dentro do mesmo espírito de hoje, ainda quando (...) não se trate verdadeiramente da última poesia que se está fazendo entre nós” (Sousa 2012c: 46, 48). De facto, foi a obra literária (poesia, manifestos e conferências) de Almada Negreiros que correspondeu às premissas de Ernesto de Sousa, sendo a dimensão performativa e o teatro o que mais lhe interessou, o que era aliás o epítome do Modernismo.

ainda hoje estou absolutamente subjugado pela palavra teatro (...) não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é nenhuma arte especial, o que me interessa a mim é o espetáculo, espetáculo quer dizer ver, ver o espetáculo pode estar onde quiser, mas esteja e que seja visto, olhe que isto de haver no mundo a possibilidade de haver espetáculo que todos saibam ver, é sério (...). (Almada Negreiros: 1999: s.p.)

Entendida a partir do *espírito de hoje*, *A Invençaõ do Dia Claro* afigura-se uma obra-chave na compreensã de *Nós Não Estamos Algures* e, juntamente com *A Cena do Ódio* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada — *um Nome de Guerra*. Na verdade, *A Invençaõ do Dia Claro* enquanto evento performativo constitui uma reformulaçaõ da relaçaõ estabelecida entre o público e o espetáculo. Por outro lado, a metáfora da claridade e a luz deve ser entendida como a necessidade de renovaçaõ da linguagem e de afirmaçaõ do conhecimento. Para isso, Almada evoca o artista livre de tradiçõs, empenhado em ultrapassar o saber livresco, a favor da claridade e da luz.

Para além disso, a frase “Atençã. Mas não falemos sem alicerces. Nós Não Estamos Algures” (Almada Negreiros 2005: 18) coloca o próprio Almada no tempo actual, no *aqui* e *agora*, anunciando uma reinvençaõ de si mesmo que é ao mesmo tempo a reinvençaõ da palavra alicerçada na ruptura com os valores do passado. Assim se impõe o recomençar do zero para regressar ao saber primordial, através do elogio à *ingenuidade*, o que lhe permite propor a criaçaõ de novas linguagens e novas interpretaçõs, açãõ que só o poeta é capaz de empreender. Em suma: “inventar outra vez as palavras que já foram inventadas” (2005: 20).

Por sua vez, Ernesto de Sousa concebe esta ideia de *ingenuidade* à luz de uma teoria estética, que encarou como uma “permanência do passado e possibilidade do futuro” (Santos 2007: 22). Neste sentido, mantendo em permanente abertura as relaçõs entre

objectos, imagens, sons, artistas, materiais, Ernesto de Sousa criou através de Almada novas possibilidades de leitura do passado, originando, por esta via, novos significados no presente, isto é, um constante movimento de invenção e reinvenção. Não terá sido por acaso que o artista escolheu para título do *mixed-media* a citação de Almada “Nós Não Estamos Algueres”. Com este *mixed-media* Ernesto de Sousa inaugurou uma nova linguagem a partir da qual se articularam várias expressões artísticas. Salienta-se a atitude de renovação e de síntese não só das formas artísticas instituídas como também das problemáticas desenvolvidas no contexto da vanguarda artística nacional.

IV

A realização deste *exercício de comunicação poética* deu origem a outro *mixed-media*, *Almada — um Nome de Guerra*, que constitui a homenagem acabada que Ernesto de Sousa dirige por fim a Almada Negreiros:

Eu explico. Há duas razões fundamentais.

A primeira: O que me tem significado o encontro com Almada Negreiros. Que ele é talvez o Homem mais extraordinário que me foi dado conhecer, não adianta muito ao caso. Mas que nomeando-o descobri um NOME DE GUERRA para tudo ou muito do que mais me interessa fazer, isso é que sinto cada vez mais necessidade de manifestar. (...) aquilo que estamos preparando é sobretudo o resultado de uma meditação com o Almada, nome de guerra de uma modernidade que me interessa. Agora e aqui. E uma proposta para outras meditações.

A segunda razão: COMEÇAR é a única coisa que me interessa (como a Almada Negreiros, precisamente). (Sousa 2012a: 51)

Ernesto de Sousa referia-se a *Almada — um Nome de Guerra* como um *anti-filme*, ou *filme-inquérito* (Sousa 2012a: 50) realizado com a obra, mas também com Almada ele próprio, enquanto indivíduo completo, que transporta para o quotidiano uma *maneira de ser moderno* que não pode ser desligada da sua prática artística. De facto, a ideia que estava na base da realização desta obra não era a do filme convencional, nem do documentário. Acima de tudo, pretendia pôr em causa o cinema e a própria arte colocando *Almada — um Nome de Guerra* muito para lá da cinematografia tradicional. Ernesto de Sousa afirma:

do Almada pessoa, eu apenas me preocupava (...) fazer (...) o retrato do homem, dos seus gestos, do seu olhar extremamente penetrante, da sua maneira de falar e de estar, (...), porque ligado à obra, à poesia, à pintura, ao teatro, nos dá precisamente (...) esta imensa potencialidade de criação, no momento mesmo, foi isso que eu procurei apanhar, encontrar uma desinência fílmica e sobre outros aspetos também, a música etc do meu encontro com ele (...) que foi fundamental e decisivo para mim, também um espécie de começar. (Sousa 1970a)

Desde o final da década de 1950 que Ernesto de Sousa vinha a desenvolver uma abordagem completamente nova em relação ao cinema, concebendo-o como um meio de comunicação sob um ponto de vista transdisciplinar. O cinema passou a ser entendido como um elemento que se junta às outras expressões artísticas na configuração do *mixed-media*, propondo uma *dramaturgia expandida*. Já em *Nós Não Estamos Alguers*, Ernesto de Sousa tinha incluído a projecção simultânea de dois filmes experimentais (*Happy People* e *Havia um homem que corria* 1968), combinada com as outras expressões artísticas.

No caso particular de *Almada — um Nome de Guerra* o filme projectado continha o registo do processo criativo do painel *Começar*, realizado para a entrada do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian (1968). Dando especial enfoque à gestualidade do próprio artista durante o processo de criação, Ernesto de Sousa alternou sequências do quotidiano no atelier de Almada Negreiros com outras imagens do painel no interior da Fundação Calouste Gulbenkian.

Através de uma montagem fragmentária que se desejava anti-narrativa, o filme articula ainda outras sequências de imagens que, de maneira menos evidente, se relacionam com Almada, destacando-se a sequência de varinas como referência ao mural de Almada na Gare Marítima da Rocha do Conde d'Óbidos ou as partes do registo fílmico dos ensaios e estreia de *Nós Não Estamos Alguers*.



Fig. 1. Pormenor do painel *Gare Marítima* (Biblioteca de Arte FCG)



Fig. 2. Sequências do filme: *varinas*, c. 1970. (espólio particular de Ernesto de Sousa – CEMES)

A projecção do filme seria também acompanhada de múltiplas projecções de diapositivos (a cor e a preto e branco) variáveis entre apresentações, de música gravada da autoria de Jorge Peixinho (com possível intervenção de músicos em tempo real) e mistura de outras fontes sonoras, da interpretação de textos (performance) e de material gráfico impresso (posters e autocolantes a serem distribuídos pelo publico durante e após a realização do *mixed-media*). Foram concebidas duas versões, uma só com a projecção do filme e outra mais longa com as restantes componentes – onde se incluía a performance. A versão mais longa nunca chegou a ser apresentada em público. Porém, tendo em conta que esta obra se concretizava também a partir do reaproveitamento de elementos de obras anteriores, Ernesto de Sousa elaborou um guião (Sousa 1969b) onde

apresentou a fusão de *Nós Não Estamos Algueres e Almada — um Nome de Guerra*. Esta versão foi apresentada, pela primeira vez, em 2012, na Fundação de Serralves no Porto (Sousa 2012b). Vejamos o que nos diz Ernesto de Sousa:

há uma estrutura rigorosamente delineada, mas depois surgem aberturas (...) As pessoas escolhem o seu lugar e ficam envolvidas por uma série de projectores. Teremos, pelo menos, quatro altifalantes com fontes sonoras diferentes; na sequência do Almada serão projectadas frases em vários écrans translúcidos. O importante é o que está a acontecer simultaneamente no espaço e os participantes são obrigados a escolher aquilo que lhes interessa (...)

São oito sequências e numa delas há um convite directo à participação ao público. (...) vamos ter quatro a cinco projectores de slides manuais entregues, eventualmente, a operadores ou pessoas interessadas na experiência. (Sousa 1998a: 190)

Tal como já tinha feito para *Nós Não Estamos Algueres*, o texto de Almada, que agora incluía também alguns excertos de *A Cena do Ódio* e do *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX*, foi alvo de experimentação plástica através da transposição para suportes audiovisuais (diapositivos/negativos e filme projetados em simultâneo) que completam parte da componente visual da obra. A sequência da projecção das imagens fixas, não obedecendo a nenhum guião prévio, dependia exclusivamente dos respetivos operadores, aos quais Ernesto de Sousa concedeu total liberdade artística no contexto da estrutura geral da obra pré-definida.

Neste contexto incluem-se as películas intervencionadas por Carlos Gentil Homem, constituindo várias composições gráficas com múltiplas recombinações de palavras e sílabas num processo de abstratização de algumas citações retiradas dos textos de Almada. Como Ernesto de Sousa referiu, tratou-se de uma investigação gráfica centrada na palavra. De facto, a palavra nas suas diversas formas de apresentação — escrita, falada ou cantada — detém uma extrema importância e provém exclusivamente de elementos da obra de Almada. Não se tratando, no entanto, da palavra incluída num discurso convencional, mas de uma *palavra-objecto* que, para além de ferramenta primordial de comunicação, aparece nas realizações gráficas como um objecto de evocação da própria oralidade de Almada Negreiros (Sousa 2012e: 67–70).





Fig. 3, 4, 5, 6. Almada, *Um Nome de Guerra* (diapositivo), 1972. (espólio particular de Ernesto de Sousa - CEMES)

Presumimos que Carlos Gentil Homem tenha recorrido à raspagem e ao decalque de letras sobre a película e acetato transparente, para utilizar a fotografia como um elemento gráfico.⁹ Numa lógica de reaproveitamento de materiais de outras obras, Ernesto de Sousa também incluiu projecções de imagens de pormenores dos painéis de Almada Negreiros para o Cinema São Carlos, em Madrid, e outros que foram produzidos para Luiz Vaz 73. Neste sentido, a prática fotográfica foi utilizada como um meio de experimentação artística, que ultrapassou a representação mimética, para deslocar para o presente uma realidade passada através de uma livre reinterpretação.

Para *Nós Não Estamos Algures*¹⁰ como para *Almada — um Nome de Guerra*, Ernesto de Sousa recorreu à colaboração de Jorge Peixinho,¹¹ que dirigiu a execução de acontecimentos musicais improvisados e de obras musicais pré-existentes da sua autoria. A colaboração de Jorge Peixinho com os projetos de Ernesto de Sousa era já antiga, desde a encenação de *O Gebo e a Sombra* (1966), no Porto, passando por *Nós Não Estamos Algures*, em *Algés* e *Almada — um Nome de Guerra* até a *Luiz Vaz 73*.

De facto, Jorge Peixinho assume uma importância a destacar. Tendo sido o primeiro compositor a assimilar e a trazer para Portugal as correntes da música contemporânea internacionais, apresentou várias reflexões sobre a pertinência da actualização do espectáculo teatral, através da “revalorização e redescoberta da música como colaboradora e co-realizadora (...) com as expressões de arte-espetáculo” (Peixinho 2010: 79).

Neste sentido, o compositor pôs em prática, através da música, as ideias fundamentais de Ernesto de Sousa, conduzindo a uma renovação de conceitos (dissonância, ruído e som musical), acabando por pretender “o fim da distinção entre o compositor, os músicos profissionais, os participantes no espectáculo (...) e os participantes-espectadores” (Peixinho 1969: s.p.).

Com a música, assim como com as restantes formas artísticas presentes, foram criados processos de acaso com o objectivo de reforçar a abertura e a imprevisibilidade que era desejada a cada apresentação. Neste sentido, para Ernesto de Sousa, a música (projectação sonora e execução musical aleatória em tempo real), assim como as projecções de imagens fixas, conferiam a unidade necessária à totalidade da obra.

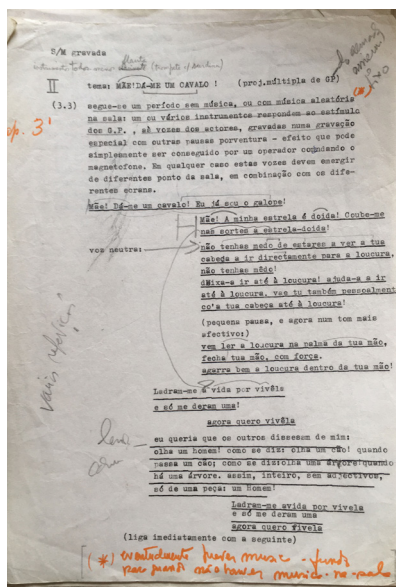


Fig. 7. Excerto do guião de *Almada um Nome de Guerra* (espólio particular de Jorge Peixinho)

Com efeito, da análise dos dois guiões (Sousa 1969b: s.p.) criados para a realização da obra é possível depreender que estes meios estéticos, com as suas *significações* e *sentidos*, dão continuidade à interpretação dos textos, substituindo, em certos casos, a palavra dita por sons e imagens fixas ou em movimento. Por outras palavras, tanto

a projecção sonora como a projecção de imagens coexistem na obra de uma forma colaborativa, na medida em que interceptam e completam a interpretação dos textos.

Almada — um Nome de Guerra definiu-se através de um conceito de espectáculo inovador e polémico que desafia convenções e categorias formais artísticas. Para além de todas as possibilidades de realização se encontrarem em aberto, esta é uma obra verdadeiramente colectiva, através da qual Ernesto de Sousa apelou à participação e dividiu não só com os intervenientes mas também com o público a totalidade da autoria. Deste modo, o público, ao abandonar uma atitude passiva, ao ser convidado a participar, torna-se ele próprio também autor, indispensável à concretização da obra. Esta participação do público decorre igualmente da liberdade de circulação, que lhe é concedida ao longo da obra. Ernesto de Sousa previu quatro projecções simultâneas em lugares diferentes, de tal modo que “cada olhar não consiga abranger duma só vez mais que um ecrã” (Sousa 2012e: 67). A nível perceptivo, o público liberta-se do ponto de vista frontal, centrado na obra ou na tela em benefício de um ambiente que apela aos sentidos ao promover várias experiências visuais e sonoras. Tendo em conta a possibilidade de escolha de diversos pontos de vista e de escuta, o conceito de obra aberta estende-se aos vários modos de apreensão que este *mixed-media* pode suscitar em cada espectador. Ernesto de Sousa reformulou este conceito na medida em que traçou uma nova dialéctica, entre a obra, os intérpretes e o público.

Se em *Nós Não Estamos Algueres* é do teatro que parte para questionar modelos tradicionais, nomeadamente certos princípios do teatro brechtiano,¹² em *Almada — um Nome de Guerra* o cinema é o motivo de exploração e renovação das “formas mais fáceis de comunicação” (Sousa 2012c, 48). Através de uma atitude de recusa e renovação, Ernesto de Sousa pôs em prática a ideia de *obra-em-processo*, não acabada, sem montagem fechada. *Almada — um Nome de Guerra*, tornou-se, à semelhança de *Nós Não Estamos Algueres*, num espaço de permanente experimentação e de pesquisa incessante por novas formas de comunicação entre o público e o espectáculo.

Neste sentido, Ernesto de Sousa assumiu o *mixed-media* e a própria figura de Almada como um ponto de partida para uma revisão crítica da arte e da cultura portuguesa, pondo em causa “os próprios fundamentos do (...) cinema e a própria arte” (Sousa 1998c, 270). Assim, Ernesto de Sousa reflectiu na utilização do cinema “para lá do próprio cinema, numa acção-cinema, (...) em face de nós próprios, como actores totais, totalmente responsáveis” (Sousa 1998c: 270).

A versão reduzida de *Almada — um Nome de Guerra* demoraria dez anos a ser apresentada (1969 a 1979). Na verdade, este era também um verdadeiro *exercício de comunicação*, que ao longo do tempo se foi transformando com adições de novos elementos. A crescente complexidade do projeto era facilmente explicável, tendo em conta a importância que Ernesto de Sousa conferia à figura de Almada, o que o levou a desenvolver vários processos de evocação, apropriação e transformação. De facto, tal como Ernesto de Sousa referiu num texto inédito intitulado “Anticinema”¹³:

fazer um filme sobre almada negreiros? um documentário sobre o almada? (...) como tudo isso seria ignomioso e pobre! pois então tudo se explica: não faço um filme sobre o almada faço um filme com o almada (...) e porquê exactamente o almada? por causa desse carácter exemplar (...) re-existência sim exemplar com defeitos e tudo.¹⁴ (Sousa 1998c: 270)

Referindo ainda noutro artigo, “Chegar depois de todos com Almada Negreiros”:

Não me preocupo com as bandeiras da vanguarda (...) embora continue a pensar que só há uma saída ser ‘absolutamente moderno’. Mas hoje e aqui, original e originariamente. E isto era começar. (...) eu não posso escolher um passado qualquer; começar, e começar com Almada Negreiros são realidades portuguesas que se confundem. (Sousa 1970b: 44, 47)

Através da metáfora do *começar*, entendeu Almada como um modelo de irreverência e multidisciplinaridade, que constantemente se refaz à luz do presente a partir de uma reinterpretação livre (Santos 2007: 139). Assim, Ernesto de Sousa situou-se no prolongamento do primeiro modernismo português, através de uma postura operativa de encontro entre a vanguarda histórica que Almada representa e a sua proposta artística. Tendo em conta que a leitura desse primeiro modernismo devia ser feita à luz do momento actual, numa permanente reinterpretação e reinvenção. De facto, a justaposição da figura de Almada com a arte conceptual, o *happening* ou a *arte-acção* ou a *arte-processo*, mas também com o Fluxus e toda uma geração nova de artistas, questiona “o estatuto lógico e narrativo do saber histórico” (Didi-Huberman 2017: 117).

Deste modo, o gesto ou a atitude vanguardista de Almada é retirado da linearidade da história, para ser entendido do ponto de vista do presente, visto que, de acordo com Walter Benjamin,

cada época possui uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança, que lhe é própria, de interpretar as profecias que a arte das épocas anteriores guardou para si. (...) Que futuro? Não há nada mais sujeito a transformações na obra de arte do que esse espaço sombrio do futuro que nela fermenta. (Benjamin citado em Didi-Huberman 2017: 117)

Por outras palavras, Ernesto de Sousa ensina-nos a partir das formas artísticas de Almada a ler as formas artísticas do presente. Nesta ordem de ideias, concebemos, por exemplo, a presença de imagens em movimento das varinas de Lisboa como uma releitura de Ernesto de Sousa sobre os painéis de Almada da Gare Marítima da Rocha do Conde d'Óbidos através de uma imagem real do seu tempo: “Não são as varinas da Cena do Ódio ou da Engomadeira, nem as das Gares Marítimas. São as que eu estou a filmar — e que eu não veria como as vejo se não fossem aquelas obras de Almada” (Sousa 2012a: 51). Estas imagens podem ser também pensadas à luz do conceito de imagem-tempo deleuziano na qual “o passado (...) coexiste com o presente que foi” (Deleuze 2006: 108). Concentrando em si mesma uma noção de eternidade, esta imagem-tempo decorre de um desdobramento constante do tempo em presente e passado. Assim, no cinema, a concepção do tempo já não passa pela definição de uma sucessão cronológica linear, mas antes se desenvolve numa trama de variações infinitas.

De facto, na sequência das varinas de Lisboa reconhece-se o pendor neo-realista, caro a Ernesto de Sousa desde os anos de 1940, o que não deixa de ser surpreendente no contexto da arte contemporânea pós-1960. Ernesto de Sousa, com ousadia, é certo, mantinha o neo-realismo como um dos pontos da *constelação* artística que desenhou, a partir da ligação deste movimento com a vanguarda.

Neste sentido, faz da obra de Almada Negreiros um campo de novas possibilidades sujeita a transformações devendo ser sempre analisada a partir do presente dialéctico. Através de *Almada — um Nome de Guerra*, em Ernesto de Sousa sobrevive Almada Negreiros e por isso sobrevive com ele uma ideia de irreverência artística, de resistência e polémica. Não se limitou então a referir ou a estudar Almada, com ele cria um objecto artístico que constitui uma fonte inesgotável de reflexão conceptual, na medida que problematiza a vanguarda através da sua figura e do lugar que ocupa na arte pós-1960 em Portugal.

NOTAS

* Ana Canela é licenciada e mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, o grau de Licenciatura em Piano Solo na classe do professor Fausto Neves. Exerceu actividade de concertista (dando preferência à interpretação da música contemporânea) e de docente de piano no Conservatório de Música do Porto, entre 2011 e 2017. Actualmente, dedica-se à investigação na área dos Estudos Transdisciplinares, História da Arte/História da Música e Práticas Artísticas Contemporâneas. É doutoranda em Estudos do Património (História da Arte) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde está a desenvolver uma investigação consagrada ao tema “Artes Sonoras na Performance Art em Portugal: sinergias, práticas e arquivo” sob a orientação da Professora Doutora Leonor Barbosa e co-orientação do Professor Doutor Hugo Barreira. É investigadora integrada do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço Memória (CITCEM).

¹ Ernesto de Sousa conheceu Almada Negreiros em 1946 a propósito da exposição realizada em colaboração com Diogo de Macedo, Arte Moderna e Arte Africana, integrada na Semana de Arte Negra da Escola Superior Colonial em Lisboa (Sousa 1983: 40).

² Ernesto de Sousa estrutura o *mixed-media Nós Não Estamos Algueres e Almada Um de Guerra* a partir de excertos de *A Invenção do Dia Claro*, incluindo este último também excertos do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* e de *A Cena do Ódio*.

³ A escrita e leitura do manifesto (posteriormente da conferência) constituiu uma das primeiras formas de expressão privilegiadas por Almada no contexto do futurismo português. De tal modo que, de acordo com Mariana Pinto dos Santos, a acção de Almada como artista futurista, nos anos de 1910, ganha expressão, em primeiro lugar, através da escrita performativa (Santos 2017: 12).

⁴ A irreverência de Almada passava também pelas provocações que promovia em espaço público, nomeadamente nos cafés e nas ruas do Chiado ou na apresentação de conferências no Teatro da República com Guilherme de Santa Rita (*Ultimatum futurista à geração portuguesa do século XX*) em 1917 ou na Liga Naval (*A Invenção do Dia Claro*) em 1921.

⁵ Referimo-nos aqui à definição de *happening* tal como teorizado por Allan Kaprow: espectáculo único e irrepitível, dependente do acaso e reúne múltiplas expressões artísticas.

⁶ Ainda que tenha sido superficial a aproximação de Ernesto de Sousa ao *Fluxus* são visíveis alguns princípios deste movimento na sua obra como: a aproximação da arte à vida, a diluição de fronteiras entre disciplinas artísticas ou a apologia da arte de acção como um instrumento de pesquisa para o desenvolvimento de toda a experiência artística (Sousa 1998b: 250).

⁷ Ernesto de Sousa resume a proposta de vanguarda em 1975 no artigo “A Ordem o Acaso e a Festa” (Sousa 1975: 43–44), focando alguns princípios fundamentais como: a ligação da arte com a vida, a atenção dada ao processo de criação artística, a deselitização da arte, valorização do efémero, a participação do espectador, a festa, a obra aberta.

⁸ É importante referir que, para além da dimensão performativa, a versão material de *A Invenção do Dia Claro* (livro – edição de 1921) reúne uma dimensão visual, poética e sonora: o desenho (auto-retrato de Almada no interior no interior do livro) (Almada Negreiros 2005: s.p.), as artes gráficas (tratamento gráfico do peritexto), a pintura (evocação de três oleografias) (2005: 18), o próprio texto (que flutua entre poema, ensaio ou manifesto) (Pizarro 2010: 12–13) e a música (sugestão sonora e rítmica pela presença de onomatopéias e outros recursos retóricos) (Almada Negreiros 2005: 27). Extravasa qualquer tentativa de definição académica singular, visto que é simultaneamente conferência-manifesto, performance, artes plásticas e sonoras, conjugadas de uma forma operativa renovadora, que coloca Almada no centro do Modernismo português, como um dos seus maiores representantes.

⁹ Como só tivemos acesso às imagens digitalizadas, não podemos afirmar com rigor qual tenha sido a técnica utilizada por Ernesto de Sousa.

¹⁰ Para uma análise detalhada de *Nós Não Estamos Algueres* ver: Canela 2023.

¹¹ A sua obra atravessa várias áreas da prática artística contemporânea, incluindo obras de música de câmara e para instrumentos a solo, multimédia, música para cinema e teatro, e a participação em diversos *happenings*.

¹² Numa entrevista dada a Rui Nunes para *A Capital* (1970), Ernesto de Sousa refere a propósito do teatro épico de Brecht: “por se ter verificado que a atitude crítica (...) é insuficiente” (Sousa 2012d: 54), revelando uma atitude irreverente que se aproxima mais à definição de *happening*, tal como teorizado por Allan Kaprow, do que ao espectáculo teatral convencional.

¹³ Actualmente este texto encontra-se disponível para consulta em linha no Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (Sousa 1969c).

¹⁴ Por razões de espaço não reproduzimos a organização tipográfica original deste texto.

Bibliografia

- Almada Negreiros, José de (1999), “Almada Negreiros Vida e Obra” (Documentário Biográfico dedicado a José de Almada Negreiros). <https://www.youtube.com/watch?v=KgUSFunJsNg>.
- (2005), *A Invenção Do Dia Claro*, edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter (2017), “Sobre o Conceito de História”, in *O Anjo da História*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-20.
- (2019), “Questões epistemológicas, teoria do progresso”, in *Passagens de Paris*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 585-619.
- Cancela, Ana (2023), “Nós Não Estamos Algures (1969) de Ernesto de Sousa: Uma Proposta de Análise”, in *Ernesto de Sousa 1921-2021: Uma criação consciente de situações / Uma situação consciente de criações*, editado por Mariana Pinto dos Santos e Afonso Dias Ramos: 16-37. <https://doi.org/10.34619/mwt5-z2la>.
- Deleuze, Gilles (2006), *A Imagem Tempo. Cinema 2*, tradução de Raquel Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Didi-Huberman, Georges (2009), *Quand Les Images Prennent Position*, Paris, Les Editions de Minuit.
- (2017), *Diante Do Tempo*, tradução de Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.
- Goldberg, RoseLee (2012), *A Arte Da performance. Do Futurismo ao Presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro.
- Kirby, Michael (1965), “The New Theatre”, *The Tulane Drama Review*, 10 (2): 23-43. <https://doi.org/10.2307/1125229>.
- Kostelanetz, Richard (1994), *On Innovative performance (s) Three Decades of Recollections on Alternative Theater*, London, McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Peixinho, Jorge (1969), “Uma Experiência extraordinária”, BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- (2010), “Aspectos da Colaboração Actual entre a Música e as outras Artes (1976)”, in *Jorge Peixinho Escritos e Entrevistas*, editado por Paulo Assis, Porto, Fundação Casa da Música: 79-81.
- Pizarro, Jerónimo (2010), “A Reinvenção da Ingenuidade”, in Negreiros, José de Almada, *A Invenção Do Dia Claro*, editado por Jerónimo Pizarro, Lisboa, Guimarães Editora: 9-13.

- Santos, Mariana Pinto dos (2007), *Vanguarda & Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2017), "Uma Maneira de Ser Moderno", in *José De Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser Moderno*, editado por Mariana Pinto dos Santos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta: 9-22.
- Sousa, Ernesto de (1969a), "Nós Não Estamos Algures - notas para a apresentação", BNP - Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- (1969b), "Guião de Almada - Um Nome de Guerra", BNP - Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- (1969c), "Anticinema", <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/anticinema>.
- (1970a), "Ernesto De Sousa Entrevistado sobre o mixed-media 'Almada, Um Nome de Guerra'", <https://www.youtube.com/watch?v=NXgEgRbFEXo>.
- (1970b), "Chegar Depois de Todos com Almada Negreiros", *Colóquio Revista de Artes e Letras*, nº 60: 44-47.
- (1975), "A Ordem O Acaso e a Festa", *Vida Mundial*, 1852: 43-44.
- (1983), *Re-começar: Almada em Madrid*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1998a), *Revolution is My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1998b), "Fluxus", in *Ser Moderno. Em Portugal*, editado por Isabel Alves e José Miranda Justo, Lisboa, Assírio & Alvim: 249-251.
- (1998c), "MIXED-MEDIA", in *Ser Moderno. Em Portugal*, editado por Isabel Alves, e José Miranda Justo, Lisboa, Assírio & Alvim: 269-273.
- (1998d), "Ernesto de Sousa fala ao Diário Popular dos Mixed Média e do Festival de Gand", in *Ernesto de Sousa | Revolution is My Body*, organizado por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, Lisboa, FCC-CAMJAP: 266-268.
- (1998e), "Há Tanta Gente, Mariana!", in *Ser Moderno. Em Portugal*, editado por Isabel Alves e José Miranda Justo, Lisboa, Assírio & Alvim: 23-25.
- (2012a), "Ainda Não Filmei as Varinas Todas: O Anti-Filme Almada, Um Nome De Guerra". *Diário de Lisboa*, 16 de Abril de 1970. In *Almada - um Nome de Guerra Nós Não Estamos Algures 1969-1972/1984*, organizado por Ana Baliza e Ricardo Nicolau, Porto, Fundação Serralves: 49-53.
- (2012b), *Almada - um Nome de Guerra Nós Não Estamos Algures 1969-1972/1984*, Porto, Fundação Serralves.
- (2012c), "Carta Aberta aos Colaboradores de Nós Não Estamos Algures", excertos de Transcrição. Registo Em Fita Magnética Áudio, 124' 51" Dezembro de 1969, in

- Almada – um Nome de Guerra Nós Não Estamos Algures 1969-1972/1984*, editado por Ana Baliza e Ricardo Nicolau, Porto, Fundação Serralves: 46-48.
- (2012d), “Sobre ‘Exercício de comunicação poética’ e muitas outras coisas”, entrevista dada a Rui Nunes, *A Capital*, 5 de Agosto de 1970, in *Almada – um Nome de Guerra Nós Não Estamos Algures 1969-1972/1984*, organizado por Ana Baliza e Ricardo Nicolau, Porto, Fundação Serralves: 54-55.
 - (2012e), “Ernesto De Sousa: Um Anti-Filme, *Almada, Um Nome De Guerra*”, entrevista dada a Carlos Morais, *Diário de Lisboa*, 15 de Agosto de 1971, in *Almada – um Nome de Guerra Nós Não Estamos Algures 1969-1972/1984*, organizado por Ana Baliza e Ricardo Nicolau, Porto, Fundação Serralves: 67-70.

How to Pass, Kick, Fall, and Run ou como ler Herberto Helder com Cunningham e Cage

Sofia Mota Freitas*

Universidade do Porto – ILCML

Da mesma forma que *How to Pass, Kick, Fall, and Run*, uma peça coreográfica de Merce Cunningham estreada em 1965, não ensina o espectador a passar a bola, chutar, cair e correr, também eu, neste capítulo, não tenho a ousadia nem mesmo a intenção de oferecer qualquer guia prático, kit de ferramentas ou instruções à guisa de manual autodidático sobre como ler Herberto Helder e ainda menos como ler Herberto Helder com Cunningham e Cage. O que vou tentar aqui afirmar ressoa as palavras que John Cage proferiu na palestra “Lecture on Nothing” em 1950, da qual cito as primeiras linhas:

I am here and there is nothing to say.

If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment.

What we re-quire is silence; but what silence requires is that I go on talking.

Give any one thought a push: it falls down easily; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-tainment called a dis-cussion.

Shall we have one later?

[...]

I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it.

This space of time is organized. We need not fear these silences, – we may love them. This is a composed talk, for I am making it just as I make a piece of music. It is like a glass of

milk. We need the glass and we need the milk. Or again it is like an empty glass into which at any moment anything may be poured.

[...]

Our poetry now is the reali-zation that we possess nothing. Anything therefore is a delight (since we do not pos-sess it) and thus need not fear its loss (Cage 1961b: 109-110)

Este texto, originalmente publicado na revista *Incontri Musicali* em 1959 e reunido em 1961 no livro *Silence. Lectures and writings*, possui uma estrutura rítmica muito própria – evidenciada visualmente pela mancha gráfica que não foi aqui reproduzida – e, por esse facto, é precedido de instruções específicas de leitura,¹ como se de uma partitura se tratasse. Com efeito, este texto pode ser considerado um antecessor da mais famosa peça cageana – 4’33” (1952). Nesta célebre composição em três movimentos sem instrumentação especificada, desafia-se a noção de “obra” ao dar espaço ao “vazio” da partitura. Todavia esse “vazio” é preenchido por sons banais, corriqueiros (burburinho da plateia, cadeiras a chiar, pigarreios e tossidelas, ruídos do exterior, eventos meteorológicos), que acontecem naquele momento por mero acaso. Deste modo, na peça cujo nome corresponde à sua duração temporal, ao silêncio sobrepõe-se o aleatório ou, no dizer poético herbertiano: “sei apenas / que uma ininterrupta cacofonia desarruma a átona música mínima” (Helder 2015: 602).

John Cage foi o companheiro de vida e de trabalho – a partir de 1943 e até à sua morte em 1992 – de Merce Cunningham e, de todas as parcerias colaborativas que o coreógrafo teve ao longo da sua carreira, esta foi certamente a mais profícua e a que alterou o rumo da sua obra. Cage e Cunningham foram pioneiros na aplicação dos procedimentos aleatórios à música e à dança e na dissociação de ambas enquanto partes de um espetáculo comum. Juntos perceberam que, além de uma estrutura rítmica partilhada, nada mais relaciona diretamente as duas artes, elas podem simplesmente coexistir: o movimento dançado não precisa de acompanhar a música, nem o inverso sucede. A este propósito, atente-se num poema de *A Faca não Corta o Fogo*:

dúplice

lírca, mão sem Deus a trabalhar em música,

e tu respiras e pareces ligeiro,

mas abrem-se e fecham-se linhas, sangram unhas, e és

ávido, atento, áspero,

e o ritmo que tiras de ti regula a como que excessiva
dança à beira da vertigem: perigo
e poesia, que não são nada,
mas faz com que os dias mais se desarrumem,
e a tensão crie em ti profundidade, sêca
elegância, e delas dances, cabelo
batido a oxigénio,
a terra mudando de estações, e a mão
desenvolvida pela
luminotecnia
se ilumine a si mesma, e os fusíveis
nos circuitos eléctricos:
caia a noite ou não caia sobre o papel salgado,
escreves ambidextro entre caos e matemática,
porque és ardentemente indefeso,
porque tens de arrancar ao barulho, indecifrável e indemne, a linha cantante
(Helder 2015: 599–600)

Esta ideia de que é possível “arrancar ao barulho, indecifrável e indemne, a linha cantante”, ou seja, fazer música a partir do silêncio (ou silêncio a partir da música) – com todos os seus ruídos quotidianos –, lembra a já referida composição 4’33” – em que nenhum som é produzido intencionalmente – que é, como se diz noutro poema, “ar/ falado, a fino ouvido: cacofónico, / mas de um modo exacto, acho, / música inquieta, inconjunta, impura, / isso: essa música” (Helder 2015: 603).

Merce Cunningham nunca se preocupou em explicar as suas coreografias ou fornecer pistas acerca do texto que lhes subjaz; isto não significa que as suas peças não tenham algo a comunicar e que não o façam de forma eloquente, mesmo tendo como foco principal a dança e não a narrativa (maioritariamente ausente).² Na verdade, em *How to Pass, Kick, Fall, and Run* de 1965 contam-se inúmeras histórias; no entanto, estas não são contadas de forma convencional e o propósito transcende as narrativas. De facto, nesta peça a banda sonora consiste numa série de pequenas narrativas³ contadas por John Cage (ou por Cage e David Vaughan ao mesmo tempo) num canto do palco. Sentado a uma mesa a fumar e a beber champanhe, Cage vai recitando à velocidade de uma história por minuto textos anedóticos da sua autoria, retirados dos livros *Silence* (1961) e *A Year from*

Monday (1967). Com efeito, a sucessão das narrativas é sempre aleatória (ou seja, a sua ordem muda de espetáculo para espetáculo, tornando cada um irrepetível) e o próprio conteúdo narrado não possui qualquer lógica temática ou sequencial (são relatos de cariz autobiográfico sobre eventos de vida, pequenos acontecimentos do quotidiano ou devaneios e reflexões com múltiplas associações). As histórias não são legenda para o que se sucede em termos de dança, nem esta é ilustração das mesmas, conforme explica Nancy Dalva: “Whatever it is, it is not the music of the dance, merely the music that happens at the same time. The dance’s music can be seen but not heard, except in the footfalls of the dancers and their breathing. The dance’s music is its rhythm” (1992: 181).

Realce-se que o gesto de Cunningham e Cage não é um ato gratuito – assim como não o é a poesia de experimentação de Herberto Helder, de que *Húmus* é exemplo. Publicado em 1967, *Húmus* é um longo poema que reverbera palavra a palavra o texto homónimo de Raul Brandão. Num trabalho minucioso de colagem e montagem, Herberto Helder (re)aviva o texto, evidenciando as qualidades rítmicas e poéticas preexistentes na obra original. Lembre-se ainda a descrição do método de composição – ou, até, orientação de leitura – que antecede o poema herbertiano: “*Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do Húmus de Raul Brandão. Regra: liberdades, liberdade*” (2015: 224). Saliente-se que esta exposição do esqueleto do poema tem por base a mesma intenção experimental que Cage utiliza na, já mencionada, “*Lecture on Nothing*”, ou que Cunningham emprega em *How to Pass, Kick, Fall, and Run*. Com efeito, Rui Torres e Bruno Ministro referem esta característica do texto helderiano como sendo um ponto distintivo: “É este um traço das textualidades experimentais: o que Herberto Helder faz é deixar visíveis as suturas da leitura e da escrita; há um rasto do processo que, não só não é apagado, como lhe é dado lugar de destaque” (2016: 159). Neste sentido, o novo poema constrói-se pela destruição do antigo e reinventa-se:

O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número [...] A experiência é uma invenção. (Helder 2006: 66-67)

Da mesma forma que Helder escolhe e se apropria das partes do texto de Raul Brandão que pretende recombinar, também Cunningham seleciona os movimentos a inserir na coreografia ou a ordem pela qual se conjugam através de métodos aleatórios.

O mesmo seria ainda válido para a música indeterminada de John Cage. Efetivamente, a valorização dos processos combinatórios e da indeterminação, assim como a incorporação ou deslocação de objetos / movimentos / sons provenientes do quotidiano e a intensificação da vertente performativa, permitiu que a obra de arte expandisse as suas fronteiras, colocando a ênfase do juízo estético na experiência. Em *A Querela da Arte Contemporânea*, Marc Jimenez apresenta uma súmula da questão “ser ou não ser arte” e demonstra a importância do legado duchampiano para esta discussão:

Para Marcel Duchamp, como para os seus herdeiros directos ou remotos, não se trata de modo algum de pretender que objectos banais, como uma roda de bicicleta, um monte de tijolos ou de carvão, pedaços de feltro, etc., sejam obras de arte. Uma tal pretensão, de resto absurda, estaria em contradição com a própria intenção desses artistas, preocupados em apresentar objectos desprovidos, de raiz, de qualquer intenção ou exigência artística e estética. Trata-se, pelo contrário, de convidar o espectador a desviar o olhar das obras de arte tradicionais e a interrogar-se sobre a natureza de um gesto que lhe pode parecer, com razão, incongruente. O essencial não é tanto a obra, a coisa ou o objecto apresentados, mas a natureza da experiência – estética ou inestética – que pode resultar de um tal espectáculo. (2021: 157)

Deste modo, quando em *How to Pass, Kick, Fall, and Run* a dança e a música se juntam (e nada têm em comum), o público está perante um dilema: pode focar-se nos bailarinos que ocupam o palco, na voz (e na presença) de Cage que tem o efeito de absorver a atenção,⁴ nos bailarinos e em Cage simultânea ou intervaladamente. Cada espectador tem a liberdade de prestar ou não atenção a tudo quanto acontece em palco – ou, nas palavras de Helder: “A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder” (2006: 69). Da mesma forma que a única regra imposta à composição de Húmus era *liberdades, liberdade* (2015: 224), também ao leitor só se coloca uma regra, liberdade.

Cunningham ousa juntar materiais multiplamente diversos, produzindo, à semelhança do que Melo e Castro (1965: 100) constatou a propósito da poesia experimental portuguesa, “estruturas de grande entropia”.⁵ O objetivo primordial destas criações *entrópicas* talvez seja apenas o da experimentação e o da partilha de uma experiência artística que visa refletir a imprevisibilidade da própria vida. Com efeito, esta ideia está de acordo com a crença, ao estilo vanguardista e modernista do século XX, de

que a arte faz parte da vida.⁶ Esta forma de criar objetos artísticos, ordenando o caos que propositadamente se produz, é um trabalho nas margens, ou nas palavras de José Gil: “sempre na fronteira entre o nexo e o anómalo, entre a norma e a monstruosidade possível” (Gil 2018: 414). Note-se que esta forma de tecer imagens – no caso coreográficas – não é estranha à poesia herbertiana que, segundo Manuel Gusmão, possui “um modo de caotização das imagens do corpo e do mundo que parece colocar-nos perante algo de primitivo, arcaico, imemorial, de alucinado e terrível” (Gusmão 2010: 382).

No entanto, a ambição não é apenas provocatória, existindo em ambos os criadores uma busca: “de que maneira poderia eu trabalhar a morte sempre tão difícil, / dedos, ritmos, respiração e o silêncio audível” (Helder 2015: 706). Bater com os nós dos dedos ou simplesmente respirar é criar uma cadência, um ritmo ou até um *silêncio audível*; recordando Cage: “o silêncio não é a ausência de som, mas a operação involuntária do sistema nervoso e da circulação sanguínea” (*apud* Branco 2004: 22). O ritmo, consubstancial à dança (mas também à música e à poesia), é um fluxo da vida, por isso Cunningham cria as coreografias sem música, mas não sem ritmo – ou não fosse o batimento cardíaco o sinal primordial de vida: “palpitas apenas como uma / pálpebra sobre o mundo: / ou uma luz sem pálpebras / que te olha e olha, Respiras apenas: [...] Apenas / ferida perpétua: fluxo: púrpura ardida” (Helder 2015: 383).

De facto, é curioso notar que, já num texto escrito em 1944, John Cage enfatiza o papel fundamental da estrutura rítmica na dança e, em particular, para o futuro da dança moderna:

It may seem at first thought that rhythmic structure is not of primary importance. However, a dance, a poem, a piece of music (any of the time arts) occupies a length of time, and the manner in which this length of time is divided first into large parts and then into phrases (or build up from phrases to form eventual larger parts) is the work's very life structure [...] in order for it [modern dance] to become strong and useful in society, mature in itself, the modern dance must clarify its rhythmic structure. (1961a: 90-93)

Cage sintetiza uma ideia fulcral não só para a dança e para a música, mas também para a poesia, nomeadamente a herbertiana, isto é: o canto poético tem uma duração temporal, uma estrutura rítmica. No próprio canto de Helder:

nada pode ser mais complexo que um poema,
organismo superlativo absoluto vivo,
apenas com palavras,
apenas com palavras despropositadas,
movimentos milagrosos de míseras vogais e consoantes,
nada mais que isso,
música,
e o silêncio por ela fora
(Helder 2015: 663)

Apesar da rutura que Cunningham e Cage introduziram na dança e na música, o que mais revolucionou as duas artes terá sido a exploração da coexistência de opostos: a música inclui o silêncio, a dança inclui a quietude. E nisto Herberto dá o tom: um poema ocupa tempo, é um canto vivo feito de palavras, sons que se juntam e afastam, “nada mais que isso, / música, / e o silêncio por ela fora” (*ibidem*). Pensar a dança e a poesia em Merce Cunningham e Herberto Helder necessita das mesmas coordenadas: tempo, espaço, movimento e composição. Desta forma, e como Laurence Louppe notou, a “dança de Cunningham constitui uma epifania do tempo” (2012: 151). Ou seja, para o coreógrafo norte-americano o movimento do bailarino é *pura duração*, a coreografia decompõe-se nas suas estruturais temporais. O tempo é a matéria suprema da dança:

Cunningham nunca abdica da dimensão sonora nas suas obras [...] [porém] não aceita que a relação entre as temporalidades da dança e da música se faça ao nível da dinâmica, precisamente onde a energia da música é demasiado poderosa para não se submeter à dança. Foi, pelo contrário, sobre a noção de um tempo absoluto, o tempo do pêndulo ou do cronómetro, estranho à experiência, que ele construiu uma relação possível com a música enquanto puro acidente de simultaneidade. (Louppe 2012: 315)

A mudança de paradigma⁷ reivindicada por Cunningham e Cage é uma proposta de libertação: não apenas da dança, mas do intérprete e do próprio público. Através da autonomia entre os diferentes elementos e da não subordinação a fontes emotivas, assiste-se a uma estética da coexistência: num mesmo espaço reúnem-se materiais sensitivos diferenciados e só o acaso e a simultaneidade permitem ligá-los como um todo. Cabe ao espectador o papel de conferir, ou não, significado. Por isso a experiência

da dança em Cunningham é uma experiência de liberdade e uma lição de autonomia, ou, nas palavras do crítico Roger Copeland,

Cunningham fornece-nos um kit de sobrevivência “faça você mesmo” para mantermos a nossa saúde mental ou, pelo menos, a nossa clareza perceptiva na cidade moderna, onde tudo parece chamar por atenção. Esta é a dimensão moral do trabalho de Cunningham; pois existe uma ligação profunda entre aquilo para onde escolhemos olhar e a forma como vivemos as nossas vidas [...] É certo que o trabalho de Cunningham pode não simbolizar coisa alguma; mas cumpre uma função para além de si mesmo: a da nossa formação perceptiva [...] a obra de Merce Cunningham é ‘uma preparação contínua para o choque da liberdade’. (1999: 152-153)

Deste modo, num espetáculo de Cunningham não há uma forma de ver previamente contratada com o espectador: ele é livre de olhar para o ponto do palco que quiser, de se deixar distrair pela música ou pelas histórias de Cage e não prestar atenção aos bailarinos ou de se enfurecer com o champanhe e os charutos ou até os adereços que tantas vezes *estorvam* a dança. Nas palavras do coreógrafo: “O que se pretende não é autorização, mas sim liberdade, ou seja, uma plena consciência do mundo e ao mesmo tempo um distanciamento em relação a ele” (*apud* Copeland 1999: 144). Trata-se de criar, no conceito de Umberto Eco, uma obra aberta onde as possibilidades interpretativas são plurais. Estas possibilidades jogam ainda com a empatia gerada com o público através de imagens múltiplas, numa rede plurissignificante de símbolos e ideias. Na verdade, de forma similar assiste-se ao desdobramento acelerado e multidimensional das imagens na poesia herbertiana. Esta é uma qualidade da sua escrita já amplamente comentada pela crítica e que Rita Novas Miranda sintetiza do seguinte modo:

A poesia helderiana constitui-se no gesto de fazer imagem, é altamente figurativa, mesmo que essa figuração implique a abstracção, um ponto de cegueira, porque as imagens em Helder não são exclusivas do visível, isto é, são imagens que dão a ver, mas que não podemos conceptualizar. (2017: 97)

Com efeito, a fulguração imagética desta poesia radica na mesma problemática de Merce Cunningham: estamos perante um gesto de liberdade que encontra sempre um esforço criativo para ultrapassar os limites do conhecido. Num ensaio fundamental de

1958, António Ramos Rosa sintetiza as linhas mestras desta poesia, salientando que qualquer rasgo imagético se liberta na materialidade da linguagem: “A liberdade que usa nas suas imagens é grande e ultrapassa qualquer possibilidade de apreensão lógica, mas esta liberdade desenrola-se a partir de intuições verbais e poéticas sempre ligadas a um contexto que embora flutuante tem os seus limites e a sua geografia” (1958: 41).

De acordo com a abordagem de Merce Cunningham, o ritmo ocupa uma posição estrutural e destaca-se precisamente pela ausência de correlação direta com a música. Na poética da simultaneidade do coreógrafo, a estrutura temporal sustenta o movimento e alinha-se com a música, estabelecendo um elo entre ambos. Por conseguinte, é imperativo escutar o movimento, pois é o gesto que dita o ritmo. Paralelamente, na obra de Herberto, o ritmo desempenha uma função análoga ao criar uma ligação entre o sujeito poético e o mundo exterior. É através do ritmo que o “eu lírico” estabelece uma relação com o meio envolvente. Por outras palavras, o ritmo opera como mediador entre o sujeito e o ambiente circundante, ou ainda, como sintonizador das diferentes frequências. Lê-se em *Photomaton & Vox*:

Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo. Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram. Inquiri se um corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência. (Helder 2006: 130)

Assim, há em Herberto uma preocupação em pensar o ritmo e considerá-lo não só como um elemento constitutivo do discurso, indissociável da subjetividade e do significado do poema, mas também como uma propriedade que induz a ordem ou o caos, consubstancial ao universo. Por isso, o poema é uma condensação energética, na medida em que congrega “um nó de energia como o nó de um olho ávido, / o fulcro de uma corrente electromagnética” (*idem*: 131). Já em Cunningham, o ritmo reside “na natureza do próprio movimento e na natureza do movimento do bailarino” (Jordan 1999: 53).

Regressando a *How to Pass, Kick, Fall, and Run*, Merce Cunningham explica numa entrevista que a ideia para a peça, e até o seu título, veio de um livro sobre futebol: “‘Pass’ is pass the ball, ‘kick’ makes sense [...] I added ‘fall’, and I liked because there was going to be falling in the dance. There isn’t really passing but the word works so

well that I don't care about that" (1980: 101). Apesar de não evocar nenhum desporto em concreto – "I mainly wanted to make a dance which really moved around, though no ball is passed" (*idem*: 102) –, esta coreografia tem um teor atlético e desportivo. Trata-se de uma coreografia rápida e desafiadora fisicamente, de feição leve e ambiente que faz lembrar um ginásio, uma vez que os bailarinos vestem *leggings* pretas e *t-shirts* básicas de várias cores – quase como se estivessemos a assistir a um ensaio, a um treino diário ou a um jogo. Como vimos, a coreografia de *How to Pass, Kick, Fall and Run* acontece ao mesmo tempo e no mesmo palco em que Cage recita, "minuto a minuto", pequenas histórias. Segundo Kenneth King, as narrativas de Cage, funcionando como banda sonora, são tão absurdas como imprescindíveis, pois providenciam "a bubbly and often ridiculous textual and theatrical counterpoint to the dance" (1992: 209). É da não-relação entre a música e a dança que nasce o sentido do espetáculo e este é obviamente diferente para cada pessoa; como sintetiza o teórico Luigi Pareyson: "A arte realiza a noção mais difícil de sociabilidade, visto que a obra de arte se dirige a todos, mas falando a cada um à sua maneira" (*apud* Jimenez 2021: 254).

O que gera a resposta sensível no público é a dinâmica das relações em palco (entre a música e a dança, entre os bailarinos, entre eles e o espaço, etc.), isto é: a própria dança que acontece em palco e a exposição dos bailarinos ou, segundo as palavras de David Vaughan, "the human situation on stage" (1997: 7). Caso se perguntasse a Herberto Helder o que é a "situação humana em palco", esta seria uma resposta possível: "o que se pede à cena é apenas o delírio de uma coisa exacta / através das armadilhas – / porque a vertigem é um acesso às últimas possibilidades / de equilíbrio [...] empurrar o rosto para as trevas – ou retirar da dança / os pés e ficar à luz uma espécie de imobilidade" (2015: 301). Retirar os pés à dança é parecido com retirar as notas à música e deixá-la entregue ao silêncio. No entanto, da mesma forma que o silêncio de Cage não significa ausência de som, a imobilidade na dança (em Cunningham, por exemplo) não significa que não haja movimento(s). Como referiu Hölderlin: "Tal como o firmamento, estou imóvel e em movimento" (1997: 47). O palco torna-se no espaço em que o silêncio é audível, ainda que seja um silêncio ocupado, e se dança a favor e contra a inércia, simultaneamente:

sempre em mim se avizinhou o "excesso vocal"
da "vocalização silenciosa"
sempre a "movimentação errática" se aproximou
de um "sono extenso" e logo entendi

mal se fez para os meus olhos a “dança imóvel”
o acesso à “paragem fremente” foi-me dado
como ciência infusa
o palco apenas sem cenários a personagem sem gestos
a fala “não aposta nem suposta”
isso só bastaria como “acto”
de cima e de baixo uma luz “indiscutível”
bloco visão fulminante do “sentido” de tudo
(Helder 2015: 287)

“Vocação silenciosa”, “movimentação errática” e “dança imóvel” poderiam ser, sem qualquer estranheza, expressões usadas para descrever a obra do coreógrafo norte-americano. Aqui é o poeta de *Photomaton & Vox* que as emprega, aquele cujo sujeito poético “cada vez mais [se] devota às imobilidades, aos silêncios, aos sonos” (2006: 11), e a pergunta que emerge é: o que há em comum entre o silêncio e a imobilidade? Curiosamente, José Gil assinala que tanto o silêncio como a imobilidade pertencem à obra do companheiro de John Cage:

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia para escorrer-se nos fluxos corporais. (Gil 2001: 17)

Herberto, consciente desta cumplicidade, aproxima a poesia do silêncio como se este último permitisse filtrar a linguagem e depurá-la até ao seu mínimo dizível poético. O silêncio é aqui entendido como catalisador da poesia: promove-a ou propicia-a ao mesmo tempo que a constitui. No penúltimo texto de *Photomaton & Vox*, precisamente intitulado “(a carta do silêncio)” lê-se: “Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio. A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a subtilidade de um timbre último, evaporável” (2006: 166). De seguida este texto evoca “o suicídio de Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Plath, Celan” (*idem*: 167) e conclui:

mas é sempre o silêncio – o silêncio apenas como se puder [...] Nada se movimenta quando os dedos rodam nos pulsos, nós próprios não nos movemos com o fluxo e o refluxo das figuras terrestres [...] e nada se transforma, nada nos olha face a face: somos o outro, o desaparecido das falas, aquele que se perdeu da conversação das imagens. (*idem*: 167-170)

NOTAS

* Sofia Mota Freitas é Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes (ramo de Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde também se licenciou em Estudos Portugueses e Lusófonos. Desenvolve o seu projeto de Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos – com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia – no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. É investigadora nesta mesma instituição, colaborando com o Grupo Intermedialidades e pertence à equipa editorial da revista eletrónica Skhema – Revista Interartes. Interessa-se maioritariamente pela Literatura Portuguesa e pelos Estudos de Dança de um ponto de vista intermedial e interartístico, o que se reflete atualmente na sua pesquisa doutoral, mas que já se evidenciava na dissertação de mestrado – *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*.

Este ensaio foi escrito no âmbito da Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/132351/2017) financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

¹ Leia-se na nota introdutória: “There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the word on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech” (Cage 1961b: 109). Para um melhor entendimento ouça-se a leitura de Frances-Marie Uitti no CD *John Cage: Works for Cello / Lecture on Nothing by Frances-Marie Uitti* (1991).

² Nas palavras de David Vaughan: “Cunningham has not been interested in telling stories or exploring psychological relationships: the subject matter of his dances is the dance itself. This does not mean that drama is absent, but it is not drama in the sense of narrative – rather it arises from the intensity of the kinetic and theatrical experience, and the human situation on stage” (1997: 7).

³ As narrativas são da autoria de John Cage e originárias da leitura *Indeterminacy* na Feira Mundial de Bruxelas em 1958 (Expo 58). Foram depois gravadas em CD com acompanhamento musical de David Tudor – *Indeterminacy. New aspect of form in instrumental and electronic music. Ninety stories by John Cage, with music* (1959) – e coligidas em dois livros – *Silence* (1961) e *A Year from Monday* (1967). Podem ser atualmente consultadas em: www.johncage.org/indeterminacy.html.

⁴ O facto de Cage contar as histórias no tempo de um minuto faz com que as histórias mais longas sejam ditas de forma extremamente rápida e as mais curtas de modo lento e pausado – “John Cage tells stories, one in a minute’s time [...] If the story has very few words in it he tells it slowly, as it must take a minute [...] If the story has a lot of words then he must say them fast. He rearranges the order of the stories each time” (Cunningham 1980: 101) –, tornando-se assim ainda mais difícil seguir as narrativas e a dança.

⁵ Em *A Proposição 2.01 – Poesia Experimental*, E. M. de Melo e Castro aplica o conceito de entropia (“grau de desorganização de um sistema físico”), proveniente da física, ao trabalho da poesia experimental, no entanto podemos tomar as suas considerações em sentido lato: “[o] trabalho criador do artista experimental é precisamente produzir estruturas de grande entropia pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior e mais vasta será a informação possível; maior será portanto a pluralidade significativa da obra de arte.

O utente dessa obra de arte que se aperceba das informações de que for capaz. Assim se compreende que a pluralidade de significados está intimamente ligada com a natureza entrópica” (1965: 100).

⁶ Em *Caos e Ritmo* José Gil oferece uma sùmula desta questão: “Lembremos que os artistas das vanguardas e do modernismo do século XX norteavam as suas práticas por um princípio: ‘fundir a arte na vida’. Queriam acabar com o fosso que separava o real empírico, a sociedade e a história (‘a vida’) da sua própria produção (‘a arte?’). Queriam que a vida, enquanto vida trivial quotidiana, se tornasse estética” (2018: 409).

⁷ Das características mais vincadas da obra de Cunningham, distinguem-se: o descentramento e a democratização do espaço cénico – qualquer ponto do palco é igualmente importante –, métodos aleatórios para ditar as composições coreográficas, dissociação entre música e dança – não há uma relação motivada entre ambas, apenas coincidem no espaço e no tempo –, ausência de encadeamento lógico entre sequências, utilização de movimento não virtuoso e sem referente, utilização do tempo como elemento estrutural e ausência de intenção narrativa ou expressiva. De facto, Cunningham rompeu com as premissas das criadoras da dança moderna – Loïe Fuller, Isadora Duncan e Martha Graham. Por um lado, regressou à técnica do ballet clássico, contrariando a ideia de que o movimento tinha de ser natural para o corpo; por outro, impôs um regime autotélico à dança e retirou-lhe toda a intencionalidade expressiva, lutando pela captura do movimento puro. Além disto, pugnou pela disjunção total entre as artes no bailado, opondo-se a Diaghilev e desfazendo o longo nó criado durante séculos entre música e dança.

Bibliografia

- Branco, Maria João Mayer (2004), “Ouvir o silêncio”, *Textos e Pretextos*, n.º 4: 20–29.
- Cage, John (1961a), “Grace and Clarity”, in *Silence. Lectures and writings*, London/Hanover, Wesleyan University Press: 89–93. [1944]
- (1961b), “Lecture on Nothing”, in *Silence. Lectures and writings*, London/Hanover, Wesleyan University Press: 109–126. [1959]
- Copeland, Roger (1999), “Merce Cunningham e a estratégia da percepção”, in Germano Celant (org.), *Merce Cunningham*, Milão, Edizioni Charta: 142–153. [1979]
- Cunningham, Merce (1980), *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*, London/New York, Marion Boyars.
- Dalva, Nancy (1992), “The way of Merce”, In Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Chicago, A Cappella Books: 179–186.
- Gil, José (2001), *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, traduzido por Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água.
- (2018), *Caos e Ritmo*, traduzido por Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d’Água.
- Goldberg, RoseLee (2012), *A Arte da Performance. Do futurismo ao presente*, traduzido por Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro. [1979]
- Gusmão, Manuel (2010), “Herberto Helder, «a estrela plenária»”, in *Tatuagem &*

- Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim: 367–387.
- Helder, Herberto (2006), *Photomaton & Vox*, ed. ut.: 4.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim. [1979]
- (2015), *Poemas Completos*, ed. ut.: 2.^a ed., Porto, Porto Editora. [2014]
- Hölderlin, Friedrich (1997), *Hipérion ou o Eremita da Grécia*, traduzido por Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim. [1797/1799]
- Jimenez, Marc (2021), *A Querela da Arte Contemporânea*, traduzido por José Alfaro, Lisboa, Orfeu Negro. [2005]
- Jordan, Stephanie (1999), “Libertar da música: Cunningham, Cage & Colaborações”, in Germano Celant (org.), *Merce Cunningham*, Milão, Edizioni Charta: 52–60. [1979]
- King, Kenneth (1992), “Space dance and the galactic matrix”, in Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in space and time*, Chicago, A Cappella Books: 187–213. [1991]
- Louppe, Laurence (2012), *Poética da Dança Contemporânea*, traduzido por Maria José Fazenda, Lisboa, Orfeu Negro. [1997]
- Melo e Castro, E. M. de (1965), *A Proposição 2.01 – Poesia Experimental*, Lisboa, Ulisseia.
- Torres, Rui / Bruno Ministro (2016), “Húmus: colagem; montagem; recombinação”, *E-Lyra*, n.º 7: 151–176.
- Miranda, Rita Sofia Novas (2017), “Da mão ou algumas mãos de Herberto Helder”, *Colóquio / Letras*, n.º 196: 97–111.
- Rosa, António Ramos (1958), “Recensão crítica a O Amor em Visita”, *Cadernos do Meio-Dia*, n.º 3: 41–42.
- Vaughan, David (1997), *Merce Cunningham. Fifty Years*, New York, Aperture Foundation.

Máquinas de fala, performance da escrita: Christophe Tarkos e Georges Aperghis

Annita Costa Malufe*

Universidad de Salamanca – PUC/SP – ILCML

*El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas.
Octavio Paz, El Arco y la Lira (1956)*

Uma problemática parece unir duas poéticas que seriam exemplares no que diz respeito ao acoplamento poesia e performance no contemporâneo, Christophe Tarkos e Georges Aperghis: em ambos, a maquinação da voz levaria a uma potência performática da própria escrita, que existiria independentemente da mise-en-scène do texto no palco e/ou no corpo do performer – ponto em comum a ambos autores, sendo um compositor e o outro poeta conhecido por suas performances públicas.¹

Grego radicado na França, Georges Aperghis (1945-) é compositor, diretor teatral e também poeta, traz uma obra bastante variada, múltipla, em que mesmo o suporte da escrita é móvel: é autor de livros de poemas, libretos, partituras. Christophe Tarkos (1963-2004), poeta francês já falecido, deixou uma obra extensa em livros de poemas. No entanto, ficou mais conhecido por ser um poeta performer, empenhado em improvisações orais, realizadas em performances públicas, das quais restaram algumas gravações. Aqui também o suporte alterna-se, uma vez que muitos dos escritos de Tarkos são transcrições dessas performances. E grande parte do que temos de suas

obras, sejam originalmente escritas ou orais, é algo como uma prosa poética, e às vezes ensaística, mas sempre em formas cambiantes, mescladas, e que implicam em um conceito muito ampliado de poesia.

Assim como ocorre em um autor como Samuel Beckett, por exemplo (importante referência para ambos), trata-se de escritas híbridas, “intergêneros” ou “transgêneros”, que temos dificuldades em determinar se seriam prosa, poesia, teatro ou mesmo ensaio, roteiro, partitura ou libreto. Trata-se de poéticas liminares, portadoras ao mesmo tempo de um certo hibridismo ou uma indistinção de gêneros: índice que já aponta para a ideia de escritas performáticas,² uma vez que encenam a sua própria indefinição enquanto literatura e, junto disso, a mobilidade de uma forma em constante engendramento, como se nascida de uma improvisação musical, que a todo tempo desfaz e refaz uma possibilidade de idioma.

No presente ensaio, de modo a destacar alguns funcionamentos dessas escritas, enfatiza-se sobretudo a noção de “máquinas de fala”, associada a essas duas poéticas, que possuem em comum o trabalho intenso com o material vocal. Isso porque, nos escritos de ambos autores, encontramos uma espécie de obsessão por modos de falar, por musicalidades, entonações, jeitos e gestos da voz que fala, sussurra, balbucia, monologa ou grita, fazendo com que essas escritas sejam atravessadas pela escuta de vozes – sendo quase escritas audíveis. O que me interessa é sobretudo compreender como essas escritas trabalham para produzir esses efeitos, independentemente do suporte que, em seguida, elas poderão ganhar – corpo do ator, do performer, do cantor, palco de peça de teatro ou leitura pública de poemas. Ou seja, para além do meio em que a difusão poderá ganhar corpo, a investigação que aqui se conduz é aquela por uma performance implícita na própria escrita, ou a ela inerente.

A performance da escrita

A poética de Beckett é referência explícita para ambos autores; sua presença faz-se sentir no tipo de vocalidade inserida nos textos, que explora o não-senso, a não-figuratividade, enfatizados no procedimento generalizado de repetições – que, ao mesmo tempo que oralizam o texto, conferem-lhe o caráter musical e, muitas vezes, contribuem com o ataque à camada da significação. Repetir à exaustão, como em um jogo de criança, até que o significado se perca; ou repetir criando uma pequena cantilena, uma ciranda. São recursos encontrados tanto nas permutações e repetições de palavras e fonemas de Apherghis quanto nos fluxos de vozes reiterativas e excessivas de Tarkos.

Repetição e permutação são procedimentos bastante presentes nos textos beckettianos, em especial os mais experimentais (a partir da década de 1960), e que o conectam, ainda, com manifestações da poesia e da música da mesma época. Refiro-me às experimentações de poetas e compositores como Henry Chopin, Edgard Varèse, Bernard Heidsieck, John Cage e o Grupo Fluxus ou mesmo Karlheinz Stockhausen e a geração de Colônia. De modo próximo, as explorações em torno da voz estão colocadas aí no centro, aliadas aos efeitos que a descoberta do microfone e da gravação (a partir dos anos 1950) puderam trazer à exploração do aparelho fonador e da vivência da materialidade da voz, tanto na poesia quanto na música. Conforme observa Paul Zumthor, há uma confluência de desejos complementares entre poesia sonora e música eletroacústica e eletrônica nesse momento, em que a voz se coloca enquanto elemento-chave: “nos poetas, desejo de retorno ao oral; nos músicos, de retorno ao falar” (2005: 162). A voz como carne, corpo, pele, músculo, respiração, além de ritmo e criação de texturas, espacialidades e temporalidades. E, vale dizer, o próprio Beckett explorou também na prática o uso da voz na cena, tanto do teatro quanto do rádio e da televisão: gravações, fitas cassetes, voz em *off*... diversas modalidades do uso da voz que permearam o seu imaginário vocal e passaram a constituir os textos. Do mesmo modo que problematizou em muitos textos o “quem fala” e as vozes que, muitas vezes, se descolam desse sujeito e constituem máquinas autônomas, independentes, como é exemplar no monólogo *Not I*.⁴

Herdeiros diretos dessas descobertas, tanto Tarkos quanto Aperghis experimentam a voz enquanto corpo concreto, material, dando-se na intermodulação entre palavra, som, corpo, e hábitos de funcionamento, gestos, criando textos que são verdadeiras engrenagens vocais. De modo ressoante ao que encontramos em Beckett, mas também nessas investigações da música e da poesia, a voz falada torna-se material privilegiado. Ela é explorada exaustivamente, de forma a produzir sons, ritmos, músicas, mas também sentidos, imagens, ambientes, cenas. Nesses autores, a presença da voz dá-se ligada a uma efetiva prática corporal do uso da voz: como ocorre em Beckett na relação com o teatro, em Tarkos nascerá na prática de leitura pública de poemas, de improvisações que originaram muitos de seus poemas, e em Aperghis, da atividade como compositor musical, chegando na criação do que denominou por teatro musical. Em todos, a presença da voz como material do texto dá-se, portanto, na relação com a voz concreta (do ator, cantor, instrumentista ou do autor-performer), que participa enquanto material de criação e mesmo destinação e suporte do texto.

Entretanto, em todos, é interessante notar como, a partir dessas experiências tão frequentes e constantes de relação com a concretude da voz, ou a voz no seu sentido mais físico, literal, empírico, constitui-se uma outra experiência na própria escrita. A saber, uma espécie de infiltração, na linguagem grafada, dessas vozes físicas, como se o próprio texto fosse dotado de um funcionamento vocalizado. Como se algo do movimento da voz, que é também o do corpo, do ritmo e da respiração, tomasse de assalto o texto e passasse a conduzi-lo, contaminá-lo. É assim que poderíamos falar em uma potência vocal nas escritas desses autores; como se a força da voz audível, essa experiência que cada um deles possui da performance *stricto sensu*, ficasse impressa, retida, no próprio suporte escrito.

Os estudos de Paul Zumthor nos ajudam, neste sentido, a conceber uma performatividade própria à experiência dita “poética”: aquela que assim se define por colocar em jogo o corpo daquele que lê, independentemente se ele lê em silêncio ou se ele escuta o texto dito numa gravação ou por um ator ou o poeta em um palco: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (Zumthor 2005: 41). E, assim, desloca-se a definição do poético do suporte linguístico para o encontro que se dá em sua recepção. A partir daí, é o sentimento corporal que reconhece e legitima o poético e não regras preestabelecidas que estariam inscritas na materialidade do texto. É portanto a performance que conforma o poético e mesmo o define.

Como sintetiza Zumthor, a presença corporal é o que define ao mesmo tempo o poético e o conceito de performance que lhe interessou desenvolver. Para ele, pode-se afirmar que não há o poético sem a performance, a qual seria um “ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe.” (*idem*: 69). Ao longo de seus estudos, Zumthor explorou a performance a partir das investigações em torno da poesia oral da Idade Média, daí ser a performance, sobretudo ligada à voz, elemento-chave em seu conceito. E sempre uma voz corporalizada, concebida enquanto emanção do corpo e elemento de engajamento de todas as sensações: “A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presente.” (*idem*: 83). A voz como uma espécie de catalizador da experiência da performance e como instrumento principal da poesia tal como a concebe, essa pulsão que possui uma “nostalgia da voz viva” (*idem*: 69). É dessa investigação que inicia a reflexão acerca do tempo real da experiência poética, esta que o leitor ou ouvinte vivencia: “O tempo da poesia oral é corporalizado. É um

tempo vivido no corpo: aquilo que denomino um tempo real” (*idem*: 83).

Em seus últimos escritos, Zumthor (2000) enfatiza a relação entre a recepção de literatura e a performance, generalizando o conceito para qualquer vivência do texto literário. Trata-se de conceber a leitura, mesmo se silenciosa, como um corpo a corpo entre corpo do texto e corpo do leitor; e como um instante único desse encontro, irrepetível, em que se convocam e intermodulam todos os elementos de um “aqui-agora”, essa temporalidade típica da performance, a presença em tempo real, como ele já havia antes definido: “A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatários e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados” (Zumthor 1997: 33). Esse “aqui agora” da performance é o “tempo real” que define a experiência poética enquanto a imersão do corpo em um novo espaço-tempo.

A partir da teoria de Zumthor, pode-se inferir a ideia de uma potência performática da própria escrita, que diz respeito a um tratamento do texto em Tarkos e Aperghis responsável por fazer saltar da palavra aquilo que permite nela criar uma voz. Sendo voz aqui o índice de inserção do tempo real no texto e da presença do corpo atuante nesse novo tempo-espaço. Neste ponto, quiçá expande-se a teoria de Zumthor em direção a consequências nela não exatamente previstas – pois há que se descartar certo ponto de partida fenomenológico que leva Zumthor a afirmar: “Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na *intensidade da presença*” (2000: 81, grifos nossos). Ou seja, para ele, quanto maior (quantitativamente) a presença corporal – uma audição pública, com a presença do poeta lendo –, maior seria o grau ou a força da performance, de modo que a leitura silenciosa e solitária seria para ele o “grau performancial mais fraco” (*ibidem*), ficando só atrás da escuta de um poema gravado em meios técnicos.

Ao voltar a atenção aos escritos dos autores aqui em questão, no entanto, a pergunta é acerca de uma potência inerente ao texto, ou seja, falaríamos em escritas performáticas independentemente das práticas empíricas da palavra em cena, na música e no corpo do performer. Algo que alude às estratégias de sua construção, responsáveis por portá-los da capacidade de dar a ouvir vozes, produzirem verdadeiras músicas da fala que são acionadas na leitura. Se, em seguida, esses escritos serão lidos em voz alta ou postos em cena, em um palco, às vezes mesmo com outros instrumentos e efeitos eletrônicos, como é o caso de Aperghis, essa seria uma outra questão. E, uma vez que se lida aqui com literatura, parece-me contraditório atribuir ao escrito uma força menor em relação

a outros suportes. Assim, se por um lado, o conceito de Zumthor é operativo, por conceituar qualquer leitura enquanto performance, por outro corre o risco de relegar a experiência literária a um segundo plano em relação às outras artes do corpo ou do espetáculo. Se, por um lado, afirma que a literatura é presença, voz e corpo, por outro, ao prender-se a uma perspectiva fenomenológica em relação ao suporte, acaba por ver aí uma presença enfraquecida, diante de outras manifestações que tragam o corpo físico do autor ou ator e sua voz sem mediações.

Daí a necessidade de deslocar-se essa premissa, percebendo nas diferentes manifestações e suportes não *graus*, mas sim *modos* distintos de presença; e que, portanto, não põem em jogo uma maior ou menor força. Se pensarmos em intensidade, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari (e eles na esteira de Espinosa e Bergson), confrontamo-nos com a ideia de modos singulares e incomparáveis, e não mais em uma escala quantitativa. Essa é a premissa que acompanha a noção de máquina de fala, a qual independe do suporte ou do meio de experiência do texto. De modo próximo, ao pensarmos em uma vocalidade da linguagem a partir dos filósofos, devemos considerar uma não separação entre o escrito e o oral, concebendo uma vocalidade que atravessa esses registos empíricos, como atravessa as noções linguísticas (saussurianas) de língua e fala.

Músicas da voz que fala

Para o que nos interessa neste caso, a noção de “máquina de fala” evoca a imagem do texto como um dispositivo temporal, com seus movimentos e funcionamentos específicos; funcionamentos que remetem à criação do que chamaria de “músicas da fala”: que jogam com os movimentos da voz que fala, seus gestos, suas modulações, entonações. São poéticas que inserem uma temporalidade na escrita que a faz capaz de provocar um “em direto” (ou “ao vivo”)⁵ da leitura: está-se diante da voz; o corpo desliza no fluxo das linhas escritas como o corpo que dança ou escuta uma música, em presença, tempo real.

Vale salientar os diferentes funcionamentos dessas “máquinas de fala”, criadas por cada um dos autores, e como cada uma delas, de modos diversos, consegue provocar essa temporalidade da performance. Pode-se notar dois gestos básicos a diferenciarem o tipo de fluxo vocal predominante em cada um: (1) o fluxo de continuidade em Tarkos e (2) o fluxo truncado em Aperghis.

Ainda pouco traduzida em português, a obra de Christophe Tarkos⁶ evidencia claramente uma assimilação das experiências das vanguardas artísticas, do romance pós-Joyce, da poesia sonora, da música contemporânea de concerto. Tarkos não se dizia poeta, mas sim um “fazedor de textos” e de “improvisações-performances”; sua poética é toda tomada pelo som e o movimento da voz, mesmo se lida em silêncio. Mais do que temas ou significados, o que está em jogo são percursos rítmicos vocais, seus gestos obsessivos, sua música. Seus textos em geral são algo entre o poema-em-prosa e a prosa poética – sempre misturando elementos teóricos, dramáticos, líricos e narrativos, muito na direção do que vemos em Beckett de um hibridismo generalizado. Muitos dos textos de Tarkos são blocos encadeados, sem quebras de versos ou parágrafos, em que o fluxo da fala como que arrasta a escrita, a conduz por repetições e permutações. Há uma clara relação de Tarkos com a obra de Beckett, no sentido de assimilações mais ou menos declaradas. No entanto, Tarkos radicaliza as repetições – que também são muito presentes em Beckett –, criando textos exaustivamente reiterativos, repetitivos e permutantes.

Em Tarkos, a escrita geralmente é tomada em um fluxo contínuo vocal: fluxo próprio de construções frásicas em que a reiteração de palavras e sonoridades segue como que uma fluência cotidiana, em frases de construções ordinárias. O que aparece em Tarkos seria algo como um “puro prazer de falar, um prazer quase infantil de deixar correr o fluxo do balbúcio”, como Prigent define (2008: 16), na apresentação a *Écrits poétiques*, e faz com que, em nossa leitura, mergulhemos nesse fluxo da fala simples, cotidiana, que brinca com sonoridades e repetições. Um exemplo:

Je me peigne. J'ai mon peigne, je suis peigné maintenant, je me suis peigné, je n'étais pas bien peigné, je sais me peigner, j'ai bien peigné, je me suis peigné, j'ai bien fait de me peigner, je suis bien peigné maintenant je pense, je pense je me suis assez peigné maintenant. J'avais à me peigner. Peut-être devrais-je me peigner. (Tarkos 1995: 42)

Notemos que as palavras são trabalhadas em um jogo de reiteração direta, sem pausa, em uma espiral que se expande a partir de um centro provisório: um pequeno motivo, muitas vezes banal, às vezes até mesmo próximo a um registo infantil como acima, que serve como eixo para as repetições e os acréscimos, como se fossem palavras ou frases ímã, que funcionam como pontos de gênese dos ciclos, como por exemplo nesse outro texto: “Quel est le flux, quel est le flux qui rencontre un obstacle, quel est

ce flux, le flux rencontre un obstacle, quel est ce flux qui rencontre un obstacle le flux rencontre plus d'un obstacle, le flux a vu un obstacle" (Tarkos 1998: 25).

O uso de expressões e temas banais, que facilitam e aceleram a leitura (a ação simples de se pentear, por exemplo), deixa explícito que o que está em jogo não é propriamente a função de representação, mas, ao contrário, trata-se de maquinar uma voz, criar uma música da fala, explorar a palavra enquanto material plástico, moldável, em suas danças internas de velocidades, retomadas, acelerações e ralentadas, pausas, circunvoluções. Como observa Prigent, os textos de Tarkos são apenas aparentemente descritivos; as descrições ou narrações simples do cotidiano servem como meros pretextos para desfazer sutilmente a figuratividade da linguagem. O que está em jogo é um ritmo, e muitas vezes acelerado, provocando leitura veloz; Prigent dirá em sua apresentação ao livro de Tarkos, supracitada, que: "A aceleração da sintaxe leva o todo a uma irresistível velocidade" (Prigent 2008: 15, tradução nossa).

Em Georges Aperghis, a fala acelerada também será um traço marcante; porém, sendo construída através de estratégias diferentes. Uma estratégia que sobressai é aquela de exploração dos fonemas – em que se nota, por vezes, a herança da poesia fonética dadaísta, de um Hugo Ball ou um Kurt Schwitters. Inclusive Aperghis declara ter de fato decidido a partir de 1973 explorar os fonemas em seus escritos, na intenção de desmontar, romper as palavras. São fonemas que se articulam criando línguas novas e simulam até sotaques e dialetos. Como diz em uma entrevista (2018), a questão para ele seria: "Como fazer escutar a música e a cor de cada língua?" ["Comment faire entendre la musique et la couleur de chaque langue?"]. E então, a partir desse problema, ele teria começado a quebrar as palavras, a saltar os fonemas e a fabricar falsos russos, falsos austríacos, etc... ["Et donc j'ai commencé a casser les mots, à sauter les phonèmes et à fabriquer des faux rus..."], na busca por dar a ouvir a cor do falar das diferentes línguas. E, assim, muitas vezes o que se tem como resultado é a criação de curiosas, e mesmo inesperadas, músicas da fala – as quais parecem ressoar línguas conhecidas ou, não raro, línguas novas, faladas por algum povo desconhecido. Um dos pré-requisitos para a criação dessas línguas é que elas mais soem do que signifiquem, enfraquecendo a camada semântica.

A poética de Aperghis é marcada pela exploração exaustiva de "maneiras de falar", como ele mesmo diz, às quais declara ter sempre sido "muito atento" – e isso a tal ponto de mesmo sua composição musical para os instrumentos ser baseada, ele diz, na "transposição dessas maneiras de falar" (Aperghis 2001: 21). Ele chega a dizer

que os instrumentos são, no fundo, falas. Interessante é notar essa via de mão dupla, em que a voz nos textos é maquinada enquanto música e, por sua vez, a música dos instrumentos é trabalhada enquanto voz. Um exemplo emblemático de sua poética é o ciclo de peças para voz solo intitulado *Récitations* (1978), muitas das quais compostas a partir da mesma dinâmica de acréscimos por truncamentos. Ainda que não sejam textos concebidos para se ler em silêncio, mas sim textos diretamente concebidos como partituras, dão uma boa mostra da centralidade das “maneiras de falar” em sua poética, da exploração explícita das musicalidades da fala, bem como dos modos de operação da língua (repetições, permutações) de modo a dar a ouvir e a sentir essas músicas da voz falada.

Nesse trabalho com o fonema, Aperghis acaba provocando um movimento truncado das frases – ou mesmo proto-frases. Esse fluxo truncado desfaz o lugar fluente e cotidiano da fala, a partir de procedimentos que desmontam a sintaxe comum de modo explícito. Por exemplo, por *permutações* (“tout sans tout mal guère point point point point n’en tout point tout sans tout mal...”), ou por *desmontagens de palavras* (“bituer”, “habituer”, “tuer”), ou ainda através de *reiteraões inusitadas* (“fini par fini par par elle fini”). Esse fluxo, que assim como em Tarkos é marcado por um excesso de repetições, e provoca um encadeamento acelerado de nossa leitura, é contudo um fluxo de quebras, truncamentos, como que traindo alguns hábitos corriqueiros de fala para abrir espaço a outros:

SANS TITRE (2)

(*diction très rapide, accentuer les « fini »*)

Fini par-à-part elle bitue par ni bituer-fin elle a a a fini

elle par fini s’habituer tuer

Elle a a a par fini par fini par par elle fini s’habituer // a ni elle fin

s’habituer fini s’habituer tuer par à //

Elle ni fini fin elle par-à-par fini elle s’habituer fini

s’habituer s’habituer // par tuer elle a a a

Fini par par à s’habituer elle s’habituer elle s’habituer à part

par fini elle par à tuer fini s’habituer à ni elle fin

Par elle elle a a fini fini par par tuer s’habituer par s’habituer par

s’habituer à elle ni fini // fin à s’habituer

Elle tuer par s'habituer s'habituer ni s'habituer fin elle par
à elle fini-fini a a fini part-part
A fini-fini tuer fini // à à s'habituer elle ni par fin // elle elle
par à s'habituer // par s'habituer par //
À fin elle fini a tuer fini à s'habituer à part s'habituer fini
ni s'habituer par par elle elle
S'habituer s'habituer // s'habituer ni par fin elle tuer a a fini
à part par-par // elle part à elle fini-fini //
S'habituer à s'habituer elle par a elle fini a part fini tuer
par à fin elle s'habituer fini -ni
(Aperghis 2001: 68-69)

A impressão que podemos ter é a de uma fala de hesitações, de gaguejamentos (“a a a”; “elle elle”; “par par”; mas também em ecos: “s’habituer tuer” “fini-fini tuer fini” etc.). Evoco o termo “gagueira” em referência ao conceito de Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica* (1993), ao buscar definir alguns procedimentos de repetição que se inserem na base da criação de uma língua poética, presentes em autores como Beckett e o poeta Ghérasim Luca. O procedimento de Aperghis lembra-nos o de Ghérasim Luca que faz derivar da repetição de fonemas a montagem de palavras com sons similares. O que Luca faria em seu conhecido poema “Passionémment”, que procede por ecos de palavras até montar uma frase final (“je t’aime passionémment”), segundo Deleuze (1993: 139), é expor a gênese de uma língua nascente, que progride por repetições, de fonemas, por derivações de palavras homófonas, como se a voz fizesse um tateamento entre sons, em busca de compor um sentido.

A leitura de Deleuze sobre Luca é citada por Aperghis, que diz buscar “incluir o afeto na construção” (2001: 21), ou seja, construir uma língua a partir de fonemas tendo por busca os afetos que podem ser disparados por esses gestos de fala – que se situam muitas vezes antes da significação. No caso acima, de Aperghis, vemos algo desse tateamento entre palavras e fonemas (“bitue”, “bituer”, “habituer”, “tuer”; “part”, “par”; “fini”, “ni”) que vão criando uma língua estranha, inédita, e por fim formam uma frase, escamoteada em meio a esses rodeios, “Elle a fini par s’habituer”. Nesse caso, o gesto é de uma repetição um pouco mecânica, passando a sensação de uma monotonia ou um automatismo forçado (“ela acabou por se acostumar”) e aflito, provocado pela rápida dicção e a ressonância da palavra “fini”. Uma questão importante

nesse tipo de “gagueira” criativa, apontada por Deleuze e lida por Aperghis, é que se trata de um mecanismo de criação de língua, e não somente uma afeção da fala – como se vê, aqui, a possibilidade de que um enunciado singular constitua toda uma língua nova não está descartado; o que constitui, inclusive, a própria definição do poético para Deleuze. E, como se vê, tampouco ocorre uma separação entre oral e escrito: pode-se falar de uma gagueira na e da escrita, responsável pela maquinação de uma língua. Construir pequenas máquinas de fala que são, conseqüentemente, máquinas de novas línguas.

Observemos que também aqui, em um poema que se dá no desdobramento de uma frase aparentemente simples, o fluxo que se cria é truncado; é um fluxo da fala que se interrompe e se retoma, cada vez em um ponto da frase e que trabalha por acúmulo, em um crescendo – notemos ainda o trabalho visual, que reforça o caráter de partitura de seus textos:

CONVERSATION

Suis celui

Suis celui suis

Suis celui suis celui

Suis celui suis celui qui

Suis celui suis celui qui suis

Suis celui suis celui qui suis celui

Suis celui suis celui qui suis celui qui

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis celui

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis celui qui

Suis celui suis celui qui suis celui qui vient suis celui qui vient [...]

(Aperghis 2004: 65)

Esse poema é parte de seu livro *Zig-Bang*; já o anterior é parte da partitura da peça multimídia intitulada justamente “Maquinações”, *Machinations* (2000), classificada por Aperghis em seu catálogo de obras como “teatro musical” e a qual ele declara inscrever-se na continuidade de seu trabalho sobre o texto. Uma procura por remontar-se à ancestralidade da linguagem, imaginando o nascimento dos fonemas, dando

origem às línguas. Dentre os poemas de *Zig-Bang*, há alguns que são de fato escritos em uma língua inventada, gerada pela combinação de fonemas que dão a sensação de serem um idioma, de fato, entretanto não encontram equivalente nas línguas já conhecidas. No livro dedicado à peça *Machinations*, Peter Szendy esclarece na apresentação que aí as palavras e fonemas são a própria música:

Não há uma só nota musical na ‘partitura’ de *Machinations*, realizada depois do espetáculo e publicada pelas edições Durant (2001). É que os fonemas, as sílabas, as palavras aí são a música, com seus agenciamentos, suas compressões, suas dilatações, suas vidas e mortes, suas doenças, seus deslocamentos, suas maneiras de se cobrir e criar contrapontos... (*apud* Aperghis 2001: 10)

Trata-se, explicitamente, de se produzir uma música de palavras, que se faz na exploração de modos de fala, de entonações, de velocidades de pronúncia, tendo por unidade mínima os fonemas, que nem sempre formam palavras compreensíveis mas, antes de tudo, sugerem inflexões e entonações, gestos que remontam ao corpo e aos afetos; trata-se de maquinar vozes, como se vê desde o título, *Maquinações*. Por um lado, uma menção explícita aos recursos tecnológicos (som e imagem) aí utilizados – a peça compõe-se de quatro “*diseuses*” [“dizentes” ou “dizedoras”], em uma mesa frente a microfones, tendo por trás telas de projeção, e um músico-técnico, que controla o computador que dispara os efeitos a partir do material vocal captado pelos microfones, um “*machiniste*” [“maquinista”] (Aperghis 2001: 19). Por outro, porém, podemos aí perceber uma alusão ao conceito de máquina de Deleuze e Guattari, pensadores que também são parte do repertório do compositor.

Algo do que dizem Deleuze e Guattari acerca do termo “maquinação”, em *Mil Platôs*, refere-se diretamente ao trabalho com a voz na música contemporânea experimental, em especial nas composições de Dieter Schnebel e Luciano Berio, este último referência sobretudo para Aperghis. Para os filósofos, haveria uma maquinação da voz na música do século XX, sobretudo quando é acoplada com a tecnologia e passa a ser ela mesma um dos instrumentos, em variações de timbre que constituem “uma máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas” (Deleuze/Guattari 1995: 40).

Essa maquinação é assim índice de que a própria fisicalidade da voz passou a ser material da composição. Retornando ao nosso ponto de partida, podemos associá-la à composição da escrita, que internaliza esse material vocal e acaba sendo arrastada por ele. Momento em que a voz se expande por si mesma, e assim a fala, em suas sonoridades e ritmos, podendo dar corpo a novas línguas, em novos corpos. A maquinação é índice, ainda, de uma autonomização da voz: movimento que faz da voz um elemento independente, descolando-a da melodia como de qualquer centro irradiador, assim como de um sujeito, personagem ou mesmo suporte. Talvez tenhamos aí a possibilidade de nos aproximarmos de uma potência performática do escrito, um modo de perceber as visões e audições que dele saltam, no limite da língua, nos seus interstícios, quando se dá o movimento:

O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. (Deleuze 1993: 9)

NOTAS

* Annita Costa Malufe é investigadora da Universidad de Salamanca (Contrato María Zambrano), junto ao Grupo de Investigación Reconocido Estudios Portugueses y Brasileños. No Brasil, é pesquisadora do CNPq e docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. É investigadora colaboradora do ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto). Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP, é autora dos livros de ensaios: *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), ambos com financiamento FAPESP. Realizou duas pesquisas de pós-doutoramento: na USP, “Traços de Beckett na literatura contemporânea” (bolsa CNPq), supervisionada por Fabio de Souza Andrade; e na PUC-SP, sob supervisão de Peter Pál Pelbart, “Procedimentos literários em Gilles Deleuze” (bolsa FAPESP). É autora de sete livros de poemas, dentre os quais *Alguém que dorme na plateia vazia* (7letras, 2021).

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

¹ Neste ponto, remeto a um dos meus artigos dedicados aos autores, publicado na revista *E-Lyra*, em coautoria com o compositor Silvío Ferraz: “Ao vivo: performance da voz em Tarkos e Aperghis” (2017), em que algumas das ideias aqui apontadas são desenvolvidas mais detalhadamente.

² Conforme Ana Bernstein, essa também seria uma característica da “escrita performativa” para Della Pollock,

- aquela que “visa a fazer o texto atuar” e “atravessa gêneros, teorias e esferas da prática” (Bernstein 2004: 66).
- ³ Tal relação desenvolvi com mais detalhes em alguns artigos anteriores, como por exemplo: “Poema-partitura e poéticas vocais” (Malufe/Ferraz 2013) e “Música e voz para além do som” (Malufe/Ferraz 2015).
- ⁴ Kuniichi Uno diz haver na peça *Not I* uma “máquina falante”, que, neste caso, seria marcada por uma disjunção eloquente entre linguagem, personagem, corpo, sujeitos, fala e sentidos: “Uma máquina falante desconecta e desmonta uma boca que não vê, não ouve, ou que vê mal, ouve mal, uma boca buscando uma voz, ela a terá, mas uma voz que não pensa, a cabeça que pensa não tem sua voz. Tudo é desconjuntado” (Uno 2012: 76).
- ⁵ Conforme os dois modos distintos utilizados na língua portuguesa para se referir à transmissão televisiva ou radiofônica realizada em tempo real: transmissão “em direto” (Portugal) e “ao vivo” (Brasil).
- ⁶ Apesar de uma morte precoce, aos 40 anos de idade, Tarkos foi autor de mais de 20 livros de poemas; é considerado hoje um dos principais nomes da poesia contemporânea na França.

Bibliografia

- Aperghis, Georges (1982), *Récitations – pour voix seule (1977-1978)*, Paris, Ed. Salabert.
- (2001), *Machinations*, Paris, L’Harmattan/Ircam.
- (2004), *Zig-Bang*, Paris, P.O.L.
- (2018), Entretien avec Georges Aperghis, Radio France. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-entretiens/georges-aperghis-ma-musique-est-tres-difficile-mais-je-ne-sais-pas-comment-faire-autrement-4-5-1274056>.
- Bernstein, Ana (2004), “Atos da fala, representação teatral e teorias da performance”, *Folhetim*, n.º 20: 59-71.
- Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1980), *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.
- (1995), *Mil platôs – volume 2*, traduzido por Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo, Editora 34.
- (1997), *Mil platôs – volume 4*, traduzido por Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34.
- Ferraz, Silvio / Annita Costa Malufe (2017), “Ao vivo: performance da voz em Tarkos e Aperghis”, *E-Lyra*, n.º 10: 91-112. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/206>.

- Ferraz, Silvio / Annita Costa Malufe (2014), “Música e voz, para além do som”, *Literatura e Sociedade*, n.º 19: 149-167. <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/97229>.
- Prigent, Christian (2008), “Sokrat à Patmo”, in Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L.: 9-20.
- Tarkos, Christophe (1995), *Morceaux choisis, Les Contemporains Favoris*, n. 7, Paris, Les Contemporains.
- (1998), *Caisses*, Paris, P.O.L.
- (1999), *Le Signe*, Paris, P.O.L.
- (2001), *Anachronisme*, Paris, P.O.L.
- (2008), *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L.
- (2014), *L'Enregistré – performances / improvisations / lectures*, Paris, P.O.L.
- Uno, Kuniichi (2012), *A gênese de um corpo desconhecido*, traduzido por Christine Greiner, São Paulo, N-1.
- Zumthor, Paul (1997), *Introdução à poesia oral*, traduzido por Jerusa Pires Ferreira et alli, São Paulo, Hucitec.
- (2000), *Performance, recepção, leitura*, traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Educ.
- (2005), *Escritura e nomadismo*, traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz, Cotia, Ateliê Editorial.

não me canso de dizer que cada coisa pode ser o contrário do que é: António Aragão, Alberto Pimenta e o ato de habitar o silêncio

Inês Cardoso*

Universidade do Porto – ILCML

I. Notas para pensar a presença dos mortos

Nos seus percursos artísticos, foram alguns os momentos em que Alberto Pimenta e António Aragão estabeleceram pontos de diálogo, encurtando assim o que este último chegaria a descrever como uma “aflitiva distância marítima” (1984: 18). O início da década de 1980 é, aliás, particularmente expressivo, já que nele se podem encontrar diferentes formas de colaboração, cocriação e coedição. Juntos, escreveram a obra epistolar *Os 3 farros. descida aos infernos* (1984) e, por ocasião do seu lançamento, dançaram a valsa na Casa de Lafões, em Lisboa: “O lançamento deste livro tinha de corresponder ao seu conteúdo. Por isso, recusamos o carácter mundano e pedante deste tipo de actos, introduzindo uma crítica implícita nesta própria apresentação” (Pimenta 1984: 23). Com Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, editaram o volume *Joyciana* (1982). Na mesma altura, e após o (suposto) desaparecimento dos seis tomos anteriores, publicaram o sétimo tomo de *Toma* (1980–1983), questionando, com manifesto humor, os modelos de edição e circulação do objeto literário:

TOMA de novo!

TOMA de novo porquê? Porque embora muitos julguem que é a primeira vez que se faz o TOMA (por ser a primeira vez que o têm na mão), a verdade é que já se fez várias vezes o TOMA, depois deixou de se fazer o TOMA e agora está-se a fazer o TOMA de novo. Simples, não é verdade? TOMA um nome quase místico da literatura portuguesa...

Os seis primeiros tomos desapareceram sem deixar (quase) rasto. Sucedeu há bem pouco tempo, entre 1972 e 1977, demarcando assim o que virá um dia a ser conhecido como “a época da desapareição dos seis primeiros tomos de TOMA”! (...)

TOMA é um pouco menos que uma revista; pode-se dizer que é uma vista, de colaboração com vários olhos (e também com os ouvidos, o nariz e a boca, ou língua, dalgumas das mais proeminentes cabeças de Portugal e do resto do mundo). (Aragão et al. 1980: s.p.)

Poder-se-á considerar que o mais recente diálogo foi exibido pela primeira vez no dia 23 de julho de 2021, no colóquio de homenagem a António Aragão *Os sinais são as evidências que permanecem sempre apontando*, na Universidade Fernando Pessoa (formato online, via Zoom). O vídeo de *EVOKAÇÃO DE ARAGÃO. Cine-performance de Alberto Pimenta. Um filme de Edgar Pêra* (2021) foi posteriormente publicado no n.º 4 da revista *Translocal: Culturas contemporâneas locais e urbanas*, volume igualmente dedicado à obra do poeta madeirense.¹ Na breve sinopse que acompanha a publicação, Pimenta descreve a cine-performance nos seguintes termos: “Lembrança de António Aragão, reflexão daí desencadeada, com tanta intensidade que leva a um desejo e a uma evocação” (2021: s.p.).



Alberto Pimenta. 2021. “EVOKAÇÃO DE ARAGÃO. Cine-performance de Alberto Pimenta. Um filme de Edgar Pêra”, in *Translocal: Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*, n.º 4.

Mantendo presentes as noções de evocação e diálogo, relembre-se a entrevista concedida por John Berger ao crítico e radialista norte-americano Michael Silverblatt, em 2002. A certo ponto da conversa, Berger recupera e reatualiza uma intuição que tinha já partilhado em 1995, aquando da sua participação no programa televisivo britânico *Face to Face* – a de que vivemos com os mortos e de que essa capacidade nos distingue enquanto espécie:

This is perhaps connected with the other thing that you were saying. You were talking about ghosts and the past. I would put this differently because it seems to me – and it has really almost always seemed to me – that the dead are present. Actually we live with the dead. This is of course something that in our instant culture, at this moment in a large part of the world, is ignored, dismissed totally. But this living with the dead is maybe the first thing which distinguished man as a species. It is perhaps what makes man human. (2002: 2min27seg)

Esta conceção de presença dos mortos torna-se particularmente operacional se procurarmos entender a história da poesia como uma história do (e em) diálogo.² Nesse sentido, o caso da poesia experimental portuguesa, da qual António Aragão foi “figura matricial” (Hatherly 2011: 94), pode constituir um exemplo elucidativo: pelo empenho na investigação e enquadramento de uma *arqueologia* viva, na qual se redescobre o Barroco, a tradição visual caligráfica e a ideogramática oriental; mas também pela aposta em métodos de apropriação, numa “antropofagia de formas e temas que funcionou como estratégia composicional, de certo modo semelhante a um canibalismo literário como aquele que, no Brasil, teve raízes criativas e teóricas em Oswald de Andrade, e que mais tarde foi retomado pelos concretistas brasileiros” (Torres / Seiça 2016: 12). Estas dinâmicas, como outras que se poderiam enunciar, colocam em evidência essa disponibilidade permanente para ouvir os mortos – exercício de escuta que interfere com o tempo, expandindo-o: “uma obra de arte guarda sempre em si a qualidade suprema de transcender os tempos na leitura adequada que a actualiza ao fazer-se e na recriação ao ser tomada por um artista, que integrando-a origina uma obra outra, totalmente outra” (Tavares 1965: 42).

A questão adensa-se, ainda, se considerarmos uma nuance que Berger introduziu num ensaio originalmente publicado em 2008. Partindo da premissa de que de uma ponta à outra do planeta todos vivemos numa prisão, o ensaísta defende que os “actos

determinantes de uma resistência prolongada terão raízes no que é local”, seja ele próximo ou distante, e releva o modo como os prisioneiros sempre encontraram, a partir do interior das suas celas, meios para comunicar entre si: “Na prisão global dos nossos dias, o ciberespaço pode ser usado contra os interesses dos que inicialmente o estabeleceram. Deste modo, os presos informam-se sobre o que o mundo faz dia após dia, seguem as histórias censuradas do passado e resistem ombro a ombro com os mortos” (Berger 2018: 37-38). À luz de uma resistência “sempre dilatada” e que se funda na redescoberta de “pequenas dádivas” (Berger 2018: 37), a presença dos mortos torna-se duplamente significativa: já não se trata apenas de reivindicar um intervalo, um silêncio que permita escutar os mortos, mas sobretudo de resistir com e pelos mortos.

As obras de Alberto Pimenta e António Aragão sempre se abriram, tal como aconteceu com as práticas de outros autores seus contemporâneos, à interdependência e ao diálogo. Com os vivos, na convocação de vozes outras, recortando espaços de afinidade e estabelecendo laços de cocriação; mas também com os mortos, sinalizando pontos de intersecção, relendo criticamente a tradição, apropriando-se criativamente dela. Trata-se, porém, de uma vocação dialogante que não se incompatibiliza com o facto de estas obras sempre terem apontado para o silêncio, traçando caminhos que se dirigem na “recusa da palavra segura de si, da palavra auto-suficiente, da palavra que fala do seu falar” (Pimenta 1978: 185). Isto porque o silêncio pode, efetivamente, ser pensado enquanto mecanismo que evidencia a disponibilidade para resistir, “ombro a ombro com os mortos” (Berger 2017: 38), ao silenciamento. Essa capacidade é, de resto, sinalizada por Pádua Fernandes quando, numa formulação evocativa de Jean-Paul Sartre,³ escreve a propósito da poesia de Alberto Pimenta: “por vezes, o melhor a fazer para contestar é nada dizer”, pois “a greve de palavras, que pode ser tão contundente quanto uma greve de fome, não significa uma greve de discurso” (2010: s.p.).

Num ensaio recente, Lúcia Evangelista afirma que aquilo “que a obra de Alberto Pimenta faz é uma constante inquirição da validade das palavras e dos discursos” (2021: 223). E o certo é que a articulação entre poesia e performance configurou um terreno especialmente fértil no que diz respeito a esse questionamento, tornando-se até desafiante fixar o número de operações e atos poéticos que o autor levou a cabo. Acresce que são igualmente diversos os formatos em que essa relação se traduziu. Das performances aos *happenings*, das conferências às apresentações de livros, das peças teatrais aos programas televisivos, foram muitos os momentos nos quais o poeta

colocou em curso aquilo que Sandra Guerreiro Dias descreveu como sendo uma proposta de “despragmatização (...) na sua forma mais radical: isto é, corporal” (2015: 413). Sob ponto de vista quantitativo, o mesmo não se poderá afirmar em relação a António Aragão, cujas incursões pela arte da performance foram mais esporádicas – mas, realce-se, perfeitamente alinhadas com o seu objetivo de “criar uma linguagem” que estivesse “à altura duma civilização técnica ou tecnológica e, portanto, com a participação das máquinas” (Aragão 1985: 187).

Não obstante ser possível problematizar o silêncio (e o silenciamento) a partir de certas obras coletivas anteriormente referidas,⁴ a reflexão que aqui se propõe centrar-se-á em duas operações específicas: *Conferência e Intervenção Orfotímica*, posteriormente renomeada *Conferência de Nível* (António Aragão, 1981), e *Auto de fé* (Alberto Pimenta, 1985). Alguns aspetos podem, desde logo, contribuir para traçar pontos de aproximação entre as duas intervenções “individuais”: em primeiro lugar, a proximidade cronológica, que permite situar esta reflexão num período marcado por alterações político-sociais muito específicas e profundas – quer no plano nacional, quer a nível internacional; em segundo, o facto de ambas serem produto e sintoma de uma década em que se radicaliza, no contexto poético português, “a negação do espaço semântico”, passando “a poesia em causa a manifesta[r]-se cada vez mais no domínio da pura sensorialidade” (Pimenta 1988: 147); em terceiro, o modo como procuram responder a esse desejo (partilhado por diversos artistas, poetas e críticos) de reconfiguração do espaço do museu num local incisivo, laboratorial e de convívio – ou seja, em consonância com as linhas propostas por Salette Tavares no texto que integra o *Catálogo da representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo* (1977):

Um museu é um sítio para viver.

ensinar a ver

ensinar a criar

ensinar a aprofundar.

Cabe-lhe criar condições didáticas de abordagem e convívio, ou seja, condições que exprime quando se mostra.

Cabe-lhe criar condições didáticas de abordagem e convívio, ou seja, condições existenciais de convivência.

Dialogar com o passado é difícil mas possível e maravilhoso. Dialogar com o presente é fundamental. (...)

Só a partir de toda a complexa organização de um museu vivo surgem os fenómenos necessários para o convívio natural e fácil, para a investigação e recolha documental, para a experiência crescente e para o desencadear de fenómenos criadores. (Tavares 1977: s.p.)

II. Do ato de subverter o silenciamento

A segunda passagem⁵ de António Aragão pelo Museu de Arte Sacra do Funchal data de 1981, no âmbito da exposição *António Aragão. Retrospectiva de Pintura 1957-1965*, organizada pelo Círculo de Artes Plásticas do Cine-fórum do Funchal. Trata-se de uma exposição que reuniu um avultado número de obras em laca, a óleo, fresco e cera, mas também alguns guaches e desenhos a tinta da china, traçando o percurso do autor num período em que a pintura lhe oferecia uma “maior facilidade de ser livre” (Aragão 1994: 5min51seg). Foi, contudo, a operação *Conferência e Intervenção Orfotímica* que marcou decisivamente o evento, tendo sido descrita na imprensa como uma “anti-conferência em cujo ritual participaram professores e alunos do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira” (cf. reportagem do *Diário de Notícias*, 15 de março de 1981).





António Aragão. 1981. “Conferência de Nível”. Exposição António Aragão. Retrospectiva de Pintura 1957-1965, Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio literário de António Aragão (Universidade Fernando Pessoa).

Num primeiro momento, vale a pena considerar que a importância desta intervenção foi recentemente assinalada numa exposição organizada por Martinho Mendes. Com o objetivo de recordar as passagens do autor pelo Museu de Arte Sacra do Funchal, *De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal*, esteve patente entre os dias 22 de outubro de 2021 e 1 de janeiro de 2022. A par dos objetos que integraram a operação de Aragão e de alguns documentos textuais (catálogos, revistas, reportagens), a exposição incluiu ainda o registo pertencente ao Arquivo de António Dantas – um vídeo de aproximadamente vinte minutos, duração que corresponde ao tempo de autonomia da bateria do equipamento utilizado (Sony Betamax). Sendo o registo resultante da inclusão da videoarte no próprio ato performativo, são várias as razões que o tornam especialmente significativo: não só sinaliza a importância atribuída por Aragão ao trabalho colaborativo e de cocriação, como evidencia a adoção de um posicionamento no qual a arte da performance é considerada como uma atitude de pesquisa assumidamente experimental e intermedial. Este aspeto torna-se, aliás, particularmente relevante se tivermos em conta reflexões como aquela proposta por Sandra Guerreiro Dias (2015). Para a investigadora, não será tanto o corpo radicalmente situado no presente que constituirá a característica mais distintiva da performance, mas sim essa intermedialidade ancorada numa atitude de pesquisa:

A arte da performance é a arte de experienciar, experimentar a vida por intermédio do corpo e da arte, logo ocorre e sempre no presente. Num exercício mais arriscado, no entanto, considera-se que é o terceiro elemento acima mencionado que concretiza efetivamente a característica mais ontológica do género: a sua intermedialidade. Resultando numa e de uma efetiva atitude de pesquisa que não responde a categorizações temporais, espaciais ou mediais (ou seja, não se restringindo a um único meio, neste caso ao corpo *per se*, por mais que esse tenha sido um dos princípios fundadores da performance), é essa mesma sua ontologia que aqui transpõe a terminologia, uma vez mais, e firma o terreno no qual a arte da performance se passa a mover, indo ao encontro daquilo que sempre foi: uma atitude de pesquisa muito mais do que um género artístico em si. (Dias 2015: 114)

Segundo os dados presentes em *De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal* (2021), a programação de *Conferência e Intervenção Orfotímica* apontava para três momentos que se articulariam entre si: o primeiro consistiria numa leitura performativa de textos e poemas de António Aragão; o segundo previa a exploração da videoarte enquanto linguagem artística específica, integrada através da transmissão direta do que se passava na sala; o último seria a concretização de um *happening*, envolvendo professores e alunos do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira. Estes ficariam então responsáveis pela execução de duas tarefas: pelo desenho, medição e construção de uma passagem de papel que uniria o exterior da Rua do Bispo ao interior do Museu; e pela construção de uma teia de fios de lã que tinha em vista reordenar ludicamente o espaço expositivo, evocando a célebre instalação *Mile of String* (1949, *First Papers of Surrealism*), de Marcel Duchamp.





António Aragão. 1981. “Conferência de Nível”. Exposição *António Aragão. Retrospectiva de Pintura 1957-1965*, Museu de Arte Sacra do Funchal. Fonte: Espólio literário de António Aragão (Universidade Fernando Pessoa).

As várias fotografias que se encontram disponíveis no espólio literário do autor,⁶ depositado na Universidade Fernando Pessoa, permitem confirmar que os três momentos efetivamente ocorreram. Mas será necessário recorrer ao registo de António Dantas para confirmar que a concretização do primeiro passou, na verdade, por um desvio face ao que se encontrava programado. Uma advertência institucional para que o conteúdo do programa fosse decente e adequado à categoria (ao nível) do museu, levou Aragão a modificar, não sem ironia, o conteúdo previsto para a conferência. O título foi alterado para *Conferência de Nível* e, ao invés de levar a cabo a leitura performativa, o autor permaneceu em silêncio, sentado junto a uma mesa com uma pequena resma de papel, uma vela e uma jarra.

Esta opção revela-se particularmente incisiva se tivermos em conta o contexto político nacional. Com efeito, as diferentes obras produzidas por António Aragão no decorrer dos anos 1980 revelam um olhar muito lúcido face às transformações, avanços e recuos que, de forma gradual, foram toldando o pensamento da sociedade portuguesa da época. São oscilações que também na obra de Alberto Pimenta surgem frequentemente problematizadas, sendo relevante recuperar um dos momentos em que o poeta recordou o país que encontrara após dezassete anos a lecionar na Universidade de Heidelberg, na Alemanha:

Havia aquela facilidade com que os portugueses se entregam à utopia. Não havia praticamente peça de teatro, ciclo de conferências ou publicação que não tivesse como base a ideia de um progresso social, de uma justiça social. Isso embora já começassem a regressar do Brasil certas sombras antigas. E a pouco e pouco, muito devagarinho, havia já o crescimento de um certo peso económico, da macroeconomia, dos consórcios, disso que não se vê e que é o dono de tudo. (2000: 15)

O que Pimenta detetou no início de 1977, ano em que regressou definitivamente a Portugal, foi uma realidade na qual o entusiasmo pela utopia anunciada no pós-revolução coexistia já com a emergência sub-reptícia de novas formas de controlo. E essa é uma realidade cuja complexidade apenas se agudizou na década subsequente: por um lado, porque, ao mesmo tempo que as políticas capitalistas neoliberais começavam a ganhar força a uma escala global, essa utopia tornava-se alvo de uma descrença e suspeição crescentes; por outro, porque as marcas do espírito subserviente que perdurou ao longo de 41 anos de ditadura permaneciam enraizadas nos discursos e práticas da sociedade portuguesa. Ora, o ato de silenciar (direta ou indiretamente) corresponde, por definição, a uma estratégia de censura. Numa análise possível, a acutilância de *Conferência de Nível* poderá residir, precisamente, na forma como responde a esse rastro de conservadorismo. Se retomarmos o princípio de que o silêncio não corresponde a uma ausência de discurso, torna-se claro que a escolha de nele permanecer não poderá ser vista como gratuita: habitar o silêncio instaura, no caso desta intervenção, uma desautomatização do silenciamento, voltando-o contra si próprio.

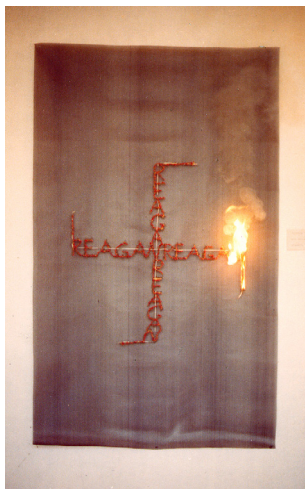
III. Do ato de fazer arder o indizível

Poemografias foi uma exposição itinerante de poesia visual, organizada em 1985 por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Trata-se de uma iniciativa que integrou um projeto amplo, do qual resultou também o volume homónimo⁷ *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (1985), e que esteve presente em diversos pontos do país, permitindo assim, nas palavras de Fernando Aguiar, “pôr esta poesia em contacto directo com públicos a quem normalmente ela não chega” (1985: s.p.). O texto que finda o catálogo da exposição não só é esclarecedor relativamente a esse intento de tornar esta poesia acessível a diferentes comunidades, como sinaliza a atitude de pesquisa que presidiu à criação dos poemas expostos:

O livro é o elemento teórico do projecto. A exposição é a passagem à prática. Constituída por um conjunto de poemas visuais não incluídos no livro, a exposição POEMOGRAFIAS veio criar o espaço próprio destes poemas. Este é um aspecto importante a ter em conta porque, quando mediados pelo livro, estes poemas dão lugar a uma percepção diferente e tem-se uma ideia muito remota do que realmente são.

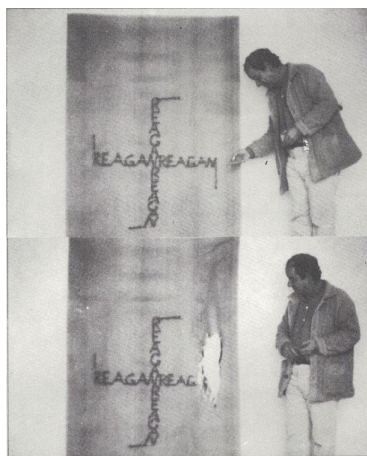
Por este motivo, durante as diversas inaugurações desta exposição serão apresentados trabalhos que concorrem com a riqueza narrativa e contextual do livro: trata-se das performances poéticas, poemas de computador, vídeo-poemas e interpretação de poesia fonética. Deste modo é criada uma dinâmica que satisfaz o conceito que os poetas visuais têm da sua poesia: acto poético. (*Ibidem*)

Foi neste contexto que Alberto Pimenta levou a cabo o ato poético que correspondeu à primeira mostra pública da Poesia de Artífício, descrita pelo próprio nos seguintes termos: “A Poesia de Artífício realiza-se com inscrições de material inflamável destinado a arder integral ou parcialmente (...). É uma poesia de acção, a 3 dimensões (portanto tátil) e dotada de luz, cor, e de odor e som variáveis conforme o material utilizado” (Pimenta 1990: 287). A intervenção, que ficou conhecida como *Auto de fé*, teve lugar na Galeria Municipal de Arte de Évora, um dos locais escolhidos para acolher a exposição coletiva.



Alberto Pimenta. 1985. “Auto de fé”. Exposição *Poemografias*, Galeria Municipal de Évora. Fotografias de Fernando Aguiar.

Compreender a acutilância da intervenção em causa passa, necessariamente, por considerar o episódio controverso com o qual partilha a data da sua ocorrência. A 5 de maio de 1985, no contexto das comemorações dos quarenta anos da vitória dos Aliados sobre a Alemanha nazi, o então presidente dos Estados Unidos da América, Ronald Reagan, fez uma visita oficial ao cemitério militar de Bitburg-Kolmeshöhe. O objetivo do encontro seria simbolizar a união entre os dois países, estando a escolha do local associada à suposta proximidade à Base Aérea de Bitburg. O conhecimento de que, naquele local, se encontravam sepultados 49 membros da Waffen-SS não demoveu o presidente norte-americano de prosseguir com a visita, gerando forte indignação à escala mundial. A polémica acentuou-se, ainda, após a justificação dada pelo presidente para não cancelar o encontro. A 18 de abril, Reagan emitiu um comunicado à imprensa, no qual se referiu aos militares sepultados como vítimas da guerra, argumentando que se tratava de jovens entre os dezassete e os dezoito anos de idade, forçados a participar no conflito a poucos dias de este terminar. A interpretação generalizada de que Reagan estaria a propor uma simetria entre as vítimas dos campos de concentração e os militares sepultados, bem como a advertência do então secretário do Conselho do Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, Elie Wiesel, levou a Casa Branca a adicionar ao programa uma visita ao campo de Bergen-Belsen. O desvio, que reduziu o tempo previsto para visita ao cemitério nazi a 8 minutos, foi recebido com manifestações de protesto.



Alberto Pimenta. 1985. “Auto de fé”. Exposição *Poemografias*, Galeria Municipal de Évora. Fotografia de Fernando Aguiar.

No que diz respeito à obra de Alberto Pimenta, a questão do holocausto surge como parte integrante de uma reflexão ampla em torno de diferentes formas de desumanização. O próprio título atribuído a este ato poético remete para os eventos públicos de penitência perpetrados pela Inquisição, sobretudo nos países da Península Ibérica. Tratava-se de um mecanismo de humilhação e de punição aplicado a todos aqueles que entrassem em incumprimento com a fé ou com as normas estipuladas pela Igreja Católica, instituição cuja brutalidade não passa impune na crítica do poeta. Poder-se-á então perguntar quais os alvos a punir no dia em que Alberto Pimenta pegou fogo a uma rede com dois mil setecentos e cinquenta fósforos, organizados em forma de suástica, na qual se podia ler o nome de Reagan. Mas talvez seja mais interessante atentar primeiro num relato que viria a ser incluído em *Metamorfoses do Vídeo* (1986):

De súbito, todos fomos simbolicamente levados, ritualmente conduzidos a uma ação de extermínio, em que todos participamos, aos auschwitz nazis deste mundo, onde, em nome da crueldade alcançada ao cúmulo do poder, se exterminou pessoas, e povos, e nações por uma qualquer diferença insuportável e incómoda à mesma crueldade, ao mesmo poder. É que, enquanto as chamas consumiam a cruz suástica, incrustada com o nome de Ronald Reagan, todos nos sentíamos tocados pelo crepitar das chamas entre o fumo sufocante que em nós sugeria a imagem auditiva de soluções distantes, que ecoavam dentro de nós. (1986: s.p.)

De facto, se durante décadas o regime nazi silenciou as vozes de milhares de inocentes, poder-se-á assumir que é agora o poeta quem, simbolicamente, ataca os agentes dessa mesma violência sem que estes se possam pronunciar. Mas não será apenas aos responsáveis diretos pelas atrocidades experienciadas durante o holocausto que a crítica se dirige. Abarca, igualmente, as instituições e figuras que, décadas após o término do conflito, continuam a camuflar o sucedido. E estende-se ainda àqueles que, na rotina e comodidade dos dias, frequentemente parecem esquecer. Este tipo de desdobramento, no qual a crítica produzida prevê a possibilidade de autorreconhecimento do leitor/participante, é uma característica que perpassa a obra poética de Alberto Pimenta. Contudo, se considerarmos reflexões como aquela proposta por Sally Banes, em torno das potencialidades do uso do aroma no teatro e na performance,⁸ não se revelará estranho que ganhe uma acutilância acrescida quando explorada no plano sensorial. Para a historiadora norte-americana, o efeito olfativo engendra uma impressão de

autenticidade, esteja ele inserido num contexto teatral realista ou não: “Perhaps the olfactory effect in performance is a way (...) to supply the spectator with a vivid slice of ‘the real’, whether or not the theatrical style is realistic” (Banes 2007: 35). Por sua vez, ao descrever os diferentes sentidos, Yi-Fu Tuan observa que o olfato “compared with sight and hearing, affects our emotions at a more deeply buried level. The olfactory sense is linked to a primitive part of the brain that controls emotions and mood and the involuntary movements of life, including breathing, heartbeat, pupil size, and genital erection” (1993: 56). São, por isso, questões se agudizam se as procurarmos enquadrar tendo em conta o pensamento teórico de ensaístas como Erika Fischer-Lichte:

The aesthetics of the performative concerns itself with the appearances of people and things, not with illusion; it concerns itself with the ephemerality of their appearance and not with life’s transience. It identifies performances not as the allegory and image of human life but both as human life in itself and simultaneously as its model. The lives of all participants are entwined in performance, not just metaphorically but in actual fact. Art could hardly get more deeply involved with life or approximate it more closely than in performance. (2008: 205-206)

Embora de forma distinta daquela proposta na intervenção de Aragão, também o ato poético de Alberto Pimenta vai ao encontro de dois propósitos que se interligam e alimentam mutuamente: o de “promove[r] uma reviravolta na imediaticidade do espaço habitual”, propondo assim uma (re)potencialização do mundo (Pallamin 2007: 184); e o de criar zonas incisivas nas quais é possível ensaiar formas específicas de estar e refletir com os outros. A esse propósito, é relevante a reflexão proposta em “Guiding somatic responses within performative structures: contemporary live art and sensorial perception” (2007), na qual Stephen Di Benedetto postula que “due to the stimulation of a multi-sensory experience, the participants in any event are forced to use their bodies to explore and seek out input that will lead them to consider the way in which we interact with others, situate ourselves in an environment, and survive” (2007: 133). Trata-se de colocar a ênfase na percepção sensorial, a fim de promover uma experiência em que a reflexão é não só partilhada, mas cocriada: “we are encouraged to use the full range of our sense perception, we become active participants rather than passive, isolated viewers detached from the artistic experience” (Benedetto 2007: 133).

IV. Resistir ombro a ombro com os mortos

A ironia, a sátira e o humor constituem eixos de análise que, de forma recorrente, têm vindo a alicerçar o estudo das obras de António Aragão e Alberto Pimenta. Não será difícil compreender as razões que motivam abordagens dessa natureza. Muitas obras individuais de ambos os autores partilham o recurso a um humor particularmente cáustico – e não são raros os momentos em que um certo pendor cómico se estende (embora não de forma exclusiva) a projetos nos quais colaboraram.⁹ Porém, essa dimensão nunca invalidou a presença de registos disfóricos, marcados pela violência, pela censura e pela perda. As operações aqui referidas colocam em evidência certas formas a partir das quais estas obras articulam o silêncio: o silêncio enquanto mecanismo de subversão, o silêncio como forma de transmitir o indizível, o silêncio como experiência de um mundo progressivamente mais fragmentado e desumanizado. Mas permitem também salientar duas formas de escuta que, num quotidiano pautado pela superabundância de imagens e estímulos, podem revestir-se de uma importância acrescida: a escuta capaz de, num movimento dialético, operar uma dilatação do tempo, convocando os mortos a fazerem-se presentes; e a escuta que, colocando a tónica na valorização da alteridade, convoca os mortos para com eles resistir ainda.

NOTAS

* Inês Cardoso é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes (Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais), apresentando uma dissertação intitulada *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta* (2016). Atualmente, encontra-se a concluir uma tese de doutoramento em torno das obras de Salette Tavares e António Aragão, projeto pelo qual lhe foi atribuída uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) e editora cofundadora da Revista Interartes SKHEMA [www.skhemazine.com].

Agradecimentos: A autora agradece a Alberto Pimenta, Ana Salgueiro, António Dantas, Edgar Pêra, Fernando Aguiar, Marcos Aragão Correia (filho de António Aragão), Martinho Mendes e Rui Torres, pela disponibilidade, autorizações e acesso aos materiais que permitiram escrever e ilustrar este ensaio.

Este ensaio foi escrito no âmbito da bolsa de doutoramento (SFRH/BD/137785/2018), financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

- ¹ Tanto o colóquio como o número da revista são parte integrante da iniciativa “multiplicidade da experiência: António Aragão (1921-2008), antena receptiva”, programa que assinalou o centenário do nascimento de António Aragão. As celebrações tiveram lugar em diferentes pontos do país, entre julho e setembro de 2021, podendo a programação completa ser consultada no *Arquivo Digital da PO.EX*: <https://po-ex.net/antonioaragao2021/>.
- ² Numa reflexão que não se limita à ideia de diálogo, mas que não o exclui, Bruno Ministro refere-se à história da poesia como “uma história da repetição”. Isto porque, por um lado, “podemos pensar uma série de características da poesia ao longo da sua história como formas de repetição. Essas características incluem, não só os mecanismos repetitivos da própria linguagem (que é ela mesma uma grande repetição), como também uma série de outras características de natureza formal ou estrutural marcadas justamente pela repetição”; e, por outro, “porque, se olharmos além da superfície, percebemos que até as vanguardas, com a proposta de variação radical que lhes reconhecemos, se implicaram sempre num gesto de repetição de períodos históricos anteriores. Há corte e variação, mas há também repetição, até enquanto reivindicação de um passado numa outra tradição que não a dominante” (2022: s.p.).
- ³ Neste sentido, é relevante lembrar que as palavras do filósofo francês em *Qu'est-ce que la littérature* (1948: 30) são recuperadas por Pimenta em *O Silêncio dos Poetas* (1978): “calar-se não é ser mudo, é recusar falar, portanto falar ainda” (Sartre *apud* Pimenta, 1978: 98). Trata-se do livro mais acreditado do poeta português e ao qual o próprio atearia fogo publicamente, na Feira do Livro de Lisboa, a 10 de junho de 1991.
- ⁴ É para essa possibilidade que apontam as palavras de Yvette K. Centeno, a propósito de *Os 3 farros*: “Não esqueço, e é só para terminar, que o último dos farros, a última das farras, é o gozo mesmo da escrita, das suas possibilidades de anti-sentido, de forma destruidora de formas, de palavra destruidora de palavras, de tábua rasa onde se imprime o silêncio” (1984: 26).
- ⁵ Em 1980, António Aragão havia já coordenado, no mesmo museu, a exposição intitulada *Funchal: ontem e hoje*.
- ⁶ No espólio literário de António Aragão, não constam os créditos das fotografias aqui apresentadas. Contudo, tendo em conta o registo em vídeo e a cumplicidade de alguns professores do Instituto de Artes Plásticas do Funchal na organização de *Conferência de Nível*, António Dantas referiu que a autoria provável será de Jorge Marques da Silva. Esta hipótese foi, também, reforçada por Martinho Mendes, curador da exposição *De nível. Passagens de António Aragão no Museu de Arte Sacra do Funchal* (2021). Para além de expressar o meu agradecimento pela disponibilidade com que ambos receberam as minhas indagações, gostaria de agradecer a Marcos Aragão Correia (filho de António Aragão), sem cuja autorização não teria sido possível ilustrar a segunda parte deste ensaio. A Rui Torres (responsável pelo Espólio Literário de António Aragão depositado na Universidade Fernando Pessoa), agradeço a disponibilidade e a possibilidade que me foi dada de encontrar estes registos.
- ⁷ Tal como salienta Rui Torres, este é um volume particularmente relevante no contexto do experimentalismo português: “Uma nova etapa dos caminhos do experimentalismo literário parece começar com o volume *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Trata-se de um documento que ajuda a compreender os caminhos que a poesia visual portuguesa seguiu depois do arauto nos anos 1960” (2014: 15).
- ⁸ No ensaio “Olfactory Performances” (2001), Sally Banes (2007: 30-31) introduz o conceito de “aroma design” e propõe uma taxonomia das diferentes funções olfativas: 1) ilustrar palavras, personagens, lugares e ações; 2) evocar um estado de espírito ou ambiente; 3) complementar ou contrastar com sinais sonoros/visuais; 4) invocar memórias específicas; 5) enquadrar a performance enquanto ritual; 6) servir como um dispositivo de distanciamento. Ressalta, ainda, que estas categorias não se excluem mutuamente, já que um determinado efeito olfativo pode cumprir mais do que uma função em simultâneo.
- ⁹ A propósito destas questões, bem como das suas implicações no caso específico de *Os 3 farros. Descida aos infernos* (1984), cf. Cardoso 2018; 2021.

Bibliografia

Aguiar, Fernando (1985), “Poemografias: Um projecto”, in Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (orgs.), *Poemografias: Exposição itinerante de Poesia Visual* [catálogo], Lisboa, Ulmeiro.

- Aragão, António (1985), “A escrita do olhar”, in Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (orgs.), *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro: 175–188.
- (1994), “Programa Vidas: António Aragão”, entrevista por Maria Luísa, *RTP Madeira*. <https://www.youtube.com/watch?v=c6LWST35Df4>.
- Aragão, António / Alberto Pimenta (1984), *os 3 farros. descida aos infernos*, Lisboa, Danúbio.
- Aragão, António / Adelina Novais / Alberto Pimenta / Alda Clemente / Ana Hatherly / Vitorino de Sousa (1980 [aprox.]), *Toma Toma Toma – Tomo 7*, S.L, edição dos autores.
- Banes, Sally (2007), “Olfactory Performances”, in Sally Banes and André Lepecki (eds.), *The Senses in Performance*, New York, Routledge: 29–37.
- Benedetto, Stephen Di (2007), “Guiding somatic responses within performative structures: contemporary live art and sensorial perception”, in Sally Banes and André Lepecki (eds.), *The Senses in Performance*, New York, Routledge: 124–134.
- Berger, John (2002), “[John Berger in conversation with Michael Silverblatt]”, *Bookworm*, October 2002. <https://podcast.lannan.org/2010/03/29/john-berger-with-michael-silverblatt-conversation-1/>.
- (2018), *Entretanto*, traduzido por Júlio Henriques, Lisboa, Antígona.
- Cardoso, Inês (2018), “‘Às vezes julgo-me na iminência de ver o horror’: pensar a Europa em ‘os 3 farros. Descida aos infernos’ de António Aragão e Alberto Pimenta”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 38: 429–438.
- (2021), “Correspondências de Alberto Pimenta e António Aragão: Inquietude e Erosão em ‘Os 3 farros. descida aos infernos’”, *Flauta de Luz*, n.º 8: 208–219.
- Centeno, Yvette K (1984), “Os 3 Farros – Descida aos Infernos”, *Diário de Notícias – Cultura*, 6 de setembro de 1984.
- Dias, Sandra Guerreiro (2015), *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- Evangelista, Lúcia (2021), “O enunciado performativo e a contraversão da autoridade em Alberto Pimenta”, in Burghard Baltrusch (coord.) e Ana Chouciño, Alethia Alfonso, Antía Monteagudo (eds.), *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações teóricas e práticas*, Porto, Afrontamento: 213–227.
- Fernandes, Pádua (2010), “Ainda a Inexistência de Alberto Pimenta”, *O Palco e o Mundo*, 16 de julho de 2010. <http://opalcoemundo.blogspot.com/2010/07/ainda-inexistencia-de-alberto-pimenta.html>.

- Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, Routledge.
- Hatherly, Ana (2011), “Sobre António Aragão um ano depois”, *Margem 2*, n.º 28 (maio): 81-93.
- Ministro, Bruno (2022), “Bruno Ministro: ‘A história da poesia é uma história da repetição’”, entrevista por Diogo Giménez, *Literatura & Pensamento: Investigação Digital*, 8 de novembro de 2022. <https://literaturaepensamento.com/2022/11/21/bruno-ministro-a-historia-da-poesia-e-uma-historia-da-repeticao/>.
- Pimenta, Alberto (1978), *O Silêncio dos Poetas: precedido de Reflexões sobre a Função da Arte Literária*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- (1984), “Os 3 Farros: Pimenta e Aragão dançaram a valsa” [reportagem], *Diário de Notícias*, 26 de fevereiro de 1984.
- (1986), *Metamorfoses do Vídeo*, Lisboa, José Ribeiro Editor.
- (1988), “Que poesia exprim(o)mental?”, in Manuel Hermínio Monteiro (ed.), *A phala. Edição especial. Um século de poesia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim: 144-149.
- (1990), *Obra Quase Incompleta*, Lisboa, Fenda Edições.
- (2000), “Alberto Pimenta”, entrevista por José Mário Silva, *DNA – Suplemento de sábado do Diário de Notícias*, 18 de novembro de 2000.
- (2021), “EVOCAÇÃO DE ARAGÃO. Cine-Performance de Alberto Pimenta. Um filme de Edgar Pêra”, *Translocal – Culturas contemporâneas locais e urbanas*, n.º 4. <https://www.youtube.com/watch?v=78U1m3ZziOQ>.
- Sartre, Jean-Paul (1948), *Qu’est-ce que la littérature*, Paris, Éditions Gallimard.
- Tavares, Salette (1965), “Forma Poética e Tempo”, *Brotéria*, n.º 81: 40-63.
- (1977), “Carência de Um Museu de Arte Moderna Em Portugal”, in E. M. de Melo e Castro (ed.), *Representação Portuguesa à XIV Bienal de São Paulo* [catálogo], São Paulo.
- Torres, Rui (2014), “Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa”, in Rui Torres (ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa: 9-31.
- Torres, Rui / Álvaro Seça (2016), “O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose”, *Colóquio/Letras*, n.º 193 (setembro): 9-17.
- Tuan, Yi-Fu (1993), *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*, Tokyo, Kodansha International.

Ata e desata: os atos poéticos de Alberto Pimenta

Lúcia Evangelista*

Universidade de Lisboa – CLEPUL – ILCML

Desde 1977, com *Homo Sapiens*,¹ ações performativas têm sido uma constante da obra de Alberto Pimenta. Nas décadas de ouro da arte da performance, entre os anos Setenta e Noventa, foram dezenas e dezenas de operações poéticas em forma de intervenções em espaços públicos, espetáculos, conferências, apresentações e lançamentos de livros, entrevistas, peças teatrais, programas de televisão. E, para além de performances e *happenings*, muito da obra escrita e gráfica do artista está intrinsecamente relacionado com o modo como o autor as apresenta, lê e como estas obras são editadas. A performance surge, pois, nesta obra como uma forma expansiva do poema. Não por acaso o próprio autor prefere chamar suas ações performativas de atos poéticos.

Tal concepção de ato poético pode ser vislumbrada, por exemplo, no modo como o autor escolhe pôr em ato um poema de Hölderlin em *Vier-Elemente Poesie* — ou *Poesia dos Quatro Elementos* — performance apresentada em Nuremberg em 1989.

Poesia experimentada. No pôr em acto, como neste caso, o poema *Hälfte des Lebens* de Hölderlin (previamente julgado como poesia dos 4 elementos, isto é, como aproximação ao interior das coisas através de certa organização de signos) tornou-se actual/actuante o que foi actual/antes. Os signos de terra (pêras, rosas, muros, cataventos) foram pintados em espelhos frontais uns aos outros e depois apagados, ou pendurados e queimados durante a acção. Desse apagamento nasceu no ar o fogo, que cobriu a água de cinzas. Tudo, no seu movimento, fala de si e por si. (Pimenta 1990: 335)





Não são raros os momentos nos quais a obra de Alberto Pimenta convoca uma concepção de poético que extravasa a expressão linguística. No texto “Acerca da Poética Ainda Possível” (1985), reeditado em *Obra Quase Incompleta*, o autor afirmava que a “poesia durante muito tempo parece que foi sonoridade, ritmo sonoro obtido com palavras; só muito tarde se tornou sobretudo escrita e, depois disso ainda, imagem criada a partir de palavras escritas: ritmo visual” (1990: 281). E ainda: “a poesia tendo sido ritmo criador de êxtases do corpo foi depois a pouco e pouco abandonando essa função e, por fim, renunciando mesmo à transmissão oral, fez a vontade dos funcionários da palavra e tornou-se primeiramente escrita” (1990: 282). Em *A Magia que Tira os Pecados do Mundo*, fala de poesia enquanto *coreografia* — “forma de ‘grafia’, isto é, escrita ou notação dum movimento dos corpos” (1995: 255). Em outro momento, uma entrevista ao *Jornal de Leiria* acerca do que pretendia com *Homo Sapiens*, Alberto Pimenta esclarece que se tratou de uma “tentativa de exprimir o acto poético sem ser através de palavras” (2013: 10). E completa “[a] poesia também é uma maneira de tentar exprimir o indizível”. Ou seja, o que se coloca em evidência é o que permanece enquanto inefável, mas que traz ainda uma urgência de se fazer linguagem:

Catulo já dizia: “odi et amo”. “Odeio e amo. Como é possível, dizes tu? Eu também não sei. Só sei que é assim e faz sofrer”. Se houvesse uma palavra que significasse odiar e amar ao mesmo tempo — como acontece com “transaccionar”, que dá para comprar e vender —, o poema não existiria. O poema existe para dizer o indizível, já que a língua separa o que

pode juntar. Mas quando a língua está tão gasta, puída e desgraçada que já não dá para chegar aonde se pretende... e se quer transmitir um acto poético, usa-se a *performance* ou o *happening*. (Pimenta 2013: 10)

As leituras que Arnaldo Saraiva faz, em 1966, no contexto das apresentações que compuseram *Concerto e Audição Pictórica* — considerado o primeiro *happening* português — indiciam o que parece ter sido o maior interesse de Alberto Pimenta nestas formas de expressão, inclusive no que diz respeito à relação mantida com a performance e o *happening*: “Cada poema experimental é um acto de fé na liberdade, logo uma luta contra tudo quanto possa amputá-la, impedi-la, desvirtuá-la. Acto actuante que se prolonga até para lá do tempo do poema. Acto – não facto” (Saraiva 1966: s.p.). *Ato poético*, pois, mesmo no sentido da definição proposta por Octávio Paz quando, acerca da poética da modernidade, afirmava que o poema já não consistia apenas em uma realidade verbal, mas seria também um ato: “O poeta diz e, ao dizer, faz” (Paz 1984: 85).

Coerente com esta reivindicação da liberdade e de responsabilidade do *ato poético*, não foram raras as vezes em que Alberto Pimenta fez incisivas críticas ao modo como, no contexto do chamado pós-modernismo, a performance viria a ser explorada enquanto “produto da moda” no mercado artístico. Ainda em 1990, afirmaria que “não vai muita à bola com a etiqueta da performance” (*apud* Pacheco 1990: 14). Na conversa com Fernando Assis Pacheco da qual extraio esta afirmação, Pimenta chega mesmo a afirmar que a performance “vem de uma zona diferente da [sua] e para o [seu] gosto tem uma estética demasiado gratuita”, dizendo preferir designar suas atuações como *atos poéticos*. E em outra entrevista concedida a Pádua Fernandes, em 2010, declarava com ironia: “a intenção geral da performance e do *happening*, despertar para o oculto sob as aparências, já passou de todo. O contrário é que conta: as aparências. Mas não foi sempre assim? Do que é que nos queixamos afinal?” (Pimenta 2010d: s.p.).

É, porém, em sua última lição na Universidade Nova de Lisboa (quando percorre um trajeto do binómio corpo-alma na cultura e na literatura ocidental) que Alberto Pimenta faz uma das suas críticas mais afiadas. Na ocasião, Pimenta comentava uma iniciativa, promovida por uma grande instituição cultural, que consistia em utilizar a casa e, especificamente, a cama de Garcia Lorca, para instalações artísticas e performances. Em uma das performances levadas à cena, os célebres irmãos Gilbert & George aparecem deitados, vestidos e calçados, na cama de Lorca. Desta cama, como nos lembra Pimenta, Lorca saiu para ser fuzilado. Compartilhando da exasperação de um texto do pintor

Eduardo Arroyo, Alberto Pimenta irá dizer que o problema “não é só usar a cama de onde Lorca saiu descalço... é meter naquela cama sapatos ingleses comprados certamente em saldos”. E Pimenta vai arrematar a fala da seguinte forma:

desde há alguns anos para cá, eu acho que se pode afirmar, quase sem nenhuma espécie de dúvida, que é este tipo de arte que tem humilhado mais o Homem. Mais do que o próprio capitalismo. Porque o faz voluntariamente, não tira lucro nenhum a não ser desses subsídios que o hipotecam ao poder, e não chega a resultado nenhum. Foi perdendo o corpo, com ele foi perdendo a alma, e, com as duas coisas, a forma. (Pimenta 2014: 1h03min54seg)

Um texto do teórico de arte Sven Lütticken intitulado “Actuar nas fronteiras omnipresentes da autonomia”, incluído no catálogo da exposição *Às Artes, Cidadãos* da Fundação de Serralves vai também direto ao ponto: “vivemos numa cultura de *performance* e essa ‘performance’ é [...] ambígua [...], significando quer uma *autoperformance* quase dramática, quer o processo económico de alguém — sendo o primeiro cada vez mais indispensável ao segundo” (2010: 135). Ou seja, paradoxalmente, o processo que veio questionar o carácter autônômico da modernidade estética acaba por se ver na encruzilhada de ter seus não-objetos artísticos assimilados à produtividade do capital financeiro; produtividade fluida, imaterial, simbólica, performativa. Peio Aguirre, também no catálogo *Às Artes, Cidadãos* e ainda problematizando a questão da autonomia, frisarà que “[a] autonomia da arte encontra na indústria cultural a sua contra-utopia: a arte é parte dessa indústria cultural, mas, no entanto, para continuar a ser arte necessita de autonomia, justamente para não se diluir no interior de uma indústria cultural espetacularizada que não é arte” (Aguirre 2010: 54).

Tal problemática é algo que Arnaldo Saraiva, no texto referido anteriormente, já parecia querer invocar quando valorizara no *happening* “o combate à espetaculosidade, o convite contínuo a que os presentes abandonem a comodidade das poltronas, rompam a distância que vai do palco à plateia e sejam a um tempo beneficiários e autores de ‘teatro’” (1966: s.p.). No mesmo texto, o autor também fará questão de destacar aspectos próprios de uma experiência terapêutica e comunitária de um ritual — “uma psicoterapia em grupo, com a vantagem de dispensar o psiquiatra, que, quando muito, é substituído pelo mínimo comum artístico, e com o mérito de fundir da melhor maneira elementos oriundos de diversos campos de criação, individual ou coletiva” (Saraiva

1966: s.p.). Importa destacar esta formulação “espetáculo sem espetaculosidade”, pois ela ressalta a complexidade da arte da performance em um contexto artístico que perpassa o rito e o espetáculo, a experiência e o consumo.

E, nesse sentido, voltemos um pouco no tempo para referir o que Alberto Pimenta, ainda em 1984, desenvolvia no texto introdutório de *Read & Mad*. De uma forma muito lúcida, o autor irá expor o problema político da arte contemporânea, a relação entre arte e mercado, entre ruptura e assimilação. Em uma passagem, Pimenta diz o seguinte: “o processo que levou à autonomia da arte foi o que levou também à sua destruição. não haja dúvidas: a arte está destruída, é ela mesma a ruína das próprias runas, o tal mito que esqueceu do próprio rito” (1984: 6).

Estamos diante de um contexto no qual a arte, mesmo tendo encontrado a face da sua não-originalidade com propostas como o *ready-made* e a *pop-art*, tem a permanência do culto que a fundamenta enquanto arte, embora este culto tenha sido deslocado. Isto é, a arte que se desvinculou de seus ritos de uso/produção material integra-se agora aos ritos de comércios/exposições de objetos e de “não-objetos” artísticos e na própria dinâmica da sua recepção no mercado. É isto que Alberto Pimenta nos dá a ver em outra passagem de *Read & Mad*, quando afirma o seguinte:

a chamada autonomia da arte foi produto da separação que a sociedade burguesa introduziu entre o econômico e o político por um lado (o “real”) e o cultural e o ritual por outro. a arte emancipou-se sim (das suas próprias normas, da sua ritualização), fingindo tornar-se ela o verdadeiro real, porém na verdade transformou-se apenas em mercadoria destinada a ser consumida por um público pagante, entre o devoto e o devoluto: público de concerto, de exposição, de teatro, de ópera. público ledor. (Pimenta 1984: 4)

Vale lembrar que *Read & Mad* (1984) é um livro constituído por poemas criados a partir da apropriação e montagem de versos de Pessoa e Camões. Pimenta escolhe justo as duas grandes figuras sagradas de um imaginário literário para embaralhar a autoria, para desautorizá-las enquanto *souvenirs* culturais. Ou seja, o que o autor nos oferece é mesmo uma certa afronta aos *devotos* de uma cultura que se estabiliza. Juntar os versos canônicos de Camões e Pessoa é uma maneira de recuperar neles “o viço e o vício” (Pimenta 1984: 8), é maneira de fazer com que esses versos sejam *experimentados*.

Pimenta assinala quase no fim do texto introdutório de *Read & Mad*: “cada rito poético foi uma estrofe entoada em todos os tempos pela boca daqueles que se admiram

de ser portadores dum nome a unir princípio e fim” (Pimenta 1984: 9). E aqui chegamos a algo que é fulcral para a relação entre poesia e performance na obra de Alberto Pimenta: “a aspiração à qualidade de rito”, tal como nos dá a ver Paul Zumthor. Revelando a íntima relação entre escrita e performance no âmbito dos estudos literários, Paul Zumthor vai ao encontro de noções como “a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englob[a] sob o termo *ritual*” (2016: 47) para chegar à sua proposta central:

A “poesia” (se entendermos por isto o que há de permanente no fenómeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. (Zumthor 2016: 47)

Performance e poesia colocam hábitos em jogo, transformam e deslocam gestos e palavras que pertencem a um determinado sistema. Chamando atenção para o caráter ritualístico da linguagem, Zumthor nos leva ao modo de como poesia e performance operam a contrafação da pragmática da língua que fixa, cataloga, estabiliza sentidos. Pragmática que Alberto Pimenta, em vários momentos da sua obra, aponta como a maior das opressões a que o humano está sujeito: “a poesia inculca a ideia de que a palavra é livre e de que a língua é partilhada por todos, quando não há opressão maior e mais infame que a da língua” (1992: 49).

E todo o trabalho de Alberto Pimenta se dá num constante embate com os interditos da língua e com os ritos que participam da linguagem. Não por acaso vários dos seus atos poéticos acontecem justamente em contextos que supõem uma validação intelectual: na organização de edições antológicas, em conferências, em depoimentos ao público, entrevistas e lançamentos literários. Exemplo incontornável é *Obra Quase Incompleta* que não só desloca, no próprio título, a noção de “obra completa” quanto propõe ao longo do volume uma série de versões *experimentadas* das formas com que os poemas foram primeiramente publicados. A maneira pouco convencional de apresentação de um percurso poético também se dá nos eventos de lançamento da antologia, como é o caso daquela realizada na Cooperativa Árvore no Porto. A descrição feita pelo *Jornal de Notícias* é bastante elucidativa:

O autor não entrou com a sua “Obra Incompleta” debaixo do braço no auditório da Cooperativa Árvore. Aliás, durante a cerca de uma hora durante a qual dialogou (?) com

o público, nunca o exibiu ou, sequer, se lhe referiu ainda que episodicamente. Trouxe, sim, como se fosse um padre que ia dizer missa, um volumoso embrulho em pano vermelho que só depois de ele o ter posto em cima da tosca mesa que lhe serviu de base ao “happening” se percebeu o que era: uma cabeça de porco! (*Jornal de Notícias* 1990: 13)

Como se pode notar, Alberto Pimenta é aqui bastante enfático em jogar com rituais de consagração cultural tal qual fossem rituais religiosos. Mas tanto neste caso, quanto em *Read & Mad*, a *profanação* operada não parece ter em vista a destruição da obra. Seguindo a noção desenvolvida por Giorgio Agamben, podemos afirmar que Alberto Pimenta *profana* de forma a *inoperar* o caráter sagrado dos objetos e situações culturais para devolvê-las *ao uso*. E isto tem uma consistência muito própria no contexto do aparato simbólico multimediatizado do capitalismo contemporâneo.

Se o cerne da religião capitalista, tal como a definiu Walter Benjamin, é o culto e a impossibilidade de uso, para Giorgio Agamben *profanar* significará “abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (Agamben 2006: 105-106). *Profanar* o que fora capturado pelos dispositivos do consumo e do espetáculo na religião capitalista — ou seja, devolver ao uso aquilo que fora separado para a esfera de um *fetice* inatingível — seria, pois, a tarefa estético-política do nosso tempo. Não se trata, enfatiza Agamben, de um mero processo de secularização — aquele já experienciado com a Modernidade —, visto que “[a] secularização é uma forma de remoção que deixa as forças intactas, que se limita a deslocar de um lado para outro” (Agamben 2005: 109). A *profanação*, por sua vez, implica uma neutralização, uma *inoperação*, daquilo que profana.

Uma vez profanado, aquilo que estava indisponível e separado perde a sua aura e é restituído ao uso. Ambas [secularização e profanação] são operações políticas: mas a primeira tem a ver com o exercício do poder que garante, reportando-o a um modelo sagrado; a segunda desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado. (Agamben 2005: 109-110)

Nesta via, é curioso ir percebendo, na obra de Alberto Pimenta, a conjugação das reverberações do significado de cultura. A cultura enquanto culto, enquanto *intelligentzia* e a cultura enquanto modelo de produção. E isso sob uma constate apropriação e transformação de um imaginário bíblico, judaico-cristão. Em 1982, Alberto Pimenta

apresentava *Conductus* (1982) no Teatro CITAC, em Coimbra. Em uma das cenas de *Conductus*, que Alberto Pimenta afirmou ser um bom exemplo de *profanação*, a atriz Isabel Carlos, que fazia o papel de morta, levanta-se de um caixão e urina em um cálice. *Auto de fé* (1985) é como Alberto Pimenta intitula umas das suas performances mais radicais. “Homilíada Joyce” (1982) é um texto escrito por Alberto Pimenta para ser integrado à *Joyciana*, uma edição organizada em parceria com António Aragão, Ana Hatherly e E.M. de Melo e Castro, na ocasião do centenário de nascimento de James Joyce. Segundo declaração de Alberto Pimenta, a proposta inicial era que o texto fosse lido em cantochão, tal com uma homilia, o que acabou por não acontecer. Anos depois, Alberto Pimenta regerá o coro da plateia em uma ladainha cantada na performance “Ex-voto de A.P. ao divino M.M.D du Bocage” (1988) em um antigo mosteiro de Évora. Títulos de livros como *Tomai, Isto é o Meu Porco* (1992), *Santa Copla Carnal* (1993), *A Magia que Tira os Pecados do Mundo* (1995) e *Indulgência Plenária* (2007) também não deixam dúvidas acerca do grande gosto que o autor tem em articular as formulações textuais da cultura judaico-cristã com as formas de governo, de autoridade e de produtividade da nossa civilização.

E nesse ponto importa salientar uma ideia que Agamben retoma em diferentes momentos do ensaio “Elogio da profanação”: o fato de que sagrado e profano representam um sistema “com dois polos em que um significante flutuante transita de um âmbito para o outro sem deixar de referir-se ao mesmo objeto”. Para Agamben, é “precisamente, deste modo que a máquina pode assegurar a repartição do uso entre os homens daquilo que tinha sido consagrado aos deuses” (2005: 112). É também deste modo que o que fora separado por um rito para a esfera do culto poderá, também pelo rito, ser profanado, ou seja, ser devolvido ao uso. Digamos assim: em diferentes meios, Pimenta *desata* as relações que sustentavam a cultura enquanto culto, enquanto autoridade, enquanto produto. E nisto se dá o *ato poético*.

A exploração de uma via performativa vai sobretudo ao encontro de uma atitude especulativa do fazer artístico e do próprio cerne do poético. Ir ao coração da poética pimentiana é ir ao encontro de uma poética que tem no seu lastro “fazer da poesia este acto muito profundo, muito efêmero e em movimento, sempre em movimento, sempre inacabado, quase incompleto” (Pimenta 1990: 10). Agora, somado a isso há ainda isto: o fato de a arte da performance e a exploração do caráter performativo das obras surgirem como vias para ultrapassar os marcos oficializados da arte, de questionar o mercado artístico e de provocar os limites do seu próprio fazer. Em outras palavras, se por um

lado os atos poéticos de Alberto Pimenta são uma via de tornar o poema atual e atuante na sua apreensão estética, essa apreensão corresponde ainda a uma política: diz respeito à vivificação do apelo à liberdade diante de normas e normalidades formais e sociais. Apelo esse que não cessa de ser convocado, como se pode perceber nas publicações mais recentes do autor. Em *Zombo* de 2019:

sexo, nó, nós, natalidade incluída,
passa o nó para outro, o nó do tempo sai
daqui para entrar ali,
ou natalidade excluída, parece
que o tempo pára, minutos
que se lhe ganharam, mas é só
aí até à nona vez, fora nada, e
depois o tempo desforra-se,
ata, desata, torna a atar,
é todo nexo que há, óbvio,
uma hérnia do corpo todo, inchaço,
enche, esvazia,
também barriga, penico, esgoto,
vem de longe o nexo, *nexus romanus*,
artigo de luxo, escravo sempre,
escravo até que desate o nó, pague
tudo que deve, e a dívida cresce
enquanto o tempo corre veloz com ela,
veloz à volta de si mesmo, veloz tanto
tanto, tanto até que ela e ele se juntam e calam
e mutuamente se ignoram
mais o serviço e quem o veio fazer.
(Pimenta 2019: 9-10)

Alberto Pimenta não se exime de pensar a arte, a literatura, a cultura no contexto do processo de produção e exploração capitalistas. Mas o que está em questão não é, simplesmente, um esclarecimento crítico, revelador de seus mecanismos. Brincando com os signos e os gestos, Pimenta não cessa de revelar neles um novo encanto, de

afirmar com eles uma vida: “teço o que teço / desteço / o que apeteço/ e a ninguém peço
licença / sei que não ma dão / tanto faz, / como se faz: não e não / nem sei nem sou capaz
/ mas linha e agulha / cá estão na mão, / os olhos vão em volta / para tecer/ e então teço”
(Pimenta 2019: 13).

NOTAS

* Lúcia Evangelista é bolsista de pós-doutoramento no projeto “Contextos Críticos do Modernismo e do Surrealismo em Portugal” (Clepul - Grupo 1 - Universidade de Lisboa). A sua investigação tem-se centrado na poesia portuguesa moderna e contemporânea, na poesia brasileira moderna e contemporânea, nos Estudos Interartísticos e nas intersecções entre Estética e Política. É doutorada em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela mesma instituição. É licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará.

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

1 Nesta performance, Alberto Pimenta ficou exposto, durante um dia de verão, em uma jaula no Zoológico de Lisboa acompanhado de um leiteiro indicativo em que se lia “Homo Sapiens”. A reação dos passantes foi gravada, transcrita e publicada em um livro homônimo (& etc 1977).

Bibliowebgrafia

- Agamben, Giorgio (2006), *Profanações*, tradução de Luiza Feijó, Lisboa, Edições Cotovia.
- Aguirre, Peio (2010), “Forma, sentido, realidade”, *Às Artes, Cidadãos*, Porto, Fundação de Serralves: 45-59
- Lüttickem, Sven (2010), “Actuar nas Fronteiras Omnipresentes da Autonomia”, *Às Artes, Cidadãos*, Porto, Fundação Serralves: 123-145.
- Paz, Octávio (1984), *Os Filhos do Barro. Do Romantismo à Vanguarda*, tradução de Olga

- Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Pimenta, Alberto (1984), *Read & Mad*, Lisboa, &etc.
- (1990), *Obra Quase Incompleta*, Lisboa, Fenda.
- (2010) “Tortura e Metafísica: Entrevista com Alberto Pimenta”, *O palco e o mundo*.
<http://opalcoemundo.blogspot.com/2010/10/alberto-pimenta-tortura-e-metafisica.html>, (último acesso 31/10/2023).
- (2014), *Última Lição de Alberto Pimenta na Universidade Nova de Lisboa*. 7 de janeiro.
<https://youtu.be/MasmbAE3dlo>, (último acesso 31/10/2023).
- (2019), *Zombo*, Lisboa, Edições do Saguão.
- Saraiva, Arnaldo (1966), “Um Novo Espectáculo: Happening”, *Jornal de Letras e Artes*, ano V – nº 247, 6 Julho 1966. <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-um-novo-espectaculo-happening>, (último acesso 31/10/2023).
- Zumthor, Paul (2016), *Performance, Recepção, Leitura*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Cosac Naify.

Publicações performativas: códigos materiais e mediais na obra de César Figueiredo

Bruno Ministro*

Universidade do Porto – ILCML

César Figueiredo nunca participou numa performance. Ainda assim, todas as suas obras são performativas. Talvez, em rigor, *Copy Porto* (1992) e *this time is not money* (2011) se ofereçam a ser pensadas em linha com os estudos de performance, ainda que estes trabalhos não possam de modo nenhum ser reduzidos ao *aqui e agora* do acontecimento performativo. O meu ensaio parte destas duas obras para refletir sobre as “publicações performativas” concebidas por César Figueiredo, procurando demonstrar como a performatividade material atravessa, nos seus trabalhos, os momentos de produção, reprodução e circulação. Além disso, nestas como noutras obras de *copy art* do autor, a reflexão empírica sobre a “reprodução do quotidiano”, para usar os termos de Fredy Perlman (1969), constitui também uma interventiva “produção do quotidiano”. Nesse sentido, interessa situá-la na linha daquilo que Owen Smith caracterizou, a partir das práticas Fluxus, como uma exploração da “densidade não hierárquica da experiência” (1998: ii). Aqui, como argumentarei, esta “experiência” tem menos a ver com uma subjetividade do que com uma comunidade. As publicações performativas de César Figueiredo resultam de uma ação autoral performativa mas não se reduzem a ela. Como se procurará demonstrar, estas publicações exigem também um empenho performativo por parte do leitor (ou “performer da leitura”?). O meu argumento será o de que isto acontece porque são os próprios materiais que são performativos e, portanto, são eles mesmos agentes de uma codificação e decodificação medial do performativo.

Materialidade performativa na obra de César Figueiredo et al & tal

Na *copy art*, o recurso à máquina de fotocopiar como meio de criação artística opera um desvio do contexto e função originais da própria máquina. Esta foi inicialmente criada como instrumento facilitador da reprodução de documentos e, como sabemos, destinou-se sobretudo ao uso em contextos empresarial e administrativo, ou burocrático, se quisermos. Este uso desviante é particularmente expressivo nos trabalhos de César Figueiredo, revestindo-se de um carácter diferenciador entre os artistas de *copy art* portugueses mas também estrangeiros. Por outro lado, há ainda que considerar que uma parte significativa da produção do autor – por vezes sob o nome Art & Tal e mais tarde tendo por albergue as *worm productions* ou sendo assinada *Me and Martha Express* – assenta na criação colaborativa de artefactos seriais produzidos com recurso à máquina de fotocopiar. Artefactos esses que contribuem para a desestabilização das linguagens convencionais das artes e seus protocolos. Em sintonia com as mais disruptivas práticas de *copy art* do seu tempo, que não se deixaram prender nos limites do papel e extrapolam os seus suportes e modelos de base, César Figueiredo produziu – e continua a produzir – algumas obras que se inscrevem no que podemos descrever como uma materialidade performativa, mas que refletiram, ainda, sobre a cópia e os seus dispositivos. São disso exemplo *Copy Porto* (1992) e *this time is not money* (2011).

Sob o mote da reinvenção do espaço, em 2011, César Figueiredo apresentou *this time is not money*¹ enquanto ocupação de uma casa na Rua dos Caldeireiros, no Porto. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito da iniciativa *Uma Certa Falta de Coerência / A Certain Lack of Coherence*, organizada desde 2008 por André Sousa e Mauro Cerqueira. A propósito do espaço onde o projeto *Uma Certa Falta de Coerência* se instalou, disse André Sousa que se tratava de uma “caverna na cidade”, um entre os muitos espaços do Porto “com gente a viver nas mesmas condições em que nós estamos a fazer arte”.²

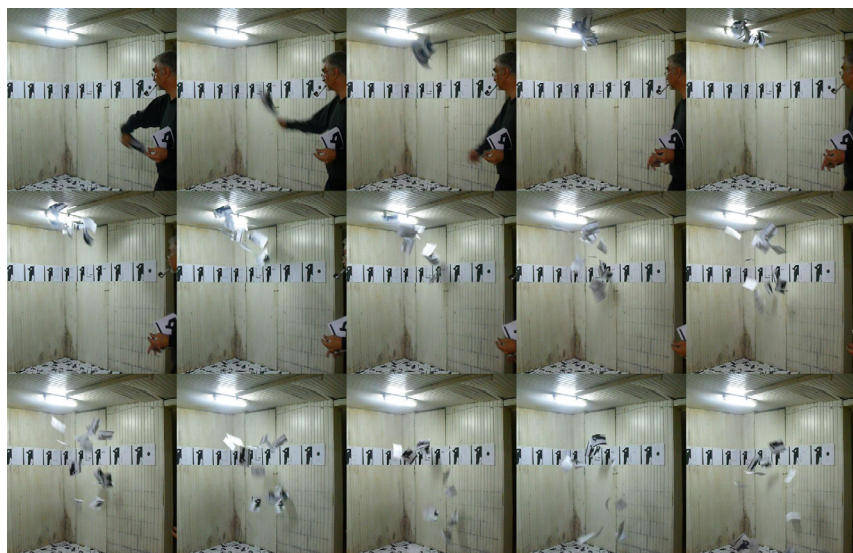


Fig. 1. Registos fotográficos de *this time is not money* (2011), César Figueiredo aka Me and Martha Express.

Timestamps: 10-09-2011, 16h00-16h30.

Na intervenção de César Figueiredo, instalação e *happening* surgem de forma interligada, dado que é a ação performativa do artista no vazio do espaço expositivo (ou vivencial) que vai fazer e refazer a instalação ao longo do tempo que o autor passou naquela casa. Fotocópias coladas nas paredes das várias divisões e amontoadas em lugares específicos do piso fazem companhia a um saco-cama, estendido no chão à entrada daquele espaço inabitável. Além do *happening*-instalação propriamente dito, foram ainda produzidos um panfleto com o mesmo título³ e uma série de nove brochuras intituladas *Büro variation*.⁴ Como demonstrarei mais adiante, estas obras, embora se constituam como objetos independentes, são visual e conceptualmente comunicantes com o trabalho desenvolvido no *happening*-instalação. Assim, estabelecem uma teia de relações com aquela performance, prolongando-a materialmente no espaço e no tempo.

Por seu turno, *Copy Porto*, realizada com o artista alemão Jürgen O. Olbrich, oferece-nos um exemplo diferente para um semelhante cruzamento performativo-expositivo. Descrita como “interação copigráfica” no convite do evento,⁵ *Copy Porto* consistiu na produção ao vivo, na Casa de Serralves, de um conjunto de trabalhos depois expostos na

Galeria do Goethe-Institut. Tratou-se, de modo relativamente semelhante ao que cerca de vinte anos mais tarde viria a acontecer em *this time is not money*, de uma proposta à “descoberta, aberta a todos, de um itinerário composto pelo lugar, pelas pessoas e pela acção em si.” (Figueiredo/Olbrich 1992: s.p.).



Fig. 2. Registo fotográfico de *Copy Porto* (1992), César Figueiredo e Jürgen O. Olbrich.

Cumpre assinalar que tanto *Copy Porto* como *this time is not money* não deixam de se inscrever numa certa dimensão aurática da obra de arte. A performance e instalação *this time is not money* mostra-o de forma particular. Durante 24 horas, em linha com as performances duracionais de Chris Burden e Tehching Hsieh, entre outros, Figueiredo ocupou o espaço devoluto no qual produziu e habitou a sua própria instalação artística. Desvinculada da máquina de fotocopiar e, portanto, da *copy art*, embora apontando ainda para elas, nesta obra os gestos, as ações e posicionamento espaço-temporal do artista enquadram o evento artístico numa dimensão ritualística.

Vem por isso a propósito lembrar como, para Walter Benjamin, “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual” (2006: 214). No caso de *this time is not money*, não lhe falta “o aqui e agora da obra de arte”, estando aliás muito

marcada a “sua existência única no lugar onde se encontra.” (2006: 210). O que também acontece é que nem esta obra nem *Copy Porto* se restringem a esse aqui e agora da ação ao vivo. Pelo contrário, os artistas prolongam o momento performativo através de publicações, elas mesmas, performativas.

A cisão entre produção e reprodução tem uma longa e complexa história na filosofia dos média como na história da arte. Não é diferente no caso dos estudos da performance. Por exemplo, Peggy Phelan (1993) vê na arte da performance o último reduto da aura da obra de arte num contexto de acelerada mediatização do mundo. Contrariamente, no caso de *this time is not money*, a dimensão aurática prolonga-se também nos registos fotográficos que são realizados da performance–instalação pelo próprio artista.⁶ Sublinhando as críticas que Philip Auslander (2008) lançou ao discurso antimediático de autores como Phelan, poderíamos caracterizar estas fotografias como artefactos que incorporam em si mesmos uma “performatividade da documentação” (Auslander 2006).

Mais relevante, contudo, é o facto de Figueiredo, no prolongamento daquela iniciativa e nela enquadrado, ter produzido *Büro variation* (2011), um conjunto de publicações que, embora não consista propriamente no que poderíamos chamar um registo tradicional de *this time is not money*, é ainda um registo da atividade – por integração, expansão e transformação. Ao artista parece não bastar a autenticidade do momento performativo e o carácter único das ações e dos objetos que integram a instalação. É preciso produzir algo de múltiplo que possa, à sua maneira, comunicar com os outros.

Com efeito, um dos pontos centrais de “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” é o de que a reprodução técnica do objeto artístico lhe fornece, pela primeira vez na história, a possibilidade de difusão em massa. Para Benjamin, “a técnica de reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa” (2006: 211).

No caso das obras de *copy art*, exemplificado aqui por *Büro variation*, não se trata definitivamente de uma difusão da obra de arte em larga escala. Trata-se, pelo contrário, de um grupo relativamente reduzido de pessoas, uma rede quase íntima, a quem é oferecido o material, re–formulado e re–trabalhado, de *this time is not money*. De qualquer dos modos, é de transcender o *aqui e agora* que falamos. Assim, embora algumas das pessoas que receberam *Büro variation* eventualmente não tenham estado

presentes na ocasião em que ocorreu a performance e, por isso, não tenham deambulado pelo espaço da instalação, a reprodução permite à obra “vir em qualquer situação ao encontro do receptor” e, nesse sentido, “actualiza o objecto produzido.” (*ibidem*). Este objeto é já outro, de diferente tipo, independente em si, embora ainda conserve, de modo não explícito mas implícito, uma ligação significativa com aquele momento que lhe é anterior.

Como nota Benjamin ao traçar uma distinção fundamental entre o valor de culto (ritual, tradição) e o valor de exposição (reprodutibilidade): “Com a emancipação das várias práticas artísticas do seio dos rituais aumentam as oportunidades de exposição dos seus produtos. A possibilidade de expor um busto, que pode ser enviado para vários locais, é maior que em relação à estátua de um deus, que tem o seu lugar fixo no interior de um templo.” (*idem*: 217). Mais dedicado às possibilidades de exposição do que ao culto, seja ele de que tipo for, Figueiredo produz publicações e artefactos que, ainda que por vezes tenham tiragens reduzidas, assinadas e numeradas, sublinham, justamente através dessa numeração e assinatura, a existência múltipla de cada um dos objetos mais do que o carácter restrito e quase-único da tiragem. Nesse sentido, estas publicações aproximam-se e afastam-se, simultaneamente, do livro de artista.

Ainda que o conceito de livro de artista não nomeie apenas exemplares únicos, como Johanna Drucker mostrou em *The Century of Artists' Books* (2004) ao atribuir um lugar histórico aos múltiplos produzidos da década de 1960 em diante, é interessante constatar que em diversos momentos do século XX os artistas se empenharam em desviar um suporte de natureza múltipla (o livro), com o seu valor de exposição, para o transformar em elemento singular, reinserindo-o na tradição do valor de culto. Do ponto de vista conceptual, o livro de artista apresenta-se, assim, como uma obra única e singular ainda que explore as características materiais, intelectuais e culturais que estão na raiz do formato códice.

O que este tipo de artefactos coloca em evidência de modo muito particular é a dimensão experiencial da “leitura” ou fruição dos objetos artísticos, acentuando o lugar central da interação que com ele se estabelece a par da performatividade dos seus próprios códigos materiais. Não obstante, como acontecia antes da possibilidade de reprodução técnica, esta só pode ser experienciada no lugar aurático onde se encontre a obra.

É certo que também na produção de César Figueiredo encontramos objetos com uma certa dimensão aurática. Porém, ali, ela extravasa o momento da produção para atingir a distribuição, uma vez que muitos dos objetos que o artista produz são concebidos

em rede, na rede e para a rede. E com isto estou a referir-me às práticas colaborativas de produção, ao jogo autorreflexivo com os meios de produção e distribuição, e aos próprios canais de disseminação, incluindo a rede internacional de arte postal (ou *mail art*). Assim, estas obras incorporam na sua própria matriz produtiva as potencialidades expressivas da distribuição que supostamente lhe seriam posteriores.

Por outro lado, tal como em Fluxus e ao contrário de muitas das práticas de *copy art* internacionais, a maior parte das publicações de Figueiredo — como aliás de outros autores portugueses — têm uma tiragem múltipla. Dir-se-ia, portanto, que querem ser distribuídas e não prender-se à singularidade de um só exemplar. Sobretudo por esse motivo, não poderiam estar mais afastadas de objetos como os livros de artista. Dito de outro modo, estas obras reproduzidas e reproduíveis configuram um caso explícito das potencialidades previstas por Benjamin de “pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original” (2006: 211). Isto acrescido do facto de que essas situações, como nos disse Benjamin, são o que configura as possibilidades políticas da reprodução.

Performatividade material a partir da obra de César Figueiredo (em trânsito nómada)

Tenho apelidado de “publicações experimentais” as publicações realizadas no âmbito da *copy art* por César Figueiredo e outros artistas portugueses, pensando-as como “cópias originais” (Ministro 2020). Isto porque são objetos diferenciados em relação ao livro comum que podemos estabelecer por referente num contexto literário-editorial e, também, porque geram tensões e conflitos em relação à noção de original no mundo da arte e seus protocolos de comércio. Por isso, poderíamos de igual modo observar estas publicações experimentais sob um prisma anti-artístico ou, em particular, conceber cada uma delas enquanto “antilivro”.⁷ Mais importante que a questão terminológica e sectorial, como dizia, estas publicações caracterizam-se pelo seu posicionamento em relação tanto às convenções de produção quanto aos circuitos de distribuição: existem fora da esfera da influência do livro, mas dentro da exploração da expressividade do código ou da página impressa isolada; fora do sistema editorial e de distribuição comercial, mas dentro de um amplo e complexo sistema de comunicação e distribuição alternativa.

Entre algumas aproximações teóricas recentes que, de algum modo, expandem as premissas sobre os *bookworks* que já encontrávamos, por exemplo, no ensaio seminal de Ulises Carrión “A nova arte de fazer livros” (1980) e que, em grande medida, são

possibilitadas pelos contributos teóricos de investigadoras como Johanna Drucker, julgo ter a maior relevância destacar o conceito de publicações performativas (Adema 2018) e a conceção da edição enquanto prática artística (Gilbert 2016).

Janneke Adema, em particular, concebe não só o livro mas todos os formatos escritos (literários, artísticos, académicos ou outros) enquanto práticas mediais performativas. Por isso, para a autora, “performative publications move beyond a ‘bringing into view’ or a ‘reflecting on’ their own mediality, where they are actively involved in performing (or performatively disrupting or intervening in) it.” (2018: 76). A perspetiva de Adema sublinha a importância de pensarmos a materialidade e a mediação pelo prisma da sua performatividade na mesma medida em que, para Drucker, “the performance constructs meaning as a result of engagement, the text is performed, rather than received.” (2013: par. 9).

Como Johanna Drucker defende no artigo “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, a noção de “materialidade performativa” sugere que “what something is has to be understood in terms of what it does, how it works within machinic, systemic, and cultural domains.” (*idem*: par. 4). Ao sublinhar que “a work is produced as an event” (*idem*: par. 8), a autora argumenta que “[p]erformative approaches are modeled on a probabilistic premise that suggests an object is produced as an effect of a dynamic relation between provocation of the object’s characteristics and an interpretative process.” (*idem*: par. 16). Esta ênfase na dimensão performativa da materialidade contribui para reestruturar a ideia de performance enquanto objeto ao sublinhar as características mediais e materiais de uma determinada obra e ajuda a compreender de forma mais complexa a possibilidade de concebermos a leitura enquanto performance.

Mesmo nos casos em que, na *copy art*, esta performatividade é literalizada, como naquelas performances desenvolvidas ao vivo por um ou mais artistas em conjugação com a fotocopidora (e relembro *Copy Porto*), a integração da máquina nesse contexto não se restringe a um uso meramente vocacionado para “registro” ou “memória” das ações, ao contrário do que sugeriram alguns investigadores (cf. por exemplo Alcalá/Escribano 2016: 102). Relembrando Phelan e Auslander, citados atrás, dir-se-ia, portanto, que o que está aqui implicado não é apenas uma dimensão documental de registro. Trata-se, sim, de uma reflexão sobre os processos performativos de experimentação medial e de uma problematização dos próprios mecanismos de cooperação entre máquina e agente humano. Ou seja, o artista ou artistas empenham-se, sobretudo nos casos mais radicais,

em tornar visível a metalinguagem da máquina a par da sua própria metalinguagem artística, humana.

Para voltar a César Figueiredo, diríamos que a “provocação material” ativada pelos seus trabalhos estabelece um paralelo com algumas obras Fluxus. Como defendeu Owen Smith, os trabalhos Fluxus devem ser vistos não tanto como obras de arte ou sequer como múltiplos, mas antes como publicações, ainda que não no sentido convencional: “Fluxus works produced in the mid-1960s, even the most object-based examples [...] should all be seen not as art works or even multiples, but in their intended context: as publications, albeit quite different from what is traditionally thought of as a publication.” (1998a: 19).

Além das obras já antes analisadas, um último exemplo permite ilustrar isto mesmo de forma muito clara. Em *suppose that... nr. 11* – “netwalk congress” (2002),⁸ Figueiredo interpela o mundo e a “reprodução do quotidiano”, para usar os termos do anarquista Fredy Perlman (1969), através da própria apropriação e reprodução de objetos quotidianos do mundo. Na sua série *suppose that*, à qual pertence o trabalho em causa, um conjunto de artistas convidados por Figueiredo dialoga com um dado objeto quotidiano. É a partir dele que produzem as suas publicações, as quais assumem os mais variados formatos. O objeto, por sua vez, é também incluído na caixa, junto com as publicações. Os exemplos são diversificados: uma lâmpada (*suppose that... nr. 1*), um rádio portátil (2), caixas de plástico (3 e 4), embalagens de medicamentos vazias (6), uma ratoeira de madeira (7), uma cassete (12), entre outros artefactos que, na série, são usados para construir novos artefactos numa experimentação que prolonga as famosas *Fluxus Boxes*. Como perguntava Dick Higgins num dos seus textos sobre o tema: “Why does everything I see that’s beautiful like cups and kisses and sloshing feet have to be made into just a part of something fancier and bigger? Why can’t I just use it for its own sake?” (1979: 26).

Se, por um lado, o par de sandálias que é incluído na caixa de *suppose that... nr. 11* exemplifica a mencionada apropriação de objetos comuns, por outro, ele aponta diretamente para uma prática mais do que para o próprio objeto. Acontece que este trabalho se centra num *happening* e “congresso”⁹ realizado em 1990 (e publicado “twelve years later”, lê-se na lateral da caixa de 2002). Nessa ocasião, César Figueiredo, José Oliveira e Gerard Barbot deambularam pelas ruas de Gaia e, já dentro de portas, criaram obras em rolos de papel ao caminhar sobre eles com as sandálias embebidas em tinta de várias cores. Isabel Camarinha fotografou.¹⁰



Figs. 3, 4 e 5. Registro fotográfico e excertos de *suppose that nr... 11* (2002), César Figueiredo (aka Art & Tal), José Oliveira (aka Nomad Museum) e Gerard Barbot (aka Bobart). Worm productions - worm studio in transit.

Nas brochuras que daí resultaram, as fotografias são reproduzidas em fotocópia e, nesse processo, são sobejamente modificadas no seu aspeto visual. Por isso, poderemos dizer que documentam aquela ação performativa num registo também ele performativo. Se é através do registo fotográfico (ou dos traços que dele sobram após a diminuição de contraste e do desgaste introduzidos pela fotocopiadora) que a deambulação e a criação conjunta transcendem o espaço e o tempo em que aconteceram, esta última aparece sob uma forma dupla: não só se reproduzem as fotos do momento de criação coletiva, como se distribuem fragmentos dos próprios materiais criados nessa ocasião.

Neste sentido, o ato de documentar, tal como o de publicar, é um ato performativo. Isto assinalou-o Julia Robinson (2008: 71) a respeito de Fluxus e, em particular, a propósito do papel desempenhado por George Maciunas nesse contexto. Também nas palavras de Jessica Santone, aquele movimento teve em Maciunas o “supreme documentalist of the group” (2016: 268), atendendo a que “[b]eyond his work collecting materials for publication and/or distribution and his diligent archiving of group activities, he was responsible for crafting various histories of the group, maintaining rosters, orchestrating events, creating manifestos, and so on.” (*ibidem*). Porém, como assinalado tanto por Robinson como por Santone, a performatividade do ato de documentação vai além da mera acumulação e organização de informação, considerando esta última que “[w]hat was documented was not just an event, gesture, etc., but the networked social relationships of a group.” (*idem*: 272).

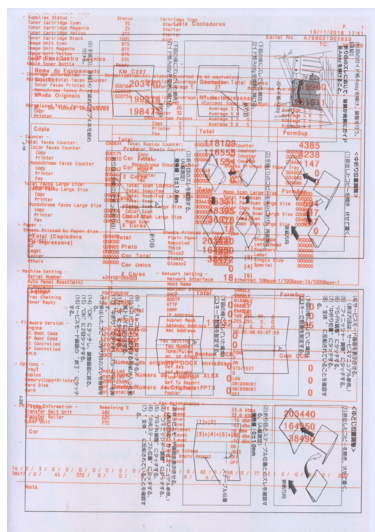
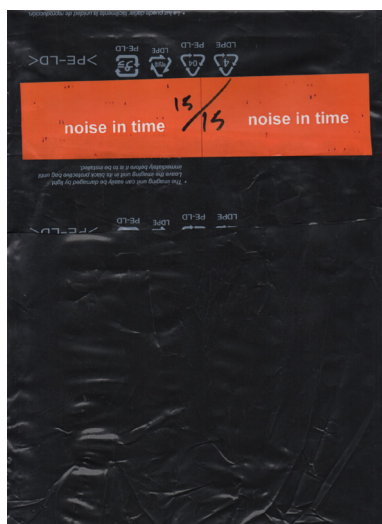
O trabalho *suppose that... nr. 11* documenta a relação entre o grupo de artistas através da sua experiência situada no tempo e no espaço, mas não deixa de produzir objetos que transpõem essas limitações e a sua efemeridade. Portanto, estes objetos podem ser encarados como formas de registo ou documentação das práticas que lhe estão na base, sem com isto provocar uma cisão entre momentos – o da prática situada e o da produção do objeto – mas antes reforçando-os como elementos de simultaneidade e interligação. Aqui, a *experiência* é a matriz da ação performativa como o é da performance de produção dos objetos, sem que uma anteceda a outra ou esta resulte daquela. Do mesmo modo, arte e vida interligam-se tanto nas ações como nos objetos. Por isso, de modo similar ao que acontece nas performances e artefactos Fluxus, *suppose that... nr. 11* pode enquadrar-se naquilo que Owen Smith definiu como “densidade não-hierárquica da experiência” [“non-hierarchical density of experience”] (1998b: ii). De facto, nos trabalhos de César Figueiredo, performatividade, apropriação e cooperação são termos-

chave para entender a arte como experiência e o questionamento das hierarquias rumo a outras possibilidades. Essas dimensões, como vimos, marcam a sua obra em força e em toda a linha.

Considerações não finais

Para finalizar e corroborar esta última ideia acima, em lugar de uma conclusão definitiva, parece-me preferível abrir a reflexão a outros exemplos, breves, sincopados, mas ilustrativos, fundamentais. A respeito da interseção entre performatividade, apropriação e cooperação, veja-se também outras obras ou séries como *bureaucrazy* (2015),¹¹ realizada com Jürgen O. Olbrich através do desvio de toda a espécie de formulários administrativos, comerciais e burocráticos. Além disso, nos trabalhos de Figueiredo não são só os materiais e discursos burocráticos que se subvertem, mas também os do consumo, num gesto que, poderíamos dizer, configura um “assalto à cultura de massas”, para relembrar a conhecida expressão de Stewart Home (1991). Refira-se, a título de exemplo, a brochura *ROTE BETE (Trip in Supermarket)* (1993), também desenvolvida com Olbrich, na qual embalagens, invólucros de produtos, senhas de atendimento, entre outros, atribuem uma superfície excessiva às páginas pela acumulação material.¹²

Mais recentemente, temos exemplo de uma apropriação cruzada do burocrático com o comercial em *Noise in Time* (2020). A sobrecapa desta publicação é uma “caixa negra” e esta “caixa negra” não é uma caixa, mas um saco opaco. Opaco porque é completamente negra a sua cor e, portanto, resiste a qualquer ruído visual (*Noise*). Opaco também porque este é o invólucro protetor de uma unidade fotorreceptora, normalmente usado para proteger essa componente da fotocopadora da luz solar antes de instalá-la ou reinstalá-la na máquina. Assim, embora se trate de um saco descartável, ele é extremamente necessário durante o tempo que a peça está fora da máquina (*Time*).



Figs. 6, 7 e 8. Sobrecaça, folha de rosto e uma página de *Noise in Time* (2020), César Figueiredo aka Me and Martha Express.

No interior da sobrecapa, encontramos uma outra, menos negra. Em verdade, multicolor: uma capa cujo fundo são os padrões CMYK de testes de impressão e calibração da máquina. Imposto sobre estes padrões, lemos um outro “padrão”: *büro variation* repete-se como título, revitalizando uma ideia contínua na obra de Figueiredo, como vimos antes e aqui revemos. Acrescenta-se-lhe uma espécie de subtítulo em duas partes: “rescuing stolen time” e “this time is not money”, também este de novo revisitado. E, a meio do subtítulo, o número “706”, que vai aparecer também sob a forma de foto de porta de um prédio logo na primeira página da publicação. Seguem-se, depois, páginas e páginas soltas onde vemos, entre outros elementos, muitas grelhas de testes de consumíveis.

Lembram-nos estas páginas que, para o trabalho e suas relações de apropriação/expropriação, todos somos os consumíveis descartáveis prontos a reciclar para uma nova e melhor “performance” – testada, controlada, descartada. Embora o invólucro completamente negro inicialmente não deixasse ver o seu conteúdo, cada página solta lembra-nos que somos a página presa, cada grelha lembra-nos que somos a letra agrilhoadada na linha, na coluna, na quadrícula. Há em *Noise in Time* uma re-performance do já realizado enquanto performance e do que ainda está por vir enquanto des-performance.

Em todas estas publicações performativas de César Figueiredo reinventa-se o espaço da página como se se reinventassem os mecanismos de funcionamento do mundo. As vitórias podem ser apenas semióticas, mas são vitórias.

NOTAS

* Bruno Ministro é investigador contratado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (U. Porto). É doutorado em Materialidades da Literatura (U. Coimbra). A sua investigação tem sido dedicada às intersecções entre os estudos literários, a teoria dos meios e os estudos culturais, com ênfase na intermedialidade e nos estudos comparados dos média. Neste contexto, tem estudado sobretudo obras e autores da poesia experimental, *copy art* e literatura eletrónica. Uma segunda linha da sua investigação tem sido dedicada a metodologias digitais para a produção e disseminação de conhecimento, particularmente através das humanidades digitais. É atualmente Investigador Responsável do projeto exploratório FCT “Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa a distância” (ILCML-FLUP, 2023-2024). O seu último livro coorganizado intitula-se *Poesia Programa Performance: projetos, processos e práticas em meios digitais* (com Sandra Guerreiro Dias, Publicações Fundação Fernando Pessoa, série *Cibertextualidades*, vol. 3, 2021).

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

- ¹ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money/>. Alguns registos fotográficos podem ser também consultados no sítio web do projeto: <https://acloc-46-cesarfigueiredo.blogspot.com/>.
- ² Entrevista com o coorganizador disponível no Youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=jCAVm_TOU1o (consultado 29-1-2023); os trechos citados surgem aos 3m40s.
- ³ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money-panfleto/>.
- ⁴ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-buro-variation/>.
- ⁵ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-jurgen-olbrich-copy-porto/>.
- ⁶ Disponíveis no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money/>.
- ⁷ Para uma definição do termo “anti-livro”, nomeadamente através de um mapeamento do seu uso por autores como Richard Kostelanetz e Guy Debord, entre outros, consulte-se Thoburn 2016.
- ⁸ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-suppose-that-nr-11/>.
- ⁹ Por “congresso” entenda-se, no contexto da *mail art*, a ideia de que “[w]here two or more artists-networkers meet in the course of 1992, there a congress will take place”. Esta proposta, provocatória e estimulante, foi apresentada pelo artista suíço H. R. Fricker em 1986 e teve amplo acolhimento por parte de artistas de todo o mundo que, de facto, se empenharam em realizar todo o tipo de “congressos”. A narrativa de como esta ideia surgiu, com os seus principais motivos e variados detalhes, pode ser encontrada na entrevista-postal que Fricker concedeu a Ruud Jansen e de onde foi retirada a citação acima (Fricker 1994).
- ¹⁰ Há em tudo isto um piscar de olho a eventos *Fluxus* como “Taking a Shoe for a Walk” (1989), de Allan Kaprow, à revista *Fluxshoe* publicada por Philippe Ehrenberg (Beau Geste Press) ou à exposição itinerante com o mesmo nome realizada no Reino Unido entre 1972-73 sob a coordenação de David Mayor. Não deixa, tudo isto também, de lembrar uma filosofia do caminhar ou mesmo uma *walking art*: https://en.wikipedia.org/wiki/Walking_art (último acesso 14-02-2023).
- ¹¹ Este último encontra-se disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-bureaucrazy/>.
- ¹² Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jurgen-o-olbrich-cesar-figueiredo-rote-bete/>.

Bibliografia

- Adema, Janneke (2018), “Performative Publications”, *Media Practice and Education*, no. 19 (1), 68–81. DOI: <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1362174> (último acesso em 29-01-2023).
- Alcalá, José Ramón / Beatriz Escribano (2016), *Museo Internacional de Electrografía Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías de Cuenca = International Museum of Electrophotography Cuenca Center for Innovation in Art and New Technologies*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Auslander, Philip (2006), “The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, no. 84: 1–10.
- (2008), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed., London/New York, Routledge.
- Benjamin, Walter (2006), “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, in *A Modernidade*, traduzido por João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 207–241.
- Carrión, Ulises (1980), “The New Art of Making Books”, in *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID distributors: 6–22.
- Drucker, Johanna (2004), *The Century of Artists’ Books*, 2nd ed., New York City, Granary Books.
- (2013), “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, *Digital Humanities Quarterly*, no. 7 (1), unpaginated. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> (último acesso 29-01-2023).
- Figueiredo, César / Jürgen O. Olbrich (1992), *Copy Porto*, Porto, Casa de Serralves (ação e Galeria do Goethe-Institut (exposição) – dezembro de 1992 a janeiro de 1993. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-jurgen-olbrich-copy-porto/>
- Figueiredo, César / Jürgen O. Olbrich (1993), *ROTE BETE (Trip in Supermarket)*, S.L., edição dos autores. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jurgen-o-olbrich-cesar-figueiredo-rote-bete/>
- Figueiredo, César / José Oliveira / Gerard Barbot / Isabel Camarinha (2002), *suppose that... nr. 11 – “netwalk congress”*, S.L., worm productions. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-suppose-that-nr-11/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2011), *this time is not money* [registos fotográficos], Porto, *Uma Certa Falta de Coerência* (ação e exposição) – 9 de setembro a 2 de outubro de 2011. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2011), *this time is not money* [panfleto], S.L., edição do autor. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money-panfleto/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2011), *Büro variation*, S.L., edição do autor. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-buro-variation/>

- Figueiredo, César / Jürgen O. Olbrich (2015), *bureaucrazy*, S.L., edição dos autores.
<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-bureaucrazy/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2020), *Noise in Time*, S.L., edição do autor.
- Fricker, H.R. (1994), "Mail-interview with H.R. Fricker (1994–2001) by Ruud Janssen", *IUOMA*, <http://www.iuoma.org/fricker.html> (último acesso 29-01-2023).
- Gilbert, Annette (ed.) (2016), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Sternberg Press.
- Higgins, Dick (1979), "A Child's History of Fluxus", *Lightworks*, no. 11-12: 26–27.
- Home, Stewart (1991), *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, 2nd ed., Edinburgh, AK Press.
- Ministro, Bruno (2020), *Todas as Cópias são Originais: Eletrografia e Copy Art em Portugal*, Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/91050> (último acesso 29-01-2023).
- Perlman, Fredy (1969), *The Reproduction of Daily Life*, S.L., Black & Red.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge.
- Robinson, Julia (2008), "Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s", *Grey Room*, no. 33: 56–83. DOI: <https://doi.org/10.1162/grey.2008.1.33.56>. (último acesso 29-01-2023).
- Santone, Jessica (2016), "Documentation as Group Activity: Performing the Fluxus Network", *Visual Resources*, no. 32 (3-4): 263–281. DOI: <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1239040> (último acesso 29-01-2023).
- Smith, Owen (1998a), "Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing", in Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, West Sussex, England, Academy Editions: 3–21. <http://hdl.handle.net/1959.3/42234> (último acesso 29-01-2023).
- (1998b), *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press.
- Thoburn, Nicholas (2016), *Anti-book: On the Art and Politics of Radical Publishing*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

As hiperligações acima fornecem documentação das obras no Arquivo Digital da PO.EX, coord. Rui Torres, Universidade Fernando Pessoa. <https://po-ex.net>

PERFO&POESIA – Performance de Fernando Aguiar [registros]









Performance Poéticas

Poéticas Performativas

Como (se) vive a poesia? Como reverbera, como se dissipa, como ressoa? Trata-se de um ato linguístico ou é algo que suplanta a língua? Como pode a poesia atuar enquanto voz e corpo, enquanto som pendurado no tempo e desenho que ocupa o espaço? Todo o poema carrega em si um fulcro performativo? Podemos vislumbrar perguntas como estas nos entrecruzamentos entre poesia e performance ao longo das décadas, seja nas práticas dos artistas ou nos estudos que sobre eles se debruçam. O livro *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* surge do interesse comum de vários membros do Grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa em fazer reverberar tais questões, em responder-lhes ou lançar novas perguntas a partir delas.

ISBN 978-989-35462-5-3



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA