

ARTE DA PERFORMANCE, POESIA E PÓS-UTOPIAS NOS ANOS 80 EM PORTUGAL

Sandra Guerreiro Dias*

CES - Centro de Estudos Sociais
UC - Universidade de Coimbra

RESUMO

Partindo-se da intervenção poético-performativa de um conjunto de poetas experimentais aborda-se, neste artigo, o regresso do corpo à cidade na relação com o cenário pós-utópico dos anos 80 em Portugal. Revisita-se categorias específicas da arte da performance aplicadas à poesia experimental portuguesa. Propõe-se uma esquematização da situação histórica e artística destes poetas que operam no espaço público por intermédio de atos poéticos, na defrontação de um modelo ideológico e estético disfórico, de ressaca revolucionária e luto. Por último, ilustra-se a tese desenvolvida analisando-se as intervenções "Ponto-Ação" (1986), de Fernando Aguiar, e "Metástase I" (1987), de Alberto Pimenta.

Palavras-chave: arte da performance, anos 80, poesia experimental

ABSTRACT

Based on the poetic-performative intervention of some experimental poets, this article focuses on the return of the body to the city and its relation with the post-utopian cultural scene of the 80s in Portugal. We reexamine specific categories used to describe performance art that we applied to Portuguese experimental poetry. We outline the historical and artistic context in which these poets carry out their poetic acts in public spaces while faced with a dysphoric ideological and aesthetic model during the revolution aftermath and mourning. Finally, we analyse the interventions 'Ponto-Ação' (1986) by Fernando Aguiar, and 'Metástase I' (1987) by Alberto Pimenta, which is an example of the work we have been carrying out.

Keywords: performance art, eighties, experimental poetry

*sandra.cgd@gmail.com

“Quero o corpo e quero o espanto”
(Ernesto de Sousa, 1979, p. 290)

Na revolução fibro-ótica, Paul Virilio (2000) defende que a arte deixa de desempenhar um papel crítico na sociedade em virtude da sua assimilação pelo “acidente geral”, isto é, pela hiperconcentração espacial e temporal num tempo permanente da tecnologia, e que apenas o corpo devolve ao indivíduo o seu lugar na/em comunidade. A arte do corpo, por seu turno, é a arte de tentar constantemente contra a separação entre o que foi e o que deixou de ser, de maneira a recriar cultura e tornar o corpo, cultura viva (Vergine, 2000). Na ressaca de abril, o fenómeno da arte da performance em Portugal enquadra-se no *cultural turn* dos anos oitenta, aliando à reflexão sobre o “fim da era dos slogans e contraslogans”, a intensificação da performatividade (Nogueira, 2007, p. 150) e regresso ao corpo.

Com efeito, a década de 1980 em Portugal devolve à cidade, o corpo, social e artístico. A experiência estética deste período faz-se sentir sobremaneira na mundividência especificamente urbana, nomeadamente nos novos modos de sociabilidade noturna, nos bares (de que é particularmente icónico o Bar *Frágil*, em Lisboa), na moda e no *design*, muito mais até do que nas instituições artísticas propriamente ditas que vêm oferecendo relativa resistência à modernização,¹ pese embora a proliferação de algumas galerias e uma tímida dinamização do mercado de arte. Em todo o caso, é possível notar que, após cinco décadas de exílio dentro e fora do país, alguns artistas portugueses de áreas ligadas sobretudo às artes visuais, performativas e à música, mesmo após o abrandamento da euforia inicial do PREC, continuam a ocupar o centro da festa no palco urbano, inaugurando uma conjuntura de renovação cultural “provisória e bela” (Baía, Gomes e Figueira, 2012, p. 23). A arte da performance, e nomeadamente as intervenções poéticas de um conjunto de poetas visuais e experimentais figura, neste contexto, como laboratório de criação artística na rua e prática estética proeminente desta renovação.

Embora as primeiras experiências tenham origem na década de 1960, com a emigração e as viagens ao estrangeiro de muitos artistas portugueses beneficiando das primeiras bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, apenas a partir da década de 1970, com a primavera marcelista, a arte da performance se vem afirmando no tecido artístico português por intermédio de um grupo de artistas, curadores e eventos. De entre eles, tiveram particular importância os “Encontros Internacionais de Arte”, organizados por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro, em Valadares, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha entre 1974 e 1977, respetivamente; as ações-intervenção dos Grupos de artistas plásticos Acre, Cores e Puzzle; as propostas pós-conceptuais de Helena Almeida, João Vieira, René Bertholo e Lurdes Castro, ex-grupo K W Y de Paris; a curadoria de Ernesto de Sousa e de Egídio Álvaro, divulgadores e críticos das tendências *fluxus* e pós-conceptuais na arte portuguesa contemporânea, entre outros.

A partir dos anos oitenta verifica-se, no entanto, a proliferação de festivais de arte nos quais a arte da performance ganha expressão e preponderância na programação, afirmando-se como intervenção pública com fortes ligações àquela mundividência festiva e urbana e ao pós-modernismo, incorporando também já o eco da crise das vanguardas clássicas que chegava um pouco de todo o mundo. Pese embora direcionados para um público restrito e ocorrendo maioritariamente fora de um contexto institucional (com exceção do ACARTE na Fundação Calouste Gulbenkian)², é inegável o legado destes eventos e práticas experimentais na renovação do campo cultural português após 1974. Entre os eventos mais marcantes, salienta-se os Festivais Internacionais de Arte Viva de Almada, as Bienais Internacionais de Cerveira e alguns eventos de performance e poesia, de que são promotores os poetas experimentais e visuais e artistas ligados à moda, ao teatro, às artes visuais e à música. De entre eles, destaca-se o “Festival Internacional de Poesia Viva” (1987 e 1988), na Figueira da Foz, o “Ciclo de Poesia Experimental” (1980)

na Galeria Nacional de Arte de Belém, em Lisboa e depois no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a exposição "Poemografias" (1985), em várias cidades do país, e o "Ciclo de Poesia Viva" (1987), no Porto.

Esta vaga de eventos urbanos cumpre-se num novo dinamismo do campo literário português, protagonizado por autores como E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Salette Tavares, António Aragão, António Barros, Gabriel Rui Silva, José-Alberto Marques, entre outros. No campo específico da arte da performance e da exploração do corpo situado (presente) e poético, recorre-se aqui ao trabalho de dois poetas em particular, Fernando Aguiar e Alberto Pimenta, para exemplificar a tese que se vem a enunciar.

Depois de várias décadas de clandestinidade, esta corrente da poesia portuguesa demarca-se definitivamente da ideologia neorrealista, ganhando corpo literal e metaforicamente na defrontação de um espaço urbano intermédio entre a rua e o museu, por intermédio de um modelo estético performativo proveniente da confluência das tradições experimental e visual dos anos 50 e 60, em grande parte por influência em Portugal do Concretismo brasileiro, que tem como interlocutor privilegiado E. M. de Melo e Castro, com o Surrealismo, a Transvanguarda italiana, o Neo-Expressionismo alemão e as correntes pós-conceptual e minimalista europeia e norte-americana. É este o ambiente estético e teórico destas intervenções que aliam à poesia, a exploração de um modelo performativo de linguagem centrada no corpo.

Através do ato poético do corpo-linguagem no espaço público, aqui como espaço de representação na linha de Lefebvre (1991), estes "corpos relacionais" (Whybrow, 2011) formam "comunidades aleatórias" capazes de questionar os papéis, os territórios e as linguagens (Rancière, 2010). Nesta medida, o modelo português de arte da performance poética vai ao encontro da terminologia de Erika Fischer-Lichte (2008), que defende que a performatividade pressupõe a incorporação das circunstâncias sociais: isto é, do tempo,

do espaço e do público, numa dada comunidade copresente que partilha e coparticipa numa dada situação e espaço. Apresentando-se como ato estético, a intervenção do corpo investiga assim e performatiza sentidos históricos, estéticos e culturais, numa subversão e colapso de categorias (pp. 24-29). Além disso, trata-se de uma experiência partilhada que permite restituir a identidade social por ativação de um repertório de sentidos para além da condição histórica, através da modificação experiencial e sensorial que resulta em deslocação e manifesto performativo, público, em cocriação – características que é possível verificar nas intervenções poéticas levadas a cabo por estes poetas.

Assim, a performatividade dos atos poéticos levados a cabo por Fernando Aguiar e Alberto Pimenta reside, em particular, na exploração da fragilidade dos sentidos históricos em torno de uma revolução "impossível" (Mailer, 1978),³ bem como do questionamento de modelos hegemónicos de vanguarda. Em lugar de uma condição disfórica de historicidade, de luto pelo "fim das utopias", estes artistas observam a elaboração de uma prática de arte pós-utópica, sem fins teleológicos que apenas o de experimentar e celebrar o corpo e a arte, indo-se ao encontro da seguinte observação de Charles Jenks (1987): "the avant-garde of the 1980s has cancelled all the avant-garde checks of the past 160 years" (p. 20).

Conceptualizando o espaço-cena como corpo-discurso que dispõe os limites do código escrito expandindo-o à experimentação simultaneamente verbal e corporal, os poetas Alberto Pimenta e Fernando Aguiar propõem uma experiência performativa da arte e do momento no tempo-espaço em que decorre a ação poética por um processo de ironia que é simultaneamente "estrutural" e "dramático", recorrendo-se aqui para a análise, às categorias propostas por M. H. Abrams (1999). No primeiro caso, a formulação irónica do conceito de utopia pressupõe uma exploração e ativação performativa das estruturas discursivas que exhibe o duplo significado da criação

artística e intervenção estética (p. 135); no segundo, a modelização irónica prevê uma situação em jogo, entenda-se, em palco, que resulta como irrupção dramática de circunstâncias e personagens, os papéis sociais, validados no momento e durante o processo de reconhecimento e receção por uma audiência (pp. 136-137), conceções exploradas por Fernando Aguiar e Alberto Pimenta, respetivamente.

No fundo, trata-se de uma dramaturgia da "literatura como palco", conforme defende Wolfgang Iser (1993), e segundo a qual, na desordem do evento comunicativo contra a ideia do mimetismo, a presença do objeto representado acontece sempre por intermédio de um ato performativo duplo que revela o que está e não está presente no discurso (p. 232). A mímica parodiada, ou o seu duplo, do discurso e da 'cena', por seu turno, provém ao corpo representativo e representado em palco, a possibilidade de uma recondução de papéis ao próprio corpo, não mais o ator mas o ator em si poeta, e reconcepção de modelos de arte através de processos irónicos de metalinguagem.

Desta forma, pode afirmar-se, o corpo como produção estética e poesia, daqueles poetas-performers, desempenha aqui a dupla ficção do corpo histórico, no sentido de Paul Connerton (1999), que, em *Como as Sociedades Recordam*, propõe o estudo da memória social a partir das práticas corporais, defendendo que "as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são (...) transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos rituais)" (p. 4). No sentido em que as circunstâncias e a historicidade são incorporada pela subversão precisamente daquelas imagens cristalizadas e utópicas de passado, estamos perante o conceito já enunciado de performatividade proposto por Fischer-Lichte, aqui aprofundado:

[performers] they are not free to choose what possibilities to embody, or which identity to adopt. Neither are they wholly determined by society. While society might attempt to enforce the embodiment of certain possibilities by punishing deviation,

it cannot generally prevent individuals from pursuing them (Fischer-Lichte, 2008, p. 27).

Ou seja, a determinação pode ser subvertida sem no entanto deixar de ser determinada na medida em que até a subversão é a assimilação de um contexto. Daí a importância de reler a história e a arte da história nas intervenções destes poetas.

Esta "reposição radical do corpo humano" pelo uso reflexivo (Birringer, 1991, p. 224), como observa Birringer a propósito da recolocação do corpo na cena pós-moderna, observável naqueles dois autores, assinala assim a dupla deslocação e regresso ao corpo pelo movimento subversivo de história, pós-utópico, abandonando-se a história e os ideais utópicos dos anos sessenta. Assim, a relevância destas intervenções decorre da sua relação com o contexto específico dos anos oitenta.

Em Portugal, o ambiente de profunda mudança e "reterritorialização cultural" (Barroso et al., 2006, p. 98) após o 25 de Abril, fica marcado por dois momentos e tendências que podem ser delimitados em traços gerais do seguinte modo: uma primeira fase, de vanguarda e renovação estética, de abertura ao pós-conceptualismo europeu e norte-americano, sobretudo nas artes visuais e poesia visual e experimental, que tem na emblemática "Alternativa Zero" de Ernesto de Sousa em 1977, a sua manifestação coletiva mais emblemática;⁴ uma segunda, cujo início pode ser identificado em 1986 após a integração europeia, no contexto da qual se procura a todo o custo, por via institucional, a recauchutagem e projeção de uma portugalidade europeia identitária, a internacionalização e institucionalização do mercado de arte português e o abrandamento das tendências experimentais.

Transversal a estas duas fases, parece no entanto ser o regresso do corpo à cena artística urbana, quer através de novas sociabilidades urbanas e de consumo, quer da arte da performance, de par com a expressão de um desencanto *latu sensu* que

constitui o panorama de fundo da década de 1980 portuguesa. Este luto simboliza e significa no entanto também um vazio de paradigmas e categorias históricas e da arte, caídas por terra na década do “fim das utopias”, como sistematizou mais tarde Arthur Danto (1998), na sua teoria sobre “o fim da arte” e da “arte pós-histórica”.⁵ Este novo momento da arte dará lugar a um processo de experimentação celebratória sem precedentes, de renovação dos paradigmas estéticos e ideológicos.

Em Portugal, esta corrente foi apelidada por Bernardo Pinto de Almeida (1986), ainda na década de 1980, de verdadeira “máquina de guerra”, referindo-se aqui o autor às manifestações pós-vanguarda e arte da performance presentes na V Bienal de Vila Nova de Cerveira:

A arte portuguesa da última década vem sendo, antes do mais, reflexo de uma mudança de tempo que se iniciou no 25 de Abril e, progressivamente, um território de mais intensa determinação na transformação desta mesma época (...) a arte portuguesa dos últimos anos é uma máquina de guerra voltada para um derrubar de estúpidas fronteiras e mesquinhos interesses institucionais, um modo de operar, uma subversão conjunta de valores ainda em demasia dominantes, a perigosa aceitação já de outros não menos passíveis de a amordaçarem em armadilhas inesperadas de comércio e propaganda, a conflitualidade disto tudo, a capacidade de pensar e exprimir uma inquietação finissecular, a ansiedade que domina os tempos, a luta por uma justificada internacionalização, a constatação ora alegre ora dramática dos limites, muitas contradições que todos os processos em processo determinam: a arte portuguesa não existe fora disso (Almeida, 1986, para. 5).

A este momento de transição dá-se o nome aqui de fase pós-utópica da arte portuguesa de difícil delimitação e definição, mas que se caracteriza pela experiência da libertação da história e dos seus frágeis maniqueísmos e categorização situada, incorporando-os, reconhecendo-

os, subvalorizando-os, parodiando-os, como é aliás característico no pós-modernismo, conforme teorizado por Linda Hutcheon (1989).

De acordo com este contexto, sistematiza-se e sublinha-se as seguintes características operativas e performativas do trabalho de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar: contrapõe-se às variáveis estéticas da velha vanguarda modernista e neorrealista, herdadas de cinco décadas de oposição a uma ditadura política, o recentramento na reflexão, experimentação artísticas e abertura às tendências pós-modernas; por oposição a uma memória do luto em torno de uma “revolução cultural” de teor marxista, amplamente defendida pela *intelligentsia* portuguesa nas décadas anteriores mas falhada por motivos, ainda, em grande parte, por estudar,⁶ este movimento de performance e poesia experimental inaugura, ainda que efemeramente, um momento pós-histórico e pós-utópico da arte portuguesa, situando-se para além das categorias históricas do luto e da disforia utópica que em grande parte marcaram a produção cultural e intelectual do país antes e imediatamente após 1974.⁷

Ainda para a demonstração da tese que se enuncia, aplica-se os seguintes conceitos operativos de análise da disciplina dos Estudos da Performance, demonstrando-se o conceito de performance nas seguintes aceções: considerando-se a dimensão cénica do ato discursivo (na linha de Iser, como já se explicitou); entende-se o ato discursivo como ato corporal situado de protesto, conforme Judith Butler (1997), isto é, enquanto “‘instrumento’ de violenta retoricidade” que “excede as palavras que são faladas, expondo o corpo nomeado (...) além do seu próprio controlo” (p. 13); atenta-se na noção de performance do corpo como persistência material da mudança cultural por oposição à representação do corpo, através da intensidade da fala, partindo-se das propostas de Mauricio Barría Jara (2010). Esta intensidade decorre, segundo o dramaturgo chileno, do excesso da pura experiência corporal ocorrendo em

cena como corpo (p. 114) que resulta na “interrupção ou interstício do *continuum* da representação” (p. 108).

Considera-se ainda o conceito específico de performance poética conforme proposto por Julia Novak (2011), isto é: como manifestação de poesia oral que ocorre numa situação espacial-temporal específica pressupondo a presença física do/a poeta defronte de uma audiência. Esta noção de texto poético supõe a ativação corporal em gestos, ritmos e sons dos significados poéticos, conjugando-se na receção e formulação dos sentidos do discurso pelo público num dado espaço e tempo. Relaciona-se ainda estes conceitos com a formulação proposta por Kaye (1994) sobre a “condição de teatralidade” do objeto pós-moderno de arte (p. 23). Analisa-se a performatividade corporal e poética como efeito efémero, sempre no presente, resultante de uma instabilidade e excesso produzido pelos corpos em palco que desempenham papéis e figuras num dado jogo social e situação histórica. Estas categorias enquadram a análise que se propõe do trabalho poético e performativo de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar.

Alberto Pimenta e Fernando Aguiar: corpo pós-utópico e experimentalismo performativo

Em Alberto Pimenta e Fernando Aguiar, a abertura das linguagens poéticas decorre tanto daquela crise política e das ideologias e estéticas, como do diálogo com a renovação das artes visuais em curso.⁸ A conjugação daqueles dois aspetos resulta na exploração de um experimentalismo performativo a três níveis: da teoria estética especificamente poética; numa sua conjugação com o “mecanismo performance” (Metelo, 2007); na reinvenção performativa das tradições literárias experimentais e visuais das décadas anteriores. Este novo paradigma resulta, nestes dois autores, em particular na exploração de um “paradigma de liminaridade” (Turner, 1995) isto é, de confronto e ensaísmo experimental entre a poesia, as artes visuais, a música, o teatro, o

espaço, o tempo e a audiência. Para esta conceptualização é central a teorização de Victor Turner que analisa o conceito de performance a partir da noção de “drama ritual” e performatividade dos conflitos sociais.

De acordo com aquele autor, a interação em sociedade pressupõe a ocorrência de processos rituais de transformação emergentes em situações de liminaridade, isto é, de conflito, reencontro e reformulação de representações sociais e simbólicas. No caso da arte da performance destes dois poetas, o processo de participação e entrecruzamento entre arte e vida, na linha do movimento *Fluxus*, resulta numa dramaturgia da performance enquanto “espaço físico total” de meta-teoria (Schechner, 1983), conforme proposta de Richard Schechner.

Explorando-se um “modelo *interativo*” de poesia (Sousa e Ribeiro, 2004, p. 39) como observam Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro sobre a poesia experimental desta década, estes poetas ativam um “modelo de ecletismo” (Drucker, 1996)⁹ e hibridização permanente das linguagens estéticas na relação com a experiência radical do corpo, do tempo, do espaço e da cidade, personificado no espectador. Para Lea Vergine, a corporalidade do objeto de arte no pós-modernismo deve-se à necessidade de fazer do corpo, a própria história, personagem e drama do devir histórico e social, como lugar privilegiado de conformismo desesperado e irónico (Vergine, 2000, p. 289). No caso em concreto destes poetas, a performatividade corporal transpõe a “tensão cénica” (Jara, 2011) da história pelo ato da fala, portanto enquanto atos situados discursivos:

A performance expõe o corpo como duração, no qual a duração é a resistência do corpo com a sua própria carnalidade, o corpo tornado tempo material, sendo nele próprio que consiste a tensão cénica. Na performance é o próprio corpo que é o relato como exposição do seu tempo de duração numa ação, em que a ação se torna significativa e não meio de qualquer outro como significado. Então a

possibilidade discursiva do corpo, como ação: além do sintoma e da metáfora (Jara, 2011, p. 117).

Como ilustração da tese que se tem vindo a propor, analisa-se agora duas intervenções de arte da performance protagonizadas por Fernando Aguiar e Alberto Pimenta na década de 1980. Na medida em que partem ambos da exploração do campo poético, opta-se pela designação específica de atos poéticos, isto é: atos discursivos interpretados e dramatizados corporalmente, de intervenção pública no espaço. Analisa-se em ambos a estrutura e a componente cénica, bem como a expressão poética e corporal em palco enquanto manifestação de uma conceção pós-utópica de arte.

Fernando Aguiar e Alberto Pimenta desenvolveram ao longo da década de 1980 um conjunto significativo de intervenções, participando em grande parte dos festivais de performance desta década, entre estes, nas Alternativas, nas Bienais de Cerveira, nos Encontros Nacionais de Intervenção e Performance, em alguns dos eventos da programação ACARTE da Gulbenkian (entre 1984 e 1990) e demais eventos de poesia já elencados, entre outras intervenções individuais. Neste estudo, analisa-se a performance "Ponto-Ação" de Fernando Aguiar, integrada no ciclo "Quinzena de Performance-Arte" no ACARTE no recém-inaugurado Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1986; e de Alberto Pimenta, o ato poético "Metástase I", que teve lugar no Colóquio "Imaginário do Espaço" no Funchal em 1987. Partiu-se da análise de documentação fotográfica disponível em arquivos pessoais e institucionais e textos publicados em antologias dos autores.

Em "Ponto-Ação", a intervenção de Fernando Aguiar é acompanhada de música de Telectu (Vitor Rua e Jorge Lima Barreto). A performance decorre em torno de dois momentos centrais: num primeiro, o poeta desenha numa tela preta, pendurada na parede, em palco, figuras corporais, sílabas decompostas, fonemas e letras. Num segundo momento, Aguiar

dispõe, no chão, um conjunto de recortes de letras de grande formato de várias cores. Estas são depois misturadas e dispostas pelo mesmo de forma aleatória.

Operacionalizando corporalmente em palco a desmontagem do código escrito combinando-o com imagens, cores, luzes e sons, explora-se a componente plástica, sonora e gráfica da linguagem poética. No entanto, tem particular importância aqui a ação do corpo enquanto dispositivo de recombinação e significação que intervém sobre a composição poética. Em todo o caso, nesta ação explora-se uma mesma materialização performativa em conjunto de corpo e linguagem, em que uma e outra se fundem, não se distinguindo em termos operatórios e de função. Em palco, o entrecruzamento do código linguístico escrito com a música, o jogo de cores, luzes e sombras, é assumido pelo corpo do poeta como "operador estético"¹⁰ das encenações discursivas.

Esta intervenção-espetáculo é representativa de uma conceptualização do objeto estético como corpo e linguagem que caracteriza em larga medida as ações-performance deste poeta. As seguintes linhas de sistematização de uma teoria da performance deste autor podem ser propostas a partir daquele exemplo: a reflexão sobre a floresta de signos é analisada e experienciada na relação com o corpo enquanto acontecimento total da escrita; a impressão topográfica que se realiza no tempo-espaço, o palco, compõe uma poesia do espaço que revoluciona hierarquias de sentido e de lugar, funcionando simultaneamente como processo de descodificação da gramática histórica do tempo sempre no presente, o tempo da performance, a intervenção corpo-vida; a intervenção do corpo reflete uma análise meta-artística enquanto ação presente do discurso que recusa uma teorização total e fechada da arte e da história; explora-se, através do mecanismo performance, um olhar que é simultaneamente de pesquisa e revelação sobre as possibilidades infinitas combinatórias da linguagem poética, as condições e possibilidades específicas de

tempo, corpo, espaço e público, aqui como exercício “contrassenso”, como escreve o autor no catálogo daquela intervenção.¹¹ O subvertimento material, com o corpo, dos discursos historicamente instituídos, na forma da aleatoriedade do signo, afirma assim o efémero e o diálogo com o espaço e tempo situados, numa permanente ligação entre arte e vida, na linha de Allan Kaprow¹² e dos artistas *fluxus*.

Em Fernando Aguiar, como esta performance demonstra, tem particular importância o jogo plástico da linguagem pelo uso de materiais como telas, plásticos, letras recortadas, colagens, combinação de figuras e formas geométricas e outras com trechos de palavras, letras ou sílabas. Explorando-se o suporte, os meios, em suma, a materialidade, as formas e as características interativas do código poético enquanto “intervenção viva” (Aguiar, 1985, p. 159) como o poeta lhe chama, a utopia da sua tipologia de performance reside na ideia de libertação da palavra do “tempo do signo” (Aguiar, 1985, p. 155), afirmando-se pós-utópica pela exploração e intervenção no tempo em si, por intermédio do corpo, dos meios técnicos e tecnológicos da cultura de massas emergente em Portugal nesta década, como o próprio explica:

(...) a intervenção direta do operador estético ou a chamada performance, é talvez o meio que mais se presta a esta conjugação, porque pode conter e relacionar-se facilmente com todos os outros veículos expressivos, e apresentar o poema com um máximo de elementos para a sua compreensão. / A performance possui uma série de componentes que podem ser exploradas esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz, e principalmente, a presença do poeta como despoletador e fator de consecução do poema, interligado a uma quantidade ilimitada de objetos, intenções, técnicas e tecnologias, revolucionam completamente a leitura do poema conferindo-lhe uma outra dimensão, e proporcionado ao leitor/fruidor o 'poema' total (Aguiar, 1985, pp. 161-162).

No caso de Alberto Pimenta, a exploração da performatividade corporal incide numa dramaturgia da palavra que apenas historicamente, situada e deslocada, se pode libertar da história. Senão vejamos. A performance que aqui se analisa, “Metástase I”, parte do soneto de Luís de Camões “Transforma o amador na cousa amada”. Neste ato poético, o cenário é composto apenas por duas telas pretas no fundo do anfiteatro onde tem lugar a intervenção. Numa das telas, encontra-se o poema de Camões em letras brancas de tamanho médio, legíveis a média distância, amovíveis. A intervenção começa com o poeta deitado no chão. Em seguida, o autor, vestido de preto, procede à reescrita do texto apresentado, movendo as letras de cada um dos versos para a segunda tela vazia, reescrevendo-os. Dando um exemplo: o verso “Transforma-se o amador na cousa amada” é reescrito do seguinte modo: “Ousa a forma cantor! Mas se da namorada”. Este segundo trecho consiste na ‘metástase’ do poema inicial. O poema termina da seguinte forma: “Te penso e cato o mínimo. Se nada / muda, vê que frio e pó e riso e voto ou / ímpio amor mata o ser e busca famas” (Pimenta, 1990, p. 21). O último verso exemplifica a ironia performativa indissociável desta ação. O corpo abolido, vestido de preto, que começa deitado e se levanta depois para reescrever aqueles versos que simbolizam a tradição literária e histórica, atua na recomposição performativa do discurso, explorando nessa reconversão no tempo no gesto e ato, a dramaturgia do corpo que se ausenta para se apresentar numa rematerialização da história em objetos estéticos linguísticos, as palavras.

O discurso recriado e recodificado em novas experiências e possibilidade de sentido, como se exemplificou em cima, pela exploração e recombinação das unidades mínimas de significação que o corpo historicamente situado executa, representa um novo lugar da história que se restitui ao corpo, que se experimenta e propõe, para além da sua determinação.

Assim, o poeta interpela a ideia da sociedade que não muda, apesar do 25 de

Abril, desfeita em “pó”, “riso” e “famas”.

Deste ato fazem ainda parte um conjunto de manequins brancos dispersos pelo espaço, alguns figurantes e um conjunto de letrados com as interjeições “Oh” e “Ah”.

Estes elementos aludem ao mimetismo da história da arte pelo protesto da sua subversão, este que não se liberta das categorias históricas do discurso que o determinam, respondendo este gesto paródico a uma modalidade totalitária de ordem subvertida – e que Alberto Pimenta designa de “eterna presença da distância” (Pimenta, 1985, p. 34) dos corpos em palco na sociedade e das formas miméticas do discurso. Esta ironia cénica dá expressão e converge para uma metodologia de reinscrição no corpo histórico, a história do poeta reescrita pelo texto poético de Camões agora atualizado no tempo-momento em que a ação tem lugar. Num texto publicado mais tarde pelo poeta sobre esta performance, o autor expõe a seguinte reflexão teórico-artística que preside àquela intervenção, que vai ao encontro do que se referiu:

O segundo [texto] desalinha e associa (...) as mesmas referências tópicas partindo no entanto não da semântica (não do que é dito), mas do campo sonoro (da própria dicção). Nasce uma sintaxe de fraca conexão lógica, situada no plausível do tempo em que ocorre. (...) / O segundo é apenas uma recombinação exata das letras exatas com que se forma o primeiro, verso por verso; é uma reconstrução dum campo poético, (...) não é uma interpretação (...) mas uma reconstrução feita dos segmentos mínimos alternáveis, minimal. (...) a poesia diz-se ou comunica-se a si mesma (Pimenta, 1990, p. 319).

Neste caso, a função do ‘operador estético’ é a de despojar a poesia a unidades mínimas sonoras e a fonemas, cujo (des) encadeamento e novos ritmos experimenta, enuncia uma reconceptualização experimental dos sentidos estéticos e históricos. Também Alberto Pimenta fala da necessidade de “libertação da ordem exterior dos géneros artísticos” (Pimenta, 1990, p. 33), nomeadamente da poesia,

pelo movimento celebratório e rítmico do corpo em palco, o palco da história, numa experimentação livre de linguagens pela (des)adequação ao tempo-espaço históricos em que esta é produzida.

Também aqui se preconiza o “abandono do próprio conceito de modelo (...) para se chegar à ordem interior da própria vida” (Pimenta, 1985, p. 33), como o autor afirma, no e pelo poema que, na sua perspetiva, deve subverter as categorias e arquétipos discursivos reinstalando-se no espaço e tempo para além da marcação social e histórica, como explicita:

[...] o principal erro da poesia é ser uma série de palavras dispostas em linha numa folha de papel. Em linha ou noutra forma qualquer. Porque não é por se distribuir figurativamente na página que a poesia deixa de ser feita com palavras (ou com letras): não é por momentaneamente destroçado que os soldados deixam de ser peças para destroçar. A palavra é a matéria da poesia. A palavra: a ordem exterior da conceptualização (Pimenta, 1985, p. 32).

Deste modo, atenta-se contra a performatividade da própria história na (de) formação dos modelos comunicativos pelo gesto corporal pós-utópico, pós-histórico, que esvazia a linguagem de categorias, abrindo-se ao espanto de uma sonoridade nova que se comunica a si própria, no gesto e corpo. Alberto Pimenta propõe que o ato poético restitua ao poema, a vida, a vivência, o agora do poema, através de “percursos poéticos” propostos pelo poeta-ação num lugar-tempo no espaço “onde todos os estímulos sensoriais estejam presentes e sejam vividos de dentro por cada um que os percorra” (Pimenta, 1985, p. 34), como defende.

Coda

A análise destas duas performances permite perceber que, em ambos os poetas, a arte da performance focaliza-se na dimensão performativa do discurso por intermédio do corpo. A ironia está presente na desconstrução do meio, que é corporal e

discursivo, pelo ato poético da encenação de uma pós-utopia estética: a utopia de um tempo que remete, antes de mais nada, para uma contemplação reconstrutiva de passado pelo próprio corpo onde a mesma história se instala e deposita, que se desconstrói na relação do corpo poético com o presente, como explica Alberto Pimenta:

Pode falar-se em resgatar a razão poética, ou seja, o poema em si mesmo, libertando-o do resultado das sucessivas autópsias a que a razão pragmática o sujeitou ao longo do tempo. Para isso, basta organizar a sua forma de acordo com o tempo em que se vai manifestar, partindo de dentro, e não de fora dele (Pimenta, 1990, p. 319).

Num e noutro caso, o corpo restitui a comunicação e o discurso à sua natureza performativa, sempre em processo e experimental, explorando-se a adequação ao tempo-espaço e a outras linguagens e diálogos estéticos que ampliam os significados das intervenções no palco da história.

Simultaneamente, embora de maneiras diferentes, a performance destes dois poetas parece responder a uma mesma utopia, e a que Jara, referindo-se à performance no Chile, identificou como tentativa de libertação da experiência de toda a mediação (Jara, 2010, p. 107), no caso de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar, da história, através da exploração de novos modelos de encenação histórica e da própria arte enquanto materialidade que preside à história, que a rematerializa. Talvez em última instância o resultado de fazer poesia e mostrar o corpo que diz – a “exibição da fala” do corpo que acontece em si mesma (Jara, 2010, p. 114) – prediga antes de mais nada, a tentativa de regresso do corpo ao ‘teatro da vida’,¹³ isto é, à cidade, aqui metáfora da história.

Em suma, a análise destas intervenções e performances na relação com o contexto cultural específico dos anos oitenta portugueses permite inferir o seguinte: no limiar da era da “estética do meio” (Lucie-Smith, 1990, p. 68), a arte da performance

propõe a utopia do regresso ao lugar e ao tempo, do corpo e da história pela arte. Como escreve Augé, o “não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma” (Augé, 2005, p. 94). Perante a “crise da ausência da crise decisiva” (Coelho, 1988, p. 258), como referia Prado Coelho em 1988, apenas o risco da experiência estética pode restituir os sentidos à vivência histórica, restituir o corpo, à história.

No panorama da poesia portuguesa, marcada por “sinais de uma negatividade que encontra o seu lugar (...) em (...) figuras ambíguas da ausência, da ruína e da morte” (Barrento, 1995, p. 158), como observa João Barrento num estudo sobre a poesia deste período, parece poder afirmar-se que são estes poetas e a arte da performance experimental que assumem aquele risco de que fala Prado Coelho. Em Alberto Pimenta e Fernando Aguiar o corpo é o não-lugar pós-utópico que arrisca um espaço vazio na e da história para, em seu lugar, propor a liberdade estética, a poesia, entendida num sentido amplo de: o corpo-linguagem que fala e existe de um tempo fora da história, pós-histórico, pós-utópico, para a ele regressar em si, no tempo presente. Estas intervenções exploram as circunstâncias e possibilidades históricas em palco encenando utopias efémeras, é certo, mas, ainda assim, já uma “persistência da história” (Giannachi, Kaye e Shanks, 2012) porque pós-utópica, fora do tempo mas sempre no presente.

Notas

(1) Veja-se os seguintes estudos: Almeida, 2009; Pinharanda, 2008; Barroso et al., 2006; Melo, 1998.

(2) Que nesta década, pela mão de Madalena de Azeredo Perdigão, irá integrar a arte da performance na sua programação – sobre este assunto, veja-se: Vieira, 2014.

(3) Phil Mailer, um dos muitos estrangeiros presentes em Portugal aquando do PREC, problematiza o conceito de revolução a partir de observação empírica. O autor avança com a categorização de “revolução impossível” com base numa problematização da cristalização ideológica que perpassa o processo, aqui bem resumida na seguinte passagem: “Embora a

'liberdade' fosse a pedra de toque de todas as coisas, as várias liberdades ideológicas dificilmente foram tocadas" (Mailer, 1978, p. 79).

(4) O evento intitulado "Alternativa Zero – Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea" teve lugar na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém, incluindo na programação exposições, concertos, conferências, performance, poesia, happenings e rituais. É considerada de grande importância pela influência que teve no meio artístico português posterior, assinalando a viragem pós-moderna da arte portuguesa.

(5) Como o autor explicita no seguinte parágrafo em "The end of art": "In my view, (...) the end of modernism was the end of art in the sense that from within art's history there emerged at last the clearest statement of the philosophical nature of art. (...) Not until art reached a stage where it could put the question by exhibiting it did the proper philosophical problem of art become visible. After delivering over this immense gift to the philosophy of art, art could go no further. But once it had done this, the post-historical art world became radically open and no longer subject to the kind of narrative the history of art had until then showed" (Danto, 1998, p. 139).

(6) A autora deste artigo encontra-se em fase de conclusão de dissertação de doutoramento onde se analisa esta problemática.

(7) Sobre este assunto veja-se Dias e Graça, 2014. Um dos testemunhos mais marcantes e representativos desta linha de pensamento que marcou a geração intelectual portuguesa dos anos 70 e 80 é o de João Martins Pereira, no emblemático *O Reino dos Falsos Avestruzes* (1983).

(8) Refira-se, apenas a título de exemplo, já que são numerosos os estudos nesta matéria, o seguinte texto que aborda em particular a temática desta renovação na relação com a arte da performance: Carlos, 2008.

(9) Numa análise histórica da poesia visual, experimental e concreta ao longo do séc. XX, Drucker considera que a poesia experimental das décadas de 1970 e 1980 se caracteriza por um modelo de construção eclética e estratégica de representação e engajamento cultural, ideológico e político que se entrecruza e dialoga com as inovações tecnológicas emergentes nessas décadas.

(10) Conceito cunhado por Ernesto de Sousa em vários dos seus textos publicados nos finais da década de 1970 a propósito da emergência da

arte da performance, em que o autor designa o corpo do performer como o "operador estético" da ação em curso.

(11) Em Fundação Calouste Gulbenkian. (1986). *Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte.

(12) Allan Kaprow (1970), um dos primeiros teorizadores do *happening* e da arte da performance, afirma o seguinte: "The un-artist makes no real art but does what I've called lifelike art, art that reminds us mainly of the rest of our lives" (p. 229).

(13) Erving Goffman propõe, em *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), um modelo de análise teatral aplicado à análise social. Na sua perspetiva, todo o comportamento social é performativo na medida em que ocorre num 'palco', a sociedade, ao longo da vida, entendida como 'teatro' que transforma e confere sentido aos protagonistas do espaço e tempo em interação num dado momento e contexto social.

Bibliografia

- Abrams, M. H. (1999), *A Glossary of Literary Terms* (7ª ed.). Massachusetts: Cornell University Press.
- Aguiar, F. (1985), Poesia: ou a interação dos sentidos. In Fernando Aguiar & Silvestre Pestana (Orgs.), *Poemografias - Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 155–173). Lisboa: Ulmeiro.
- Almeida, B. P. de. (1986), Portugal e as artes nos anos 80: A máquina de guerra. In J. Machado, J. Nunes, e N. Santelmo (Orgs.), *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (p. n/a). Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.
- Almeida, B. P. de. (2009), *Arte Portuguesa - da pré-história ao século XX - o Modernismo II: o surrealismo e depois*. Porto: Fubu Editores.
- Augé, M. (2005), *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (M. S. Pereira, Trad.). S.l.: 90 Graus Editora.
- Baía, P.; Gomes, P. V. e Figueira, J. (2012), *Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias - Associação Cultural.
- Barrento, J. (1995), O astro baço – poesia portuguesa sob o signo de saturno. *Colóquio/Letras*, (135/136), 157–168.
- Barroso, E. P.; Pinto, A. C.; Melo, A.; Almeida,

- B. P. de; Fernandes, J. e Loock, U. (2006), A Situação Portuguesa. In U. Loock (Org.), *Anos 80: uma topologia* (pp. 96–107). Porto: Museu de Serralves.
- Birringer, J. (1991), *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Butler, J. (1997), *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.
- Carlos, I. (2008), Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In P. Pereira (Org.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Vols. 1-10, Vol. 10, pp. 138–149). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Coelho, E. P. (1988), *A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Connerton, P. (1999), *Como as sociedades recordam*. (M. M. Rocha e J. M. Sobral, Trad.) (2a ed.). Oeiras: Celta.
- Danto, A. (1998), The End of Art: a Philosophical Defense. *History and Theory*, 37(4), 127–143.
- Dias, S. G. e Graça, A. R. (2014), Memories of the Change: the Post-Revolutionary Period and Portuguese Cinema. *Cabo Dos Trabalhos*, (10), 1–10.
- Drucker, J. (1996), Experimental, visual, and concrete poetry: a Note on Historical Context and Basic Concepts. In J. David, E. Vos, e J. Drucker (Orgs.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s* (pp. 39–61). Amsterdam - Atlanta: Rodopi.
- Fischer-Lichte, E. (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis.
- Giannachi, G.; Kaye, N. e Shanks, M. (Org.). (2012). *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*. London; New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1989), *Uma Teoria da Paródia*. (T. L. Pérez, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Iser, W. (1993), Representation: a performative act. In K. Murray (Org.), *The Aims of Representation: Subject/Text/History* (pp. 217–232). New York: Stanford University Press.
- Barría Jara, M. (2010), De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla. *Gestos*, (50), 101–116.
- Barría Jara, M. (2011), Performance y políticas del acontecimiento - una crítica a la noción de espectacularidad. *ALETRIA*, 21(1), 111–119.
- Jencks, C. (1987), The Post-Avant-Garde. In A. C. Papadakis (Org.), *The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties* (pp. 5–20). London: Art & Design.
- Kaprow, A. (1970), *Essays on the blurring of art and life*. (J. Kelley, Org.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Kaye, N. (1994), *Postmodernism and Performance*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London: The Macmillan.
- Lefebvre, H. (1991), *The production of space*. (D. Nicholson-Smith, Trad.). Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell.
- Lucie-Smith, E. (1990), *Art in the Eighties*. New York; Oxford: Phaidon.
- Mailer, P. (1978), *Portugal: a revolução impossível?*. Porto: Edições Afrontamento.
- Melo, A. (1998), O que é a "arte dos Anos 80." In M. de Corral, J. Gil, D. Cameron, e A. Melo (Orgs.), *Anos 80* (Culturgest., pp. 22–35). Lisboa.
- Metelo, V. (2007), *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Nogueira, I. (2007), *Do pós-modernismo à exposição alternativa zero*. Lisboa: Vega Editora.
- Novak, J. (2011), *Live poetry : an integrated approach to poetry in performance / Julia Novak*. Amsterdam: Rodopi.
- Pereira, J. M. (1983), *No Reino dos Falsos Avestruzes - Um Olhar sobre a Política*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Pimenta, A. (1985), Acerca da poética ainda possível. In Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (Orgs.), *Poemografias - Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 29–34). Lisboa: Ulmeiro.
- Pimenta, A. (1990). *Obra Quase Incompleta*. Lisboa: Fenda.
- Pinharanda, J. L. (2008), Anos 80: "A Idade da Prata." In P. Pereira (Org.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Vols. 1-10, Vol. 10, pp. 115–129). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rancière, J. (2010), *Estética e Política: a Partilha*

do Sensível. (V. Brito, Trad.). Porto: Dafne Editora.

Schechner, R. (1983), *News, Sex, and Performance Theory*. In Ihab Hassan e Sally Hassan (Orgs.), *Innovation/renovation : new perspectives on the humanities* (pp. 189–210). Madison; London: University of Wisconsin Press.

Sousa, C. M. de, e Ribeiro, E. (Orgs.). (2004), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.

Sousa, E. de. (1979), *Gradiva*. In Alves, Isabel e J. M. Justo (Orgs.), *Ser Moderno em Portugal* (pp. 285–291). Lisboa: Assírio & Alvim.

Turner, V. (1995), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. USA: Transaction Publishers.

Vergine, L. (2000), *Body Art and Performance - The Body as Language*. Milão: Skira Editore S.p.A.

Vieira, A. B. (2014), *Ser Pós Moderno entre o Frágil e o Acarte* [Revista Punkto]. Retirado de http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o_45.html

Virilio, P. (2000), *Cibermundo: a Política do Pior*. (Francisco Marques, Trad.). Lisboa: Teorema.

Whybrow, N. (2011), *Art and the City*. London; New York: I. B. Tauris.