

# PERFORMANCES NO CONTEMPORÂNEO II

NÉ BARROS | EUGÉNIA VILELA ( ED. )





**Título:** Performances no Contemporâneo II  
**Autor:** Né Barros | Eugénia Vilela (ed.)  
**Editora:** Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
**Coleção:** Estética, Política e Artes  
**Coordenação da Coleção:** Eugénia Vilela e Né Barros  
**Imagem da contracapa:** Vera Mota

Seguimos a ortografia utilizada pelos autores

“Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UIDB/00502/2020” e com o apoio do Balleteatro (Instituição financiada pelo Ministério da Cultura/Dgartes).

*This publication is funded with National Funds through the FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (Foundation for Science and Technology / Ministry for Science, Technology and Higher Education - Portugal), in the framework of the Project of the Institute of Philosophy with the reference UIDB/00502/2020 and supported by Balleteatro (institution financed by the Ministry of Culture/Dgartes).*

**U** PORTO  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

**fct**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**IF** : Instituto  
: de  
: Filosofia  
UNIVERSIDADE  
DO PORTO

AESTHETICS  
POLITICS  
AND KNOWLEDGE  
RESEARCH  
GROUP

**balleteatro**

**■●■** REPÚBLICA  
PORTUGUESA  
CULTURA

**dgARTES**  
DIREÇÃO GERAL  
DOS ARTES

# **PERFORMANCES NO CONTEMPORÂNEO II**

**NÉ BARROS | EUGÉNIA VILELA ( ED.)**



# ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	<b>07</b>
<b>O que abre o Desenho?</b> .....	<b>13</b>
Jorge Leandro Rosa	
<b>O som e a <i>performatividade aumentada</i></b> .....	<b>25</b>
Roberto Neulichedl	
<b>Matar ou morrer por: o imperceptível toque de sentimentos públicos em <i>Catarina e a Beleza de Matar Fascistas</i>, de Tiago Rodrigues</b> .....	<b>39</b>
Ana Pais	
<b>Corpo Biográfico ou desejo de Singularidade?</b> .....	<b>51</b>
Cláudia Marisa	
<b>Performatividade Política. Colagem de ideias e textos sobre exposições- -instalações e a performatividade crítica do espectador-performer</b> .....	<b>65</b>
Paulo Mendes	
<b>O poema-performance Eletrónico “Big-Bang, Poesia!”</b> .....	<b>81</b>
Sandra Guerreiro Dias	
<b>Experiências coreográficas – Interseções entre linguagem e movimento na imaterialidade relacional do gesto</b> .....	<b>105</b>
Jorge Gonçalves	
<b>Auto-retrato   processo de criação</b> .....	<b>114</b>
Flávio Rodrigues	
<b>Formas mudadas em novos corpos. A poesia experimentada de Alberto Pimenta</b> .....	<b>117</b>
Lúcia Evangelista	
<b>Entre linhas</b> .....	<b>133</b>
Luciana Fina	

<b>Habitando a possibilidade. Em torno da obra <i>Neste corpo não há poesia</i>, de Bárbara Fonte.....</b>	<b>155</b>
Susana Camanho	
<b>Queda, Evento, Composição, Figura II 2013 .....</b>	<b>168</b>
Vera Mota	
<b>On the Subject of Chance Remarks: Practising Patience .....</b>	<b>171</b>
Mischa Twitchin	
<b>Biografias.....</b>	<b>177</b>



# INTRODUÇÃO

*Performances no Contemporâneo II* pretende dar continuidade ao projeto *Performances no Contemporâneo*<sup>1</sup> que, desde 2015, se tem afirmado como um laboratório de importante produção de pensamento na interseção entre arte e filosofia na condição do *contemporâneo*. Como referíamos na primeira publicação, para a pesquisa tem confluído um conjunto de abordagens teóricas e artísticas cujos contributos nos permitem, em parte, problematizar e mapear esse extenso território do contemporâneo, no qual a *performance* assume um papel fundamental no *modus vivendi* e no gesto de pensar o mundo atual. Trabalhamos, assim, na abrangência contextual do termo *performance*, onde o artista ou o crítico se desafiam na leitura de um mundo cada vez mais complexo pela multiplicação de camadas que, aparentemente, nos permitem aceder à sua materialidade. Que palavra, que corpo, que gesto nos permitem reescrever o mundo e tornar-se espaço de pensamento? Nesta circuitação, testam-se as visibilidades: o que a arte e a palavra podem dar a ver. Palavras e expressões, tais como, “performatividade aumentada”, “intermedialidade”, “interatividade”, “arquivo”, “leitura” com pairam nestes textos e abrem o questionamento sobre a condição da performance na contemporaneidade e sobre a relação entre performatividade e temporalidade. Neste indagar, traçam-se caminhos singulares, lançam-se

7

---

<sup>1</sup> Projeto desenvolvido no contexto do Grupo de investigação *Estética, Política, Conhecimento* do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

fragmentos biográficos disponíveis para a partilha e abertura de possíveis imaginados sobre um *humano* em construção.

O livro inicia com um texto cujo título é uma pergunta - *O Que Abre O Desenho?* - de Jorge Leandro Rosa, pergunta essa que nos desafia no entendimento do impacto do gesto em si, mais do que da sua finalidade. Ou seja, um nível de performatividade que nos motiva a interrogar. Voltando a Jean-Luc Nancy, que pensa o desenho a partir de um lugar onde a imagem ou ainda não se formou ou já deixou de ser relevante, Leandro Rosa oferece-nos a possibilidade de entendermos a performatividade não pela carência do objeto, mas pela “expansão do sujeito”. É este movimento de expansão que permite ao sujeito, nas palavras do autor, distender e desagregar na exterioridade que ele próprio abre. Leandro Rosa, distingue *expansão do sujeito* de *expansão de ideia de sujeito*, sendo a primeira que interessa neste movimento. O gesto tendido não para a conceção da forma, mas para o relançamento das formas, devolve-nos a materialidade para percebermos que a invenção do desenho inventa o desenhador e o mundo num mesmo gesto. Trata-se da importância de voltar às questões ontológicas, não as que se interessam pela natureza das coisas, mas pelo seu ser enquanto disjunção que cada coisa abre no espaço que ocupa. Leandro Rosa devolve-nos o desenho escrito por Nancy ao mesmo tempo que produz um “espaço-linha que se atira para diante, em direcção ao *breu do ser*.”

Pensando o som nas suas capacidades performativas, mas agora numa perspetiva fenomenológica, Roberto Neulichedl propõe-nos a música na sua experiência percetiva sonora, a acusmática: experiência onde não é possível conhecer visualmente a fonte, a origem ou o próprio elemento agente. Esta característica *fantasmática* do som deve-se à própria natureza da *substância fónica*, ou seja, ao facto de que qualquer som se move no espaço, atravessando obstáculos. Aqui, assume-se o som, através destas características sonológicas, como essência atuante na sua atitude perante a performatividade, e, na era da *reprodutibilidade técnica*, a sua importância na vida quotidiana e artística.

É um outro tipo de movimento no espaço que Ana Pais problematiza: a circulação de sentimentos públicos ou as suas deslocções para o lugar da performance. A partir de *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, do encenador Tiago Rodrigues, a autora utiliza o conceito de *sentimentos públicos* para descrever o modo como os espectadores se sentem e reagem às mudanças que

ocorrem ao longo do espetáculo. O objetivo é relacionar as forças invisíveis e as formas de vinculação que condicionam, simultaneamente, as esferas públicas contemporâneas e as experiências afetivas íntimas. Esta deslocação de sentimentos públicos para a cena, colocados em circulação através de narrativas e discursos culturais em acontecimentos e práticas sociais, influenciam o modo como nos relacionamos com o mundo. Será, talvez, esta capacidade de discernir e prever o impacto performativo nas atmosferas afetivas que garante à arte um lugar de extrema importância no mundo atual.

Relacionar o corpo com a criação cênica, agora numa perspectiva comparativa com a crescente espetacularidade da vida social, é o que Cláudia Marisa nos propõe pensar. Através de um curso histórico implícito, a autora expõe momentos críticos de transição e de fronteira entre a arte, a vida e as suas representações. A realidade e a existência humana tornaram-se irreversivelmente um espetáculo, inibindo, ou tornando impertinente, a possibilidade de as artes cênicas tentarem ser simulacro da vida. Ocorre, assim, uma mudança na relação entre cena-público, o(a) espectador(a) é convidado(a) a participar na concretização do espetáculo, ou seja, é testemunha, passando a incorporar um papel no novo espaço ficcional que se gera.

A performatividade do espectador é um recorrente interesse por parte de artistas e curadores. Paulo Mendes sublinha, como um dos aspetos que lhe importa particularmente, a performatividade do espectador durante a sua circulação e a sua deriva numa exposição. Este ponto de partida fará com que Mendes, também enquanto curador, crie uma narrativa através das obras, da documentação, dos materiais presentes e de outros diversos elementos constituintes da exposição. Ele lança o desafio ao visitante da descoberta de um caminho próprio perante uma dada geografia expositiva. Ao longo do texto, Mendes partilha as suas experiências e inquietações na sua dupla função de artista e curador, movida pelo lema de uma exposição-instalação não relacionar obras, mas, diferentemente, relacionar ideias.

Na busca de uma raiz histórica onde a performance se expande, incluindo o espectador ou desafiando-o no entendimento dos suportes em que a performance acontece, Sandra Guerreiro Dias expõem-nos uma rede de ligações sobre as primeiras experiências literárias cibernéticas portuguesas. Apesar de estas datarem dos finais da década de 1970, pelo considerado primeiro poeta eletrónico português, Pedro Barbosa, a autora mapeia parte de uma extensa reflexão e experimentação de poetas que o antecedem. A

partir de “Big-Bang, Poesia!”, poema-performance eletrônico dos inícios da década de 1990 de Pedro Barbosa, Dias descreve as redes de conexões performativas e materiais que permitem visualizar influências, ligações e diálogos entre diversas obras. É interessante a expansão da obra - “Big-Bang, Poesia!” que pode também ser considerada uma *site-specific performance*, uma vez que, para além de ter lugar na rua, poderia ser concebida em função das condições do lugar - abrindo novas fronteiras interdisciplinares e novos acessos para a fruição das obras.

As novas inflexões nos territórios da participação, funcionam, então, como uma possibilidade de fazer transitar realidades de origens diversas nas artes performativas. Jorge Gonçalves descreve-nos um processo coreográfico inspirado nas metodologias de Brecht sobre o que é um *demonstrador*. Uma tentativa de diluir as barreiras da representação entre o real e o ficcional através do testemunho e do desdobramento em vários *sujeitos da demonstração*. Na sua peça *A Suspended Gesture*, o performer aplica o modelo anti-ilusionista de Brecht para poder trabalhar no limiar entre a realidade do evento teatral e a ficção dos eventos dramáticos de Ajax. A expansão espacial do delírio de Ajax ao público, não ocorreria somente pela interpelação, mas também pela atribuição de personagens ao público, tornando-o cúmplice e testemunha deste esquema da ficção Ajaxiana.

Numa abordagem diversa, mas que podemos relacionar com o testemunho de uma abstração, sem uma teleologia, Flávio Rodrigues apresenta-nos uma sequência de desenhos ilustrativos do coletor. O performer é coletor do mundo; já não se trata da conceção da forma, mas da sua circulação sem fim, numa reciclagem constante para um mundo em risco.

Para uma abordagem radical, Lúcia Evangelista traz-nos a arte de Alberto Pimenta e a sua performance expandida. Como nota a autora, até os próprios livros de Alberto Pimenta são *objetos performativos*. Evangelista vai-nos fazendo perceber o ato performativo como modo de estar no mundo e a importância da transição de elementos entre a vida e a arte em Pimenta. A experiência *performativa* é, assim, modo de inquirição *do* e *no* fazer artístico e experiência limite da língua e da expressão literária. Evangelista, fala-nos da *performatividade* que surge na obra de Alberto Pimenta enquanto fenómeno que cruza as fronteiras mediais. Cruzamentos que, segundo a autora, permitem exhibir a singularidade de cada ato artístico em si, e o gesto comum e interventivo através do qual cada um destes atos se mobiliza.

Os cruzamentos mediais e a intermedialidade, permitem expandir o corpo de mensagem, ao mesmo tempo que nos vinculam com a evolução tecnológica, aproximando os espaços públicos e os íntimos. Algo que acontece com o projeto *Andromeda* de Luciana Fina. A artista começa por assumir o problema da imagem no centro do pensamento da História e, com este projeto, problematizar a reutilização do arquivo e as operações de montagem, e investigar as modalidades em que o cinema e a intermedialidade podem contribuir para reequacionar a vida das imagens. Fina questiona a condição do espectador contemporâneo diante do ecrã e do seu tempo. Para tal, *Andromeda* tenta esbater os limites entre o documento e a invenção. Aqui, tal como no artigo de Neulichedl, é sublinhada a importância de reforçar o estado de presença e, tal como o som, de a imagem ser capaz de dilatar e estender desproporcionalmente o sentido para outros tempos e lugares, numa *performatividade aumentada*.

Um palco dado por uma imagem gravada, parece resistir a essa performatividade aumentada. No entanto, o conteúdo pode, mesmo assim, expandir o nosso sentimento político para lugares impossíveis. Susana Camanho discorre as suas impressões, o que capta e o que a atinge, através de *Neste corpo não há poesia*, um vídeo da artista Bárbara Fonte. Neste palco, Camanho fala-nos de um palco que Fonte ocupa, um palco carregado de história e um palco também ele ocupado pelos outros. Segundo Camanho, a artista mostra-nos essas vidas invisíveis, essas figuras profundamente solitárias que, nas suas palavras, habitam as margens, que ocupam os cantos das páginas e lutam por encontrar o seu lugar no mundo. A autora segue a artista na fratura, na fragilidade e na vulnerabilidade de uma experiência tanto coletiva como íntima.

Numa direção diversa, sem personagens nem narrativas prévias, e num movimento orientado para expandir o que se encontra, partir da matéria e configurar-lhe um outro estado, Vera Mota performa o que poderia ser um ritual. A forma despojada e abstrata com que Mota reconstrói a matéria tirada ao mundo natural, parece direcionar-nos para uma paisagem incompreensível. Contudo, no final, algo se assemelha a algo, um cemitério, um campo de depósito organizado pela inteligência humana.

O texto de Mischa Twitchin, que se manteve em inglês por opção do autor, abre-nos um novo campo para o ato de pensar *com*. Num momento em que vivemos sob uma nova configuração de desenvolvimento tecnológico protagonizado pela inteligência artificial, o autor coloca-nos num ponto crítico

da leitura e da escrita. Segundo ele, *ler com Wittgenstein* significa refletir sobre a própria questão de onde ou como começar a escrever *como* Wittgenstein. Como notará o autor, esta é uma questão de e para uma prática – a da leitura, na medida em que esta se pode tornar uma questão de e para a filosofia ou para o pensamento. Em última instância, uma leitura sem identidade parece revelar o desejo de ser máquina, um desejo onde ninguém se quer perder nem encontrar.

Resta-nos agradecer aos autores e artistas e desejar boas leituras.

## O QUE ABRE O DESENHO?

JORGE LEANDRO ROSA<sup>1</sup>

Para Jean-Luc Nancy, *in memoriam*

### DO RISCO...

Diante deste *O Prazer no Desenho*, de Jean-Luc Nancy, assalta-nos a pergunta: por que não recorrer à fórmula da “ideia” no desenho, correspondendo à tradicional associação do desenho à *ἰδέα* ou, pelo menos, ao seu esboço? A resposta percorre inteiramente o texto de Nancy: o prazer reincide na relação com o exterior que se desdobra pelo gesto. Sendo “gesto tendido para o relançamento das formas”, não para a “concepção” da forma, é pelo prazer que se torna manifesto que não é a carência de um objecto, mas a expansão de um sujeito, o que impulsiona o movimento aqui em questão. Se houver carência do objecto, então a exterioridade já se encontra delimitada pela relação de necessidade. Ao mesmo tempo, trata-se da “expansão de um sujeito”, e não da expansão de “uma ideia do sujeito”, porque este toma o risco de se distender e desagregar na exterioridade que ele próprio abre. É abrindo mão do gesto de sentido que se previne aqui a fixação da *ἰδέα*, enquanto projecção ideal do invisível, por contraponto ao desenho desejanste na “visibilidade material do invisível”, como diz Alain Badiou.

13

---

<sup>1</sup> Editor e tradutor da edição portuguesa do livro de Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin* (Galilée, Paris), a versão reescrita e ampliada do ensaio por este publicado no catálogo da exposição homónima que decorreu, em 2008, no Musée des Beaux-Arts de Lyon.

No seu curso, o desenho é uma rasura da *ιδέα*. Temos necessidade de compreender plenamente o que faz esta *ideia* platónica no plano do desenho, para que possa dar-se nele, *em simultâneo*, a presença e a rasura da presença. A questão do ser no desenho é de tal modo evidente que é contraproducente descrevê-la: ao fazê-lo estaríamos a convocar uma determinação do desenho como *ιδέα*. É, não apesar do esquecimento do ser<sup>2</sup>, mas por causa dele, que o desenho pode dar-se como manifestação no seu tracejar. Direi mesmo: o desenho prossegue na medida em que o esquecimento do ser abre o risco da existência. O desenho principia no esquecimento, que é simultaneamente o esquecimento do princípio do desenho, da sua *ιδέα*.

O desenho é um desígnio<sup>3</sup> singular, mas não o é apenas no campo estético: a sua singularidade torna-se manifesta ao tomarmos em conta o inteiro domínio do que nele é factível. Aliás, o desenho aparece como um estado nem inicial nem final do *fazer*, um processo simultaneamente pontual e extenso onde a indecidibilidade do mundo aparece, na evidência da sua presença, como impressão linear da vida-linha na matéria-suporte. Ao "*desdobrar-se*", o desenho segue e prolonga o *desdobrar do mundo*. Nisso, ele é uma arte mundana (do mundo) porque acompanha as acções dos seres e das coisas, em vez de se limitar a representá-las. Mundana porque, desde o momento em que há aquele que desenha, o que aparece não é propriamente uma *obra*, que seria já a vinda hierofânica (desde um outro mundo) da arte, mas a própria

14

---

<sup>2</sup> Em *Ser e Tempo*, Heidegger coloca o ser como questão caída no esquecimento. Mas trará a reabertura dessa questão um reconhecimento do ser? Não aparece o ser, ao invés, como aquilo que é propriamente já o esquecido, longe de toda a interpretação psicológica? De cada vez, cada ente abrirá um novo espaço para a questão: não um conteúdo para o que está esquecido, mas um percurso a partir desse esquecimento. Podemos aventar aqui que o desenho lança a linha desse esquecimento. Assim, o esquecimento do ser seria simultaneamente o prolongamento do ser, que o "desfaz" como figuração prévia, e a sua modificação, que tudo traz a si, sem exterior.

<sup>3</sup> No seu *O Prazer no Desenho*, Jean-Luc Nancy não dá uma definição do desenho, mas vai dizendo que ele é várias coisas: "abertura da forma", "ideia", "impulso", "desígnio/enho", "rasto", "desejo do prazer", "desejo da linha", etc. Percebe-se que esse "é" não é formado no plano óptico da potência do sujeito, mas naquele da sua in/potência, quer dizer, da tensão de uma acção que tanto desaparece no interior como aparece no exterior do sujeito e assim o vai desenhando.



invenção do mundo. É por isso que a *invenção do desenho* inventa o desenhador e o mundo no mesmo gesto.

O desenho abre o desenhador por meio da linha, não por meio de uma figura. A abertura tem aqui quer o sentido do contacto quer o da invenção. É essa a razão profunda por que “estar em linha” se tornou tão instigante no nosso tempo. Mas essa “linha” cibernética é na realidade um movimento seccionado, uma produção de cortes sucessivos que visam instalar um *analogon* no ponto de chegada. No vocabulário nancyano, diríamos que essa reconstituição da presença à “chegada” forma o “equivoco do prazer”: o prazer é aí entendido como um relaxamento da tensão percorrida pela linha (que é também a tensão que lança a linha para diante). Este *analogon*, que é um equivalente da percepção, mas um equivalente relaxado e exorbitado, termina no “estado propriamente distendido, [que] não é aquele de uma tensão em reserva. [...] Ele é o inorgânico ou a morte, considerados como imanência pura ou como identidade sem relação a si”. (Nancy 2022: 81)

É notório que hoje tomamos apenas em consideração os pontos extremos da linha – o início e o fim, assim como a sua reversão – e quase nunca o desenrolar da linha, que é a decisiva subversão do espaço da identidade. Acontece que a linha do desenho é sempre imprecisa, afectiva e aventureira porque é linha entre os corpos, as coisas e as imagens, a luz e a sombra. Daí as metáforas eróticas que percorrem as descrições da acção do desenho: é a partir de uma dupla e contraditória instigação ao contacto que o desenho pode avançar. No imaginário erótico, o desenhador quer fundir-se no corpo do amado e dele possuir a imagem. Mais do que de uma impossibilidade, trata-se de um vai-e-vem entre a sombra sexual e a luz imagética. Na invenção do/da desenhador/a está a intromissão essencial da sombra, que desenha *antes* e *além* do desenho. As sombras dele/a ou do/a amante começam por instigar a linha a segui-las, formando “um começo que terá sempre começado antes de se ter iniciado”. (*Ibidem*: 96) Será, contudo, em Yves Bonnefoy que encontramos a *encenação* mais erótico-pictural:

De qualquer modo, desenhar a forma do seu amante na parede não é fácil quando ele está deitado no leito que partilha com a jovem desenhadora, a qual, embora tenha o carvão na mão,

resiste a dele separar-se e o envolve ainda com um braço. Para mais, o rapaz faz movimentos que a perturbam, a distraem, a fazem esquecer-se do seu trabalho. Além disso, a lâmpada que está colocada atrás da cama projecta as sombras deles, que se mostram bizarras sobre a bela superfície branca e que, elas também, não param de se mexer. (Bonnetoy 2020: 295)

Tudo acontece como se desenhar fosse uma obliquação do sujeito, um trespassse da acção, na medida em que há nele uma *indecisão* que atravessa sujeito, material, mundo, sexo. Aquela que desenha desdobra os gestos do amor, mas não se extrai deles. Aquela que desenha o corpo ao seu lado está na verdade a puxar as linhas de uma *metéxis* branca, quer dizer, está a fiar a meda das linhas, que é a potência dos corpos.

O desenho é o *si* na medida em que ele é a posição indeterminada. A proverbial incipiência estética do desenho oculta a sua incipiência ontológica, que é aquela que aqui interessa. *O desenho redistribui, uma e outra vez, o jogo*. Nesse jogo – o jogo propriamente infantil, e já sexuado, da recorrência e da linha aleatória – abre-se o campo do “si”, mas não do “si mesmo”, já que a identidade é nele esboçada, mas nunca *finalizada*. O *si* é o que em nós, *desenhando*, evita a armadilha da determinação final, que é tanto um princípio como um fim. Prevenindo que o “se” reflexo possa ser apostado ao acto do desenho e nele assente arraiais, desenhar é a activação precoce da finalidade; ou, nas palavras de Jean-Luc Nancy, desenhar é a “finalidade sem fim”.

O desenho de si (há outro desenho?) não é o “auto-retrato” de si mesmo, não guarda a pose do ser. O desenho, que segue a linha, não parte da representação e do seu desdobramento, mas antes da nua tensão tópica que o acompanha desde o ponto inicial. O desenho é sempre desenho de si na medida em que é movido pelo desejo. “Sentir significa sentir-se sentir” (Nancy 2022: 82), suprimindo a exterioridade e a correspondente sideração do real. Como disse Hegel, “a pura forma é, em si mesma, o seu próprio conteúdo”. Nesse sentido, não há desenho (e dizendo *desenho* excluem-se todas as imagens que se disfarçam de “desenho”) que não retire algo à representação, quer dizer, à arte de colocar *qualquer coisa* na função de representante signico.

Se aqui se cita o autor da *Fenomenologia do Espírito*, se se evocam pensamentos (dos) *singulares* ainda tão surpreendentes<sup>4</sup>, é porque aparecem algumas “imagens”, encomendadas para a edição portuguesa de *O Prazer no Desenho* aos artistas Daniel Moreira e Rita Castro Neves. Essas imagens, ao contrário do que acontecia na edição francesa, não estão inseridas no texto, como se pudessem cumprir, junto a ele, uma função “ilustrativa”, o que equivaleria a uma rasura da dinamização da exterioridade que a leitura do desenho em Nancy suscita constantemente. Acontece que Nancy pensa o desenho a partir de um lugar onde a imagem ou ainda não se formou ou já deixou de ser relevante, o que torna manifesto que o “no” do título deste livro se apresenta desde logo indiciador do que lemos (também no sentido fisiológico do termo) no livro.

Esta organização da edição não poderia nunca ter a falsa inocência de um pedido de *ilustração* porque a ilustração é uma fixação, a ideia de uma visualidade selecta do texto. Sucede que este livro precede/prosegue a forma *no movimento* da sua escrita, o que o lança de imediato na ambiguidade de toda a temporalização da representação. Se o desenho é a preservação do tempo na arte – não o tempo “representado”, mas o tempo que faz a representação –, então o desenho é também a linha indecível do gesto da representação, a linha entre a desapareição e a conservação. Creio estar aqui o ponto de convergência entre o texto de Nancy e o trabalho de paginação de Pedro A. H. Paixão proposto na edição.

Desde logo, Nancy diz o desenho como a linha que sai de si, o que equivale a dizer que o *si* só pode ser esse movimento de saída: dizer que se sai para o que *é* não equivale a determinar o *locus* de um destino, não é um movimento de chegada, mas a subsistência do movimento de saída. “O pensamento será a igualdade que sai de si para entrar na desigualdade da coisa”. (Nancy 1997: 30) É a coisa – a coisa do desenho, poder-se-ia dizer – que sustenta a dinamização da

---

<sup>4</sup> A história da filosofia, e em particular a sua declinação histórico-ideológica, confundiu Hegel com a generalização dos destinos, com a massa dos destinos, onde o desenho se torna, evidentemente, um estranho sensível. Por outro lado, confundiu Hegel com a voz dessa linha historiográfica da filosofia, ele que a dava como incapaz de voltar a si, a menos que o fizesse como outra de si.

saída. Assim é também a coisa sexual, que Nancy percorre neste como num outro texto, *O “Há” da Relação Sexual* (Nancy 2001). O sexo e o desenho são potências do interior-no-exterior, o que quer dizer que a sua realização implica um movimento que intensifica a saída e a entrada, não para produzir uma nova forma (uma nova vida, por exemplo), antes para des-fazer o *novo*. “Aí, o começo torna-se igual ao fim, faz um fim em si mesmo”. (Nancy 2022: 96) O *fim em si mesmo* é a “origem despojada de si” (*Ibidem*: 97-98), a devoração do mesmo no impulso de si, que é o movimento em que a linha se lança.

Torna-se claro que o livro de Nancy não exemplifica o desenho porque não pode haver desenho exemplar ou desenho canónico, o que seria um oxímoro. Não será por razões estéticas que Nancy pode recusar essas exemplaridades, antes por razões fenomenológicas, porque o que importa é o acontecimento n(d)o desenho. Em Nancy, esse acontecimento dá-se à analogia do prazer (que, aliás, ele não deixa ficar no plano da analogia), o que *não leva a lugar nenhum*. Percebemo-lo na convocação de Freud ao texto: se tivermos em mente a sua teoria da sexualidade, vemos que o desenho do prazer só encontra realidade na fórmula do *prazer no desenho*, que é a negação de toda a figuração do prazer, uma vez que este tem por vocação ausentar-se do *ponto focal* que lhe é designado, para melhor abraçar a cena inteira, sombras incluídas.

É uma edição tendida para diante, este *O Prazer no Desenho*, edição preenchida de pequenas deslocções nas ordens tipográfica e gráfica, pequenas perturbações, sumamente decisivas na sua aparente casualidade. Desde logo, foi a intromissão da morte que veio sobressaltar a linha da edição. Nela ficou registado o momento da morte de Nancy, e o seu prefácio mutilado passou a ser o *Tombeau pour Nancy*, agora situado nas páginas finais da secção textual do volume. O livro transformou-se numa homenagem que faz ecoar a lição da estética nancyana: ao ser colocado em questão, ao ser perseguido pela privação do sentido que é a morte, o desenho “retira o seu traço dessa retracção [diante do informe], e mantém-no, durante todo o tempo da sua conduta, durante todo o tempo da formação da sua forma, numa relação tensa, iminente, trememente e ameaçadora com isso mesmo – com essa obscuridade caótica e viscosa de onde sai e aonde volta toda a forma” (*Ibidem*: 73).

### ... DO MUNDO

Quatro páginas *enegrecidas* (*Ibidem*: 110-113), saídas da ciência das transições de Pedro A.H. Paixão, que montou, seguindo o movimento do pensamento, o grafismo do volume, conduzem às “imagens” reproduzidas na edição. É um canal ambíguo, silencioso, onde o sentido se despe dos seus signos linguísticos, não porque venha a ser traduzido noutra linguagem, mas porque perdeu momentaneamente o contacto com a língua. O esquecimento desta vem a desembocar, abruptamente, na cena do mundo, que não pede uma tradução, mas apenas a prossecução. Vejam-se as fotografias, que são o material usado na edição, e a sua cenografia: o seu plano visual (e talvez o de toda a história da fotografia) não passa de uma simulação de natureza-morta no tracejado do desenho, como o animal que se finge morto perante o perigo. As imagens são essas armadilhas que reivindicam por vezes uma parte da filosofia, embora não haja filosofia do nosso tempo onde a imagem seja mais questionada nas suas injunções de ser do que a de Nancy. Lembro-me, aliás, de o ter ouvido falar longamente de uma imagem que havia começado a luzir, aqui e ali, no seu discurso e *em torno deste*. Essa imagem, imprecisamente partilhada pelos imaginários do orador e dos seus ouvintes, não era certamente a evocação de nenhuma figura, não ilustrava o propósito, não o iluminava nem o inseria no mundo, antes o interrompia, o inquietava, abrindo uma *impropriedade* no discurso filosófico, uma excedência. De forma idêntica, o negrume desta transição editorial/expositiva não é a interrupção da linha do desenho, mas a preparação para *o mundo onde a linha do desenho parece confundir-se com outras linhas que se lhe vêm reunir*.

Mais à frente, prosseguindo o percurso de saída do livro, o leitor vê-se diante de formas secas, desidratadas e sombreadas. Há que interrogar o que é o ser desidratado aquém da sua representação artística ou tipológica. Esta *secura* é mais poderosa do que as imagens que dela se possam servir para representar a transformação das coisas em linhas sem autor. A desidratação (também poderíamos chamar-lhe o envelhecimento) que vinca todos estes traços é o signo de algo que excede as distinções da representação e da presença. Estes ramos

e raminhos (e há deles evocação nos “cadernos de apontamentos” insertos no livro) são o desenho visto para além das máquinas de visão, ainda que o espaço visual continue a cumprir aqui essa função. Sendo linhas sem autor, são linhas saídas de coisas mortas, pelo que se formam como excedências do ser.

Mas onde Georges Bataille achava intolerável a excedência do ser, esse “horror de tudo o que é mais do que o que é”<sup>5</sup>, e por isso impôs a reunião das imagens intoleráveis de *As Lágrimas de Eros* numa “zona” que lhes foi reservada no final do livro, Nancy vê antes a excedência como o *fim inacabável do ser*. Esta formulação parece verter o movimento da excedência como negativo puramente processual (poético e aporético) que tão bem caracteriza o seu pensamento e que é várias vezes lembrado por ele na temporalidade do traço, essa temporalização da divisibilidade, do diferimento, do excesso desdobrado. Nesse quadro filosófico, Nancy descreve um tempo que, ao abandonar-se a si próprio, abre *um presente sem presença*, ou seja, uma a-espacialidade. Esta noção de “a-espacialidade” onde evolui a linha, quer dizer, de uma inadequação do espaço que recebe o desenho, é certamente determinante para a transição que o livro oferece ao mundo – *onde temporalidade e espacialidade parecem “anular-se” e, ainda assim, sustentar, nos vestígios que nele deixam, uma essência do mundo.*

Os melhores livros de filosofia regressam sempre a qualquer coisa que está na sua génese, mas que não é uma ideia. Ora, *O Prazer no Desenho* é inteiramente cruzado por “cadernos de apontamentos” que montam uma trama de heterogeneidades no livro de Nancy, onde tudo é jogo de linhas que se mimetizam umas às outras. Nesta trama, o livro abre a dualidade do princípio e do fim (é essa a forma de todo o livro), para se dar um espaço surpreendente. Esta estrutura mostra um livro que nunca pertenceu ao seu autor. Ela não nos dá a forma do livro, mas evoca a sua abertura. Sobre ela – veja-se o papel vegetal da capa – há uma película que opacifica e ao mesmo tempo deixa que tudo transpareça. É a opacidade relativa da filosofia

---

<sup>5</sup> “Caderno de Apontamentos 9”, *O Prazer no Desenho*, p. 54.

e do desenho. É sobre as imagens que o desenho trabalha, não para as copiar, mas para lhes subtrair a energia que a imagem delega no mundo.

O que certamente nos assalta perante o texto nancyano é o modo como este circunda, e depois trespassa, as questões do aparecer e da presença: “O desenho quer mostrar a verdade, não do aparecido ou do aparente, mas do aparecer que os sustenta, que não aparece, não se mostra ‘ele mesmo’”. (Nancy 2022: 90)

É nessa linha que se compreende a aparente “regressão” infantil, em sentido tanto ontogenético como filogenético, no texto do livro e no posfácio a esta edição: somos, desde a revelação de Lascaux, vítimas de uma ilusão genética (e, portanto, metafísica) do estético e do imagético. Mas quem vem de *O Prazer no Desenho* só encontrou aí indeterminação, senão ausência, no lugar que estaria atribuído à gênese. Fantasma do genésico, sim. Invocação, decerto. Mas em qualquer dos casos, o rupestre evocado em certos momentos é o ponto mais recuado “da divisão e da distinção” (*Ibidem*: 92), que é o próprio do trabalho da arte. Se a arte distingue as formas e as cores, será para melhor penetrar o breu de onde elas emergem. Nesse sentido, a arte é também a recusa da produção de imagens, e foi-o desde Lascaux.

A noite sexual e a noite parietal convocam o que nos mundos desenhados é o essencial: que *não se vê nada nos desenhos*. Não porque não haja nada aí traçado, mas porque a visibilidade do desenho não é uma ideia das coisas do mundo, mas simplesmente “a busca de uma coincidência com o movimento mais profundo ou mais secreto de um aparecer ou de um parecer”. (*Ibidem*: 64-65) O desenho não é um resultado e não fornece resultados formais. É já o que nos dizem os desenhos rupestres. Porque os “desenhadores” rupestres supunham que as imagens que resultassem do seu pré-visionamento ou resultassem noutros visionamentos (o mundo sobrepovoado de imagens) nunca deveriam acontecer, o desenho rupestre inviabilizou (preventivamente?) a constituição de um mundo de imagens. Fechado, assim, às contextualizações topológicas, o desenho era, nessa noite que prossegue dentro de nós, o reino da destruição natural das imagens.

Gesto paradoxal, no fim de contas, a aceitação e o exercício do comissariado de uma exposição de desenhos pelo filósofo: nesse gesto emerge a exigência da “infinidade do aparecer”, que é, exactamente,

o reverso do espaço artístico como ele hoje é pensado. Este tornou-se um espaço que, tentado embora pela excedência do ser, é afinal espaço de confinamento da sua evocação, espaço de delimitações e, por conseguinte, espaço do fim (em duplo sentido) museológico da arte. O livro de Bataille sobre Lascaux, que é talvez a prefiguração involuntária dessa situação, tão visível na sua ideia de “nascimento da arte”, não corresponde à espacialidade da exposição que nos ocupa uma vez que coloca o breu no dealbar da coisa artística. Neste caso, ao invés, os artistas têm em mãos essa outra tensão entre finito e infinito que define a concepção de desenho de Nancy. E tinham também o espaço físico de uma galeria, que optaram por densificar progressivamente, e não regressivamente.

Precisamos de voltar a pôr as perguntas ontológicas, que são aquelas que admitem que não é tanto a natureza das coisas que interessa, mas o seu ser, ou seja, a disjunção que cada coisa (cada ente, seja ele animal, mineral ou humano) abre no espaço que “ocupa”. Essa disjunção apenas pode ser vencida pelo desejo, que é o ímpeto que levanta e empurra o desenho nas páginas escritas por Nancy, e que aqui produz um espaço-linha que se atira para diante, em direcção ao *breu do ser*.

Assim entendidas, as asserções insertas em *O Prazer no Desenho* nunca poderão: (a) indiciar uma aspiração da natureza à autoconsciência artística; (b) formar uma tradução (transporte) das formas por meio da sua formalização como imagem. Olhando mais de perto (em sentido fenomenológico e não óptico), o desenho não é esse reino mágico da aparição do real, mas antes o domínio onde uma singularidade – uma linha – continua simplesmente a sair de si. Na verdade, não há movimento de “aspiração” nem transporte formal ou simbólico. No desenho nada é reproduzido, elevado, transportado, destacado. Tudo acontece junto a si, por um efeito de justaposições: estas linhas da terra e da vegetação, estas linhas dos ramos, estas linhas do lápis no papel estão todas na sua negatividade infinita, o que quer dizer que o outro que desejam é já a insuficiência que guardam de si.

Sim, a natureza desenha as linhas que a formam; sim, o artista desenha a partir das linhas presentes na observação do real. Mas nem uma nem o outro têm de o fazer com vista à produção de imagens.



As imagens pertencem a um outro reino, a um domínio banhado na luz metafórica, à aspiração ao inimitável, o que imediatamente as amarra ao dualismo da verdade e da mentira. Ou seja: a imagem, sendo determinada pela ideia do visível, passa a ver mais, mas apenas vê a verdade do visível. Por essa razão, atribuir ao tracejado rupestre alguma responsabilidade pela gênese da arte será lançar a metafísica numa constituição retrospectivamente invasiva. Supor que os traços rupestres se destinavam à visão é o equívoco que instiga o desenho a entregar-se à imagem.

Supomos que está aqui a explicação da presença “excessiva” de Freud neste livro: a dado passo, o leitor penetra numa região de sombras: as das linhas e as de corpos que se fazem linhas. Reencontramos a *metéxis* do id no que esta tem de entrelaçamentos vários sob a lei da pulsão. E o entrelaçamento decisivo é o que reúne o aparecer e o desaparecer que aí se dão, invisíveis, mas rumorejantes, como no momento em que o crepúsculo invade a floresta. Daí serem as sombras os mestres desenhadores a partir dos quais todos os que desejavam desenhar vieram a aprender o seu ofício: sabemos como as sombras estão sempre atentas a esta lei fundamental, que contraria as leis da permanência imagética dos corpos, embora os tome como seu transporte.

“Numerosos são aqueles que têm desejo e amor pelo desenho, mas estão desprovidos de aptidão; é possível observá-lo nas crianças quando não se aplicam e não a chegam a finalizar o seu desenho com a inclusão nele das sombras”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Leonardo da Vinci in «Caderno de Apontamentos 14», *O Prazer no Desenho*, op. cit., p. 87.

## **Bibliografia**

Bonnefoy, Yves (2010), *L'Inachevable*, Paris, Albin Michel.

Bonnefoy, Yves (2020), "Encore sur l'invention du dessin" in *L'Heure présente et autres textes*, Paris, Gallimard.

Heidegger, Martin (1927), *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986.

Nancy, Jean-Luc (1997), *Hegel, l'inquiétude du négatif*, Paris, Hachette.

Nancy, Jean-Luc (2001), *Le "il y a" du rapport sexuel*, Paris, Galilée.

Nancy, Jean-Luc (2009), *Dieu, la justice, l'amour, la beauté*, Montrouge, Bayard.

Nancy, Jean-Luc (2009), *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, [O Prazer no Desenho, trad. de Jorge Leandro Rosa, Lisboa, Documenta, 2022].

# O SOM E A PERFORMATIVIDADE AUMENTADA

ROBERTO NEULICHEDL

Falar de performatividade e contemporaneidade no campo sonoro-musical implica estabelecer algumas premissas terminológicas e conceituais. Premissas que é preferível não tomar como já adquiridas, dado que o universo difuso dos sons constitui um *mare magnum sensorial* no qual cada indivíduo pode mergulhar e nadar antes do próprio nascimento<sup>1</sup>. No entanto, é um mar apenas aparentemente familiar para a maioria das pessoas e, precisamente por isso, cheio de armadilhas cognitivas. Para lidar com essas armadilhas que prejudicam o conhecimento, propõe-se aqui, em primeiro lugar, uma abordagem interdisciplinar. Os conceitos expostos na introdução são, na verdade, emprestados do feliz encontro entre diferentes campos do conhecimento, muitas vezes fruto de pesquisas errantes em áreas liminares entre *arte e ciência*. A isso, acrescentam-se as mudanças tecnológicas radicais que ocorreram e consequentes mudanças de *paradigma*. Mudanças que hoje é impossível não ter em devida consideração: principalmente no que diz respeito à *experiência de escuta*.

25

## Som como movimento

Ponto de partida essencial é que o som é movimento num duplo sentido: físico e psíquico.

---

<sup>1</sup> Segundo Tomatis (1987), o órgão auditivo humano já está ativo entre o 4º e o 5º mês de gestação.

No nível físico, o som é na verdade o resultado acústico de qualquer corpo colocado em *movimento*, ou seja, de um corpo *vibrante*<sup>2</sup>. Tanto que, simpaticamente, o som consegue transmitir esse impulso motor a outros corpos que encontra em seu caminho: *penetrando-os* e, portanto, *atravessando-os*.

Esse movimento profundo causado pelo som – que por sua vez pode gerar outro som – ocorre fisicamente *por simpatia*<sup>3</sup> (como dizem), determinando aquele fenômeno pelo qual os corpos podem entrar em *ressonância*. Isto revela uma característica de qualquer *corpo-matéria*: a de se deixar atravessar pelas ondas sonoras e, com estas, entrar em vibração; ou seja, *mover-se com* e, no caso dos corpos sencientes<sup>4</sup>, *comover-se*. Este fenômeno pode se manifestar em duas direções.

A primeira, diz respeito ao som produzido pelo ser humano com a voz que se desloca em direção à matéria. Caso emblemático disso é a conhecida cena do copo de cristal que, ao ser atingido por um som, se estilhaça em mil pedaços<sup>5</sup>. Uma segunda perspectiva diz respeito ao que se move do som produzido pela matéria em direção ao corpo humano, que, nos casos mais felizes, pode *entrar em vibração com* o que o rodeia de acordo com um processo catártico *exteriorizado* (como nos “tarantolati”<sup>6</sup>), tornando-se *resposta dançante* e, portanto, *performance*.

Pelas *intonias* que podem vir do corpo humano, o *som* que se torna *música* tem nesse sentido algo incrivelmente imediato. Mas, por

<sup>2</sup> Para uma análise aprofundada do conceito de *corpo* no campo sonológico, ver Neulichedl 2008.

<sup>3</sup> Um exemplo de sons “simpáticos” é dado pela parte das cordas do sitar que ressoa com as cordas realmente “tocadas” e colocadas em vibração pelo músico. Outro exemplo é aquele dado pela vibração típica da esteira da caixa de bateria. Portanto, são cordas ou corpos que vibram por simpatia todos aqueles materiais que, embora não sejam diretamente estimulados por outro corpo, entram em reverberação, revelando-se tudo menos materiais inertes, ou *surdos e mudos!*

<sup>4</sup> Sobre as relações simpáticas entre música e “corpos” (dos *opacos* aos *finos*), são de extremo interesse as intuições antroposóficas de Rudolf Steiner (1987) delineadas na *A Essência da Música*, das quais emerge uma possível teoria sobre as afinidades entre os diferentes *reinos* (do mineral ao biológico nos seus diferentes graus de complexidade) e os elementos subjacentes ao que chamamos *música*.

<sup>5</sup> O fenômeno também é evocado no final do conto “Contracrostipunto” de Hofstadter (1984), em *Gödel, Escher, Bach: un’Eterna Ghirlanda Brillante*; pp. 82-89.

<sup>6</sup> É o caso em que a música é reconhecida como detentora de um poder taumaturgico que tem as suas raízes em efeitos terapêuticos concretos. Como no caso do tarantismo, estudado pelo etnomusicólogo De Martino (1961) e bem documentado no filme *Tarântula*, realizado em 1962 por G. Mingozzi: <https://youtu.be/wmbXOdIlyhE?t=549>.

outro lado, também representa algo que ainda não está suficientemente bem enquadrado e compreendido. Isso é demonstrado por eventos que ainda hoje são “espontâneos”, como as *raves*, onde o som que se torna música constitui matéria-prima para *movimentar* massas de jovens ou, melhor ainda, para *ficar chapado* dentro de um ritual tribal moderno em que a música constitui um uma espécie de “substância estupefaciente”<sup>7</sup>.

Mas o fenómeno das *ressonâncias entre corpos* afecta também o som, infelizmente estudado e parcialmente utilizado para fins bélicos: para destruir edifícios, coisas e, pior ainda, para destruir corpos humanos no todo ou em parte, ou seja, como instrumento *distónico* e, portanto, de tortura<sup>8</sup>. Assim, tal como uma taça de cristal, o corpo humano também revela a sua fragilidade e vulnerabilidade face ao som.

Não é, portanto, surpreendente que o corpo humano – de forma igualmente e ainda mais empática – possa vibrar com o som, entrando em ressonância com ele: não só fisicamente, mas também a nível psicológico. Um pouco mais tarde tentaremos enquadrar e compreender melhor as capacidades “performativas” do som a nível psíquico. Ou seja, dentro de uma construção fonosimbólica sobre a qual podem ser construídos sistemas simbólicos complexos, qual é a música. Mas para isso é necessário primeiro aprofundar as diversas formas de dar-se do som; em particular (como veremos com alguns exemplos), a partir dos *poderes* que podem ser atribuídos e reconhecidos ao som quando este se manifesta na sua dimensão *acusmática*.

27

### **O ácusma: um som sem corpo?**

Michel Chion, talvez melhor que outros, conseguiu enquadrar os múltiplos valores expressivos do som no campo cinematográfico a partir de uma análise aprofundada do fenómeno do *ácusma*, definido no seu precioso contributo *La voix ao cinéma* um “fantasma sensorial” (Chion 1991: 31-46). Definição definitivamente útil para enquadrar o paradoxo fenomenal de uma *presença ausente* ou, se desejado, de uma *ausência presente*.

---

<sup>7</sup> Sobre a relação entre música e estados alterados de consciência, ver também Georges Lapassade (1980), *Dallo sciamano al Raver. Saggio sulla transe*.

<sup>8</sup> Cfr. di Juliette Volcler (2012) *Il suono come arma. Gli usi militari e polizieschi dell'ambiente sonoro*, Roma, DeriveApprodi.

Mas o que é um *ácusma* mais concretamente? Chion lembra que esse termo de sabor arcaico foi exumado pelo compositor Pierre Schaffer para definir a música nascida da sonoridade estabelecida em meados da década de 1950. Uma *música concreta* (também definida como tal) porque baseada na possibilidade tangível de manipulação do som finalmente gravado em suporte magnético. Schaffer, para a ocasião, recuperou o termo da definição dada à seita pitagórica dos *acusmáticos*, que seguia as lições do mestre cuja presença, escondida por uma cortina, era na verdade apenas acústica e não visual: *acusmática*, com razão. Isto, com o objetivo de chamar maior atenção para os conteúdos veiculados pela palavra na sua dimensão auditiva, privada de elementos distrativos de ordem visual.

*Acusmática* é, portanto, cada experiência perceptiva sonora em que não é possível conhecer visualmente a fonte, a surgente, a origem ou, melhor ainda, o próprio elemento *agente* ou *actante*. Esta característica *fantasmática* do som deve-se, na verdade, à própria natureza da *substância fônica*, ou seja, ao fato de que qualquer som (seja produzido natural, mecanicamente ou artificialmente) “se move” no espaço, passando por paredes, etc. Portanto, qualquer som que chegue ao nosso ouvido sem que vejamos a sua fonte constitui em si uma experiência *acusmática*. A tecnologia só “amplificou” este fenómeno quando foi possível *fixar o som* em suportes cada vez mais sofisticados (até à sua digitalização), permitindo assim a sua reprodutibilidade em diferentes lugares e tempos. Esta lacuna crescente entre o som e a sua fonte foi definida (não por acaso) em termos de *esquizofonia* por Murray Schafer (1985: 129-133): o que significa separação entre dados perceptivos acústicos e visuais. Hoje podemos definir este tipo de experiência fantasma como uma espécie de “realidade aumentada” *ante litteram*. A primeira consequência é que, na era contemporânea, cada ser humano nasce e desenvolve a sua relação com o mundo a partir de uma experiência *esquizofônica*, em que cresce desproporcionalmente um *império de signos sonoros* cada vez mais complexos de descodificar, significar e interpretar. Isto é verdade na vida quotidiana – até na simples interpretação dos sinais sonoros que nos rodeiam<sup>9</sup> – e ainda mais em dimensões expressivas com valor estético. Como acontece em todas as formas de expressão artística, no teatro e no cinema.

---

<sup>9</sup> Vale lembrar aqui que no trânsito urbano, a transição dos motores de combustão interna (com “explosão”!) para os elétricos, se por um lado trouxe um ganho em termos de ecologia acústica, por outro lado tornou mais insidiosos os veículos agora

Para o cinema, aliás, Chion sempre analisou o fenômeno do *acusma* em múltiplas perspectivas de significação. Fílmica, mas não só. Chion, aliás, reconhece vários *poderes* ao *acusma*. Entre estes, em particular, os da *ubiquidade*, do *panoptismo*, da *omnisciência* e da *omnipotência*, ou seja, do próprio estar potencialmente em todo o lado, de poder ver tudo, saber tudo e ter poderes ilimitados. Não é por acaso que a “palavra de Deus” (em quanto verbo, ainda não encarnado) representa absolutamente um *acusma* tópico. Como é o caso, por antonomásia, de Hal, o computador falante de *2001: Odisseia no espaço* (Kubrick, 1968), diante de cuja presença acusmática nenhuma criatura humana nada mais pode fazer. Exceto privando a máquina de sua energia vital, que o espectador vê desaparecer lentamente na música “Daisy Bell”<sup>10</sup>.

### Corpos e ressonâncias

Os pontos de ressonância que podem ser observados entre som/música e seres humanos têm, portanto, as suas raízes na natureza primordialmente física que une a substância sonora e aquela de que somos feitos. Marsilio Ficino, já no século XV, levantou a hipótese de que o “fluido” de que era composto o som poderia ser da mesma natureza do *spiritus*, ou seja, dos humores que circulam no corpo humano (Gozza 1989: 17). Hoje a ciência diz-nos que este não é o caso. No entanto, permanece o facto de que diversas aplicações do som no campo terapêutico parecem promissoras precisamente devidas ao elevado grau de “permeabilidade” que o corpo parece ter em relação aos sons com os quais entra em contacto. O suficiente para torná-lo, hoje, meio diagnóstico. Com o desenvolvimento dos estudos na área da psicologia, a ciência também nos mostrou quão substanciais e poderosas são as reflexões que o som - antes e depois de se tornar música - tem sobre a psique humana. Assim, o século XX é fortemente caracterizado pela presença de estudos que - de Revez a Sloboda e depois a Gardner (para citar apenas alguns autores) - destacam a importância do som no crescimento humano: tanto como elemento que

---

silenciados, cuja presença é menos fácil de ser notada por um peão (veículos para os quais está sendo estudada uma possível “nova insonorização”).

<sup>10</sup> O trecho da cena <https://youtu.be/c8N72t7aScY?t=228> representa uma homenagem às primeiras “gagueiras” de uma voz sintética gravada nos estúdios da IBM em 1961. Veja o trecho do vídeo: <https://youtu.be/41U78QP8nBk?t=64>. Em outras versões dubladas do filme (em italiano, por exemplo) a música foi substituída por uma ainda mais infantil Giro, giro, tondo.

contribui para a formação de construções cognitivas fundamentais (em particular na construção de categorias fundamentais como as de *espaço* e *tempo*), e na construção de si e da relação com os outros.

### **A voz humana**

A nível interpessoal, a voz ocupa um espaço muito especial na construção do *eu* e de *nós*. Um espaço que pode ser parcialmente realizado, ou mesmo apenas imaginado.

Com *La voix humaine*, em 1930, Cocteau propôs um diálogo-monólogo teatral em que todo o impacto emocional de uma comunicação telefónica interrompida, reduzida à metade, transparece na voz da única interlocutora feminina; na verdade, privada do seu interlocutor acusmático, cuja textualidade só pode ser deixada à imaginação do espectador<sup>11</sup>.

Calvino, no conto *Un re in ascolto*, fala da *voz de mulher* através de uma descrição poético-literária e dando ao som concreto, ao seu fantasma acústico, uma representação plástico-emocional:

[...] una voce non è una persona, è qualcosa di sospeso nell'aria, staccato dalla solidità delle cose.

[...] la voce potrebbe essere l'equivalente di quanto la persona ha di più nascosto e di più vero. E un te stesso senza corpo che ascolta quella voce senza corpo? [...] Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore. (Calvino 1980 : 82-83)

A voz é, portanto, um factor de identidade primário, antes de tudo no reconhecimento de si mesmo em termos de pertença de género<sup>12</sup>. É uma interface comunicativa privilegiada, pois desde o nascimento é a partir do som

---

<sup>11</sup> Uma interpretação magistral do texto de Cocteau por Anna Magnani pode ser encontrada no filme *Amore*, de Rossellini [ver fragmento: <https://www.youtube.com/watch?v=78KPiLDxfFo>].

<sup>12</sup> Nas mudanças de sexo, a atenção primária é dada à modificação consciente do registro vocal, por ser uma “carteira de identidade” acústica essencial. Sobre este tema veja meu pequeno trabalho investigativo (2012) *Voxity. The voice as gender identity factor. Towards a queer study* [<https://www.manifestoutopia.eu/wp-content/uploads/Voxity.pdf>], onde alguns dos temas discutidos neste parágrafo são parcialmente desenvolvidos.



da voz, do seu timbre, do seu devir palavra em inúmeras inflexões e, portanto, da sua *performatividade*, que se estabelecem os elementos fundamentais da comunicação, funcionais sobretudo à sobrevivência da espécie humana.

Poderíamos dizer que a voz aparece no “proscênio” oral do teatro-corpo pronta para representar todas as suas interioridades e exterioridades possíveis. Reais ou simuladas. Despertando de vez em quando emoções e representações diferentes nos espectadores, numa espécie de “espelhamento da realidade”: por vezes *deformante* mas, no entanto, *performante*.

Nesse sentido, entre os estudos mais promissores até o momento estão os das *neurociências*, que lançaram luz sobre a interação humana com base nos chamados *neurônios-espelho*. Ou seja, aquele tipo de neurônios que permitiriam a construção de “imagens interiores” de uma ação, de um ato, de um dado performativo de qualquer tipo, permitindo a sua apropriação com base em processos miméticos. É razoável pensar que, assim como já ocorreu no campo da *psicologia da Gestalt*, os estudos das neurociências – inicialmente dedicados a aspectos predominantemente visuais – também podem encontrar plena correspondência em relação à experiência sonora-auditiva. Nesse sentido, isso já seria atestado pela propensão desde os primeiros dias de vida a estabelecer verdadeiros *diálogos sonoros* entre filhos e mães/pais, dando origem a um precioso material pré-verbal para a construção do mecanismo conversacional fundamental denominado *turn-taking* (troca de turnos), o cujas regras só podem ser adquiridas, precisamente, através da imitação.

31

### **O som como representação: de si e do mundo**

O que até agora foi considerado para a voz, é válido (embora com as necessárias diferenças) em grande parte para todo o mundo sonoro que nos rodeia. Aquilo que, ao longo da vida, passa a constituir a bagagem imaginativa de cada um de nós e da qual podemos extrair dados para a leitura/interpretação de novos fatos, novos acontecimentos. Artístico e não. Esta bagagem imaginativa contribui para a construção da identidade: tanto em termos de traços culturais individuais tanto como parte de sistemas simbólicos partilhados mais amplos.

Numerosas são os contributos para a compreensão do fenômeno simbólico do som. Entre os autores que mais do que outros o trataram, merecem ser mencionados aqueles que, a partir de diferentes perspectivas

e abordagens, proporcionaram valiosas reflexões sobre o som e os processos de representação a ele ligados. Processos que podem ser abordados com referência às teorias da psicologia genética de Piaget (de Natale 1978), aos estudos no campo psicanalítico (Imberty, 1986; 1980) ou, também, no campo filosófico (Piana 1991). Mas é do cruzamento e da convergência de carácter interdisciplinar que talvez surjam as reflexões mais promissoras precisamente do lado de uma *fenomenologia do som* útil para explicar (ou pelo menos investigar de forma mais consciente) os signos do som numa dimensão artística e, portanto, estética. Entre os conceitos-chave para os quais convergem múltiplos estudos está, sem dúvida, o aspecto *vitalista* reconhecido ao som, que (como afirma Piana) é uma “irrupção no silêncio”. Na verdade, é entre *silêncio* e *som* que se estabelece a necessária e perene dialética do discurso sonoro/musical, permitindo também o emergir das mais maduras *figuras da música*.

### O teatro da escuta

Nesta dialética dinâmica entre *som* e *silêncio*, cada ato de escuta constitui um cenário dentro do qual cada um está pronto para fazer o filme da sua própria vida, da sua própria existência. O universo sonoro apresenta-se-nos, portanto, como um potencial *teatro virtual* dentro do qual estamos prontos para movimentar objetos, personagens, ações e sentimentos. Isto acontece não só graças à potencial natureza acusmática do fenómeno sonoro (embora talvez constitua uma das condições prevaletentes hoje), mas graças ao facto de cada *corpo* (seja matéria inerte ou viva) libertar uma *sombra sonora* no acto de seu *movimento*. Diremos, portanto, que o potencial representativo e, se necessário, performativo do som reside, antes de tudo, na sua peculiar *natureza sombria*, que nos permite revelar o estatuto interno e externo da matéria nas suas modificações no tempo e no espaço (Neulichedl 2011). Assim, cada som “fala” sobre si mesmo e sobre algo mais: sobre a sua presença, sobre o corpo pelo qual está “possuído”, sobre os seus movimentos e, em última análise, sobre a sua *essência*. Em suma, o som, para colocá-lo em termos semióticos com Peirce, constitui em si um excelente *representamen* e, portanto, *material teatral* por excelência. Contudo, quando o *som* se torna *música* recorrendo a um grau diferente de abstracção, isto é, mudando o seu valor simbólico

de um *denotatum* potencial (por exemplo, a buzina de um carro) para um *connotatum* mais complexo (por exemplo, qualquer obra musical), aqui o sistema semiótico resultante<sup>13</sup> vê potencialmente multiplicar infinitamente as suas referências a significantes e significados, devendo também lidar com estruturas sintático-gramaticais próprias das diferentes “linguagens” musicais, além das inevitáveis referências intertextuais.

### **A escuta do/no teatro (o caso 4’33” e além)**

Com 4’33”, de John Cage, vimos todas as certezas desmoronarem até mesmo em relação à dialética *som/silêncio* mencionada acima. A obra, na verdade, acaba negando o som como matéria viva e, portanto, o próprio ser construção potencial de um pensamento composicional em torno dele. A eliminação do som almejado, forjado e esculpido ao longo do tempo, deixa assim espaço vazio apenas para sons ambientes que, num teatro, entram tão organicamente na “partitura” de uma *obra aberta*. Mas a obra, quando gravada assepticamente num CD e depois ouvida novamente a partir dele, vê o paradoxo de Cage explodir dentro de si mesmo, como numa refração infinita de espelhos aos quais é negada qualquer imagem que possa ser refletida. E se o CD for tocado no rádio, não há dúvida de que sem aviso prévio a escuta simplesmente deixaria de sê-lo. Talvez seja por esta razão que uma ação teatral que queira tomar 4’33” como seu próprio “espaço sonoro teatral” dificilmente conseguirá funcionar utilizando uma “banda gravada” em vez de sua “performance ao vivo”. Assim, Cage, ao colocar em crise a dialética fundamental do discurso musical, com 4’33” consegue colocar em crise também a própria performatividade da dialética de um teatro de escuta, deixando ao intérprete a possibilidade de interpretar sonoramente performativos: não apenas “movimentos musicais” reduzidos ao silêncio, mas sim “movimentos concretos” do mesmo intérprete enquanto se ajusta para o movimento *seguinte*. Portanto, é todo um rito sacrificial da música que é colocado em crise. E com ele, inevitavelmente, a assembleia de espectadores que participam: a do *público*. Mas no paradoxo do caso Cage, confirma-se também tudo o que (igualmente paradoxalmente) representa

---

<sup>13</sup> Ver Eco, 1975

a norma; ou seja, o impacto performativo do som na sua duplicidade e ambiguidade existencial.

Assim, o som presta-se (para o bem ou para o mal) a constituir um *fundo integrador* perfeito de um espaço cénico assim ampliado, pronto a acolher todos os ingredientes de alguma forma activos em cena. Mas esta expansão é tão pervasiva que contém armadilhas significativas. A ponto de poder anular ou minar o resultado artístico global: não tanto por pobreza poética, mas às vezes por simples ignorância artístico-sonológica (e também semiológica) de encenadores, coreógrafos ou, pior, dos próprios compositores chamado a contribuir com sons para a construção de um espaço cénico. São os casos em que o que acontece em cena não se integra ao universo sonoro que o acompanha.

Ao lembrar que para Wagner “o homem externo volta-se para o olho, o homem interno para o ouvido”, Schafer (1985: 23) afirma que “O ouvido é também um orifício erótico” em que a escuta pode ser semelhante a “delicado deslizar da língua do amante no ouvido do amado”. Perguntamo-nos, portanto, até que ponto este sentido *amoroso* do fazer artístico está presente na composição de uma obra artística performativa que, uma vez em palco (quer queiramos ou não), corre o risco de ser percebida pelo público como “teatro total”.

### **O teatro como “caixa de ressonância”: ensaios de “teatro total”?**

As ações cénicas que acompanhavam as *representações sagradas* (como se sabe, suspensas durante a Quaresma, a ponto de dar origem à superstição entre os actores que faz da cor púrpura um factor de mau presságio) sempre constituíram um modelo de versatilidade teatral em que as presenças de sons, ações, palavras e espaço cénico foram concebidos dentro de um desenho unitário e total.

Dois séculos depois do nascimento, em 1637, do teatro como espaço público de representação na sua progressiva configuração logística/ritual, Wagner foi o responsável pela escolha drástica de acusmatizar a música executada ao vivo nos teatros segundo um conceito de ópera de *Gesamtkunst*, de *teatro total*<sup>14</sup>. Na verdade, Wagner projeta o “abismo místico”: um poço

---

<sup>14</sup> Em seu *Musikdrama*, de 1872, Wagner escreveu sobre sua recusa em incluir sua obra musical para palco na categoria do chamado gênero *operístico*, preferindo termos

de orquestra no qual afundarão visualmente os músicos chamados para executar suas partituras. Tendo assim removido os intérpretes musicais dos olhos do público (como na seita pitagórica), a audição teria sido “purificada” de qualquer aspecto visual cênico indesejado.

Mas não muito tempo depois, com o século XX, tudo mudou. Depois de décadas de contaminação entre linguagens artísticas, de inovações tecnológicas multimídia, de experimentação artística dedicada ao teatro musical não estritamente operístico (pense em Mauricio Kagel, para citar um entre muitos), hoje assistimos a uma enorme complexificação da relação entre o universo sonoro e sua “irrupção” no silêncio da cena (retomando o conceito de Piana). Assim, o espaço de ação do som – já não apenas ao vivo, mas também na sua forma gravada – expande-se imensamente, confundindo-se com os domínios da palavra falada, da palavra cantada, da presença física de pessoas ou coisas, mas também da sua presença virtual (graças às tecnologias agora mais sofisticadas digitalmente). Em última análise, o espaço interliga-se com tudo o que a cena oferece e com as suas mudanças no tempo e no espaço.

### Exemplaridades artísticas

35

Talvez não seja por acaso que as investigações mais promissoras são aquelas de artistas que provêm de zonas liminares entre linguagens ou, como no caso de Platel de “Les ballets C de la B”, mesmo de experiências no domínio da educação social em contato direto com distúrbio mental. Uma das suas obras recentes é admirável, mas também comovente (e não só pela sua vasta sensibilidade musical): *Requiem pour L.*<sup>15</sup>

São muitos os artistas que têm prestado particular atenção ao som nos seus espectáculos: tanto em termos de energia vital, como é o caso de *Political Mother Unplugged* de Hofesh Shechter, ou de *Echad Mi Yodea*<sup>16</sup> de Ohad Naharin (para a companhia Batsheva), muitas vezes imbuídos de ecos profundos das suas raízes culturais, nunca separados e uma dimensão performativa abrangente. Entre os exemplos de fusão total e de procura da

---

como *Musikdrama*, precisamente, *Bühnenfestspiele* ou melhor, enquanto esperava encontrar um termo mais adequado, sem gênero próprio (Wagner 1988: 51-58).

<sup>15</sup> Ver o fragmento: <https://www.youtube.com/watch?v=fSuC83nDF8Y>.

<sup>16</sup> Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=7v6tY\\_u-MIs](https://www.youtube.com/watch?v=7v6tY_u-MIs).

sincronicidade perfeita entre elementos cênicos admiravelmente pontuados pelo som e pela música, vale a pena mencionar *Firmamento*, o último espectáculo concebido e dirigido por Macos Morau para a companhia “La Veronal” de Barcelona.

Outros exemplos de encontros felizes entre todos os elementos cênicos podem ser encontrados provavelmente em muitas obras que seria impossível citar aqui. O certo é que os provavelmente mais bem-sucedidos não são aqueles que tentam “esconder” o tapete sonoro debaixo de um *tapete de dança*, mas sim torná-lo “presente” na cena de alguma forma (e há tantas maneiras”), tentando com os dados musicais pontos de encontro/choque dentro de um desenho dramaturgico capaz de incluir de forma inteligentemente artística todos os “ingredientes” que compõem um espectáculo.

Talvez possa parecer ingênuo encerrar com poucos exemplos um raciocínio detalhado sobre a fenomenologia do musical no campo artístico-teatral. Mas não o fazer, por outro lado, correria o risco de relegar todos os conceitos destacados até agora a uma nebulosa teórica desprovida de potenciais conexões concretas com o que realmente acontece no palco: no *aqui e agora* da experiência teatral. Um *aqui e agora* que, como visto, o som é capaz de dilatar e estender desproporcionalmente para outros tempos e lugares de uma *performatividade aumentada*.

## Bibliografia

- Calvino, Italo (1980), "Un re in ascolto", in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti.
- Chion, Michel (1991), *La voce nel cinema*, Parma, Ed. Pratiche [ed. or.: 1982, *La voix au cinéma* Paris, Ed. Etoile].
- De Martino, Ernesto (1961), *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore.
- de Natale, Marco (1978), *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, Napoli, Morano.
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Gozza, Paolo (1989), *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, Bologna, Il Mulino.
- Hofstadter, R. Douglas (1980), *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, [ed. or. ing. 1979].
- Imberty, Michael (1986), *Suoni emozioni significati*, MILANO, CLUEB.
- Imberty, Michael (1990) *Le scritture del tempo*, Milano, Ricordi/Unicopli.
- Lapassade, Georges (1980), *Dallo sciamano al Raver. Saggio sulla transe*, Milano, Feltrinelli, [ed. or.: 1976, *Essai sur la transe*, Parigi, Editions universitaires].
- Neulichedl, Roberto (2008), "il sonor; una presenza nel/del musicale", in *Una Tebe dalle molte porte. Studi di pedagogia e analisi musicale in onore di Marco de Natale*, a cura di Enrico Fubini, Milano, Curci [160-188].
- Neulichedl, Roberto (2011), "Die Musik: eine Frau ohne Schatten. Dell'ombra della musica. Della musica dell'ombra", in *Il riscatto del suono*, a cura di Bernardo Pieri, La Finestra, Lavis, 81-108.
- Neulichedl, Roberto (2012), *Voxity. The voice as gender identity factor. Towards a queer study* [testo in spagnolo: <https://www.manifestoutopia.eu/wp-content/uploads/Voxity.pdf>].
- Piana, Giovanni (1991), *Filosofia della musica*, Milano, Guerini.
- Tomatis, Alfred (1987), *L'oreille et la voix*, Paris, Ed. Laffont.
- Schafer, Raymond Murray (1985), *Il paesaggio sonoro*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 129-133 [ed. or.: 1977, *The Tuning of de World*, Toronto - New York].
- Schaeffer, Pierre (1983), *Traité des objets musicaux*, Paris, Ed. du Seuil.
- Volcler, Juliette (2012), *Il suono come arma. Gli usi militari e polizieschi dell'ambiente sonoro*, Roma, DeriveApprodi [ed. or. fr.: 2011].
- Wagner, Richard (1988; a cura di F. Gallia), *Musikdrama*, Pordenone, Studio Tesi.





# **MATAR OU MORRER POR: O IMPERCEPTÍVEL TOQUE DE SENTIMENTOS PÚBLICOS EM CATARINA E A BELEZA DE MATAR FASCISTAS, DE TIAGO RODRIGUES<sup>1</sup>**

ANA PAIS

Uma das questões que mais têm vindo a criar tensões na nossa realidade algorítmica são os sentimentos públicos, particularmente em sociedades do Ocidente, onde a mobilização por via das emoções, bem como a manipulação de grupos específicos em esferas públicas tem tido como corolário a subversão de resultados eleitorais, a disseminação catastrófica de ondas de desinformação e a propagação da ignorância em detrimento do conhecimento. A ausência profunda de consciência colectiva relativamente a como os sentimentos públicos são condicionados, moldando assim os nossos sentimentos, escolhas e comportamentos, constitui solo fértil para a emergência de forças populistas e neoconservadoras.

As artes performativas são veículo para a criação de mundos que podem não só encerrar em si aquilo que são os sentimentos públicos predominantes num determinado momento, como também lhes responder, possibilitando que a imaginação artística revele formas alternativas de os experienciar e enfrentar. Neste artigo, irei expor de que forma a peça *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, de Tiago Rodrigues, produzida durante o primeiro confinamento

39

---

<sup>1</sup> Este artigo de Ana Pais foi primeiro publicado com o título “To Kill or Die For”, *Performance Research*, 27:2, 81-90, DOI: 10.1080/13528165.2022.2117408, e é aqui reproduzido numa versão abreviada, com tradução de Ana Mendanha, e com permissão de Taylor & Francis Ltd, <http://www.tandfonline.com>

da pandemia por COVID-19 e estreada em Setembro de 2020 em Guimarães, expõe os sentimentos públicos agonísticos do presente, convidando os espectadores a desvelar o futuro e, porventura, reconfigurar o presente. Irei prestar particular atenção ao modo como *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas* produz e coloca em circulação sentimentos públicos de liberdade, injustiça e medo entre temporalidades diversas, desencadeando reacções explosivas na plateia. Embora esta peça tenha sido levada à cena em outros palcos europeus e provocado semelhantes reacções, a minha análise não irá ter em consideração a recepção internacional, mas sim a minha experiência pessoal enquanto cidadã portuguesa e espectadora das sessões de 9 de Dezembro de 2020, no Centro Cultural de Belém, e de 5 de Setembro do mesmo ano, no Fórum Luísa Todi.

Apesar seja difícil descrever com exactidão, especialmente no que diz respeito a reacções colectivas, a reacção do público pode manifestar-se, por exemplo, através de movimentos sensoriais de afectos ou de uma particular sensação da atmosfera da sala. Sabendo que, no teatro, o público está imerso tanto nas atmosferas estéticas quanto sensoriais produzidas e contribui de forma activa para as mesmas, procurarei descrever o modo como os espectadores de *Catarina* sentiram e reagiram às palpáveis mudanças atmosféricas no decorrer do espectáculo. Utilizo o conceito de sentimentos públicos (Cvetkovich 2012) – ou afectos públicos (Berlant 2011; 2000) – para fazer referência às forças invisíveis e formas de vinculação que condicionam simultaneamente as esferas públicas contemporâneas e as experiências afectivas íntimas. Os sentimentos públicos são levados à cena e colocados em circulação através de narrativas e discursos culturais em acontecimentos e práticas sociais, influenciando o modo como nos relacionamos com o mundo.

### **Um Futuro Distópico**

Em 2028, um Portugal distópico é governado por um partido fascista que acaba de obter maioria absoluta. Uma casa de madeira encontra-se no centro do palco. Hastes de palha cobrem o chão. Consegue-se imaginar os vastos campos de trigo da quinta ao seu redor. As luzes estão fracas e quentes. À cabeceira de uma mesa

comprida senta-se um homem, só. É neste cenário meridional que a família se reúne todos os anos para celebrar e manter a tradição de matar um fascista. Vestidos para a ocasião (todas as personagens, homens e mulheres, trajam a indumentária tradicional de ceifeira recriada por José António Tenente, numa paleta de tonalidades escuras, vermelhas e douradas), todos os membros da família encontram-se para o almoço. É chegada a hora da cerimónia de iniciação de Catarina (Sara Barros Leitão<sup>2</sup>). Esta acabara de raptar um deputado do partido fascista: o homem que se encontra sentado à mesa (a sua posição vai mudando em palco, mas está sempre sentado). Tudo parece estar a correr bem, num ambiente banal e divertido, ao estilo de Tchekhov. No decorrer do almoço, Catarina lê em voz alta uma carta da sua bisavó, na qual esta convoca os seus descendentes a seguirem as suas pisadas, comprometendo-se a não permanecer em silêncio face a injustiças: a matar um fascista que tenha compactuado com a violência contra mulheres. Assim, como manifestação deste compromisso familiar, todos os membros da família adoptam o nome de Catarina. Esta tradição justiceira fora iniciada quando a bisavó matou o seu próprio marido, um soldado que consentira o assassinato de uma mulher, de seu nome Catarina Eufémia, símbolo da resistência durante a ditadura. Deste modo, Tiago Rodrigues escreve e encena um futuro ficcional num tom distópico, sustentado por factos históricos que ecoam amplamente no Portugal contemporâneo. Esta tensão entre tempos e realidades é crucial na construção de um crescendo dramático.

Porém, quando Catarina, que está prestes a ser formalmente iniciada, aponta a sua arma ao fascista, apercebe-se de que é incapaz de apertar o gatilho. Questiona. Esta mudança de ideias acende um intenso debate acerca do papel da violência num sistema político democrático. À medida que o cenário da casa se modifica e reconfigura, convertendo-se gradualmente num altar de sacrifício, a segunda parte da peça conta com diversos diálogos entre Catarina-prestes-a-ser-iniciada e outros personagens (os seus tios, o seu primo, a sua irmã e a sua mãe), nos quais estes defendem os seus pontos de

---

<sup>2</sup> Embora o elenco actual da peça seja outro, faço referência aos actores e atrizes em cena nas sessões a que eu assisti.

vista relativamente à legitimidade de matar (entre outras formas de violência) em prol de salvar a democracia das suas próprias armadilhas perigosas, tais como a necessidade de limitar as liberdades em nome da liberdade em si mesma. Acreditando que Catarina-pretres-a-ser-iniciada fora persuadida a levar a cabo o ritual, a família conduz o deputado fascista até ao “altar”. No entanto, e para seu espanto, Catarina-pretres-a-ser-iniciada declara que o seu legado face à injustiça é o de não matar. Tirar a vida ao deputado constituiria um acto de verdadeira injustiça. O desenrolar dos acontecimentos sofre uma reviravolta inesperada. Catarina-irmã (Beatriz Maia), decidida, pega na arma, fazendo mira ao deputado, mas Catarina-pretres-a-ser-iniciada apressa-se a protegê-lo, acabando por morrer. O caos instala-se e toda a família morre, à excepção do narrador, Catarina-primo (Marco Mendonça), que descreve as inexplicáveis e trágicas mortes à medida que o público presencia a queda dos corpos.

O fascista (Romeu Costa), que durante duas horas de espectáculo se manteve em silêncio e com um semblante crispado pela tensão, levanta-se lentamente, recompondo-se. Encarando sempre Catarina-primo, aproxima-se da boca de cena, e sorri pela primeira vez. De repente, o seu rosto ilumina-se. O seu corpo aparenta inesperadamente um renovado vigor. Quanto mais adentra pelos seus trinta minutos de discurso conservador, racista e xenófobo de trinta minutos, mais empolgado este se torna. Entretanto, os espíritos das falecidas Catarinas erguem-se lentamente do chão, perfilando-se, imóveis, por detrás de Catarina-primo. Apesar do crescendo de tensão (em palco e entre este e o público), nenhuma Catarina o tenta deter. Aglomeram-se, simplesmente, encarando o deputado. Este último abandona o palco. Todas as Catarinas permanecem imóveis. *Blackout.*

### **Movendo-se através de atmosferas**

Em *Catarina*, a memória histórica dos períodos ditatorial e revolucionário e o futuro ficcional distópico de Rodrigues tecem o debate acerca da democracia, de forma a revelar os afectos inerentes à liberdade. Enquanto a memória histórica traz à tona afectos do passado, a ficção estimula os afectos imaginários projectados num futuro. Viajando entre temporalidades, estes afectos constroem uma

atmosfera multifacetada de sentimentos públicos. Relacionados com a história recente de Portugal (o assassinato de Catarina Eufémia e a Revolução dos Cravos), os sentimentos públicos de raiva, injustiça, revolta e liberdade (palavra que em si mesma reverbera as intensidades afectivas da Revolução) produzem efeitos na recepção do público português (ou daquele familiarizado com Portugal). Tal pode ser visto particularmente na última parte, como procurarei demonstrar.

O momento-chave desta estratégia cénica começa com o ritual de matança. Na primeira tentativa, toda a família cerca o fascista no centro do palco, e Catarina-pretas-a-ser-iniciada lê em voz alta a carta da sua bisavó, a qual expõe os princípios basilares da tradição familiar. A ficção invoca memórias da ditadura, da miséria do povo, das perseguições, dos tempos em que as liberdades de expressão e circulação (especialmente das mulheres) foram usurpadas em absoluto aos cidadãos portugueses. Os ecos da liberdade, ou melhor, do anseio pela liberdade e de todos os afectos que tal compreende, inundam a sala.

Os sentimentos públicos associados à liberdade são transportados pelo tempo através da leitura da carta. No meio do público, e sintonizando com a atmosfera envolvente, senti como a seriedade das palavras proferidas em voz alta contribuiu para o aumento gradual da tensão, como se cada palavra erguesse uma bolha cinzenta que confinasse todos os espectadores num tangível “espaço-tempo afectivo” (McCormack 2018: 4). Era como se o público estivesse envolto numa húmida neblina, na qual a condensação de afectos causava arrepios. Menciono as qualidades atmosféricas dos sentimentos públicos em termos de uma experiência meteorológica tendo como referência os trabalhos de Derek McCormack (2018). Aquela atmosfera tensa, fria e palpável instalou-se, envolvendo o público num silêncio profundo. Porém, os espectadores não são apenas alvos dos efeitos produzidos pela atmosfera estética, pois contribuem também para formar a mesma. As qualidades hápticas de se estar imerso numa atmosfera (que, como o próprio termo envolvimento indica, significa «estar envolto ou cercado») dependem de uma sensação e reacção colectivas: o corpo tenso, imóvel, contrastando com o movimento das vibrações afectivas de sentimentos públicos libertados, rodopiando entre corpos e conectando-os entre si.

Um aspecto particular desta circulação de afectos em *Catarina* consiste no facto de estes esbaterem temporalidades, um processo no qual o tacto desempenha um papel fundamental. Em *Catarina* o ritual de ler a carta desencadeia a circulação de afectos do passado histórico entre corpos e através do tempo. Envolvido no tecido atmosférico da peça, o público não só é afectado pelos ecos dos afectos do passado recente, como move o presente, na medida em que pode sentir e reagir naquele momento.

Ao materializar um futuro hipotético em palco, ao qual o público reage, provocando assim variações na atmosfera de cada espectáculo, esta produção torna o futuro momentaneamente concreto e palpável, permitindo que os espectadores lhe toquem. Nesta medida, o toque pode ser pensado como uma experiência do futuro: descobrir como os nossos corpos a ele reagem, movendo-nos e sendo movidos por afectos transtemporais que assombam o presente. De igual modo, as palavras proferidas pelo fascista veiculam afectos que são recebidos pelo público como ameaças veladas, opressão e medo. No entanto, só podemos sentir no presente, pelo que o esbatimento temporal tem lugar no corpo dos espectadores, envolvidos pelas atmosferas afectivas a que reagem.

De seguida, abordarei o discurso da personagem fascista e como esta influencia a atmosfera e suscita reacções do público, analisando como um futuro imaginado, alimentado por sentimentos públicos de liberdade e medo (no presente), é encenado através da apropriação teatral de gestos e ideias de forças populistas neoconservadoras.

### **Tocar o Futuro**

Como seria de esperar, o discurso do fascista começa com uma invocação à liberdade, palavra cara a muitos líderes populistas dos nossos tempos (Bolsonaro, Trump e provavelmente muitos outros): “Quero falar sobre a liberdade”. Esta frase, por si só, atinge o público como um cadáver que regressa do futuro para provar o quão lúgubre este pode ser. É uma explosão de afectos. Depois de mais de duas horas de espectáculo sentado e em silêncio, com o corpo tenso e rígido, Romeu Costa dirige-se à boca de cena e diz estas palavras.

Surpreendentemente, o seu corpo parece relaxado e tonificado. Amigável e sorridente, irradia confiança e vigor. Romeu Costa é um homem bonito e a personagem tira o máximo proveito da sua boa figura. Vestido com elegância, representa o político que se expressa de forma articulada e fervorosa, aquele que não teme falar com as entranhas e dizer o que mais ninguém se atreve a dizer, utilizando a empatia para encobrir factos (“Sei que sofrem”, “Sei que estão desiludidos”, “Sei que sentem...”, etc.) e aproximar-se do povo (os sofredores, os decepcionados, os despossuídos).

Porém, quanto mais fala, mais ardente e impetuoso se torna, revelando uma agenda conservadora e xenófoba. As luzes do auditório intensificam-se gradualmente enquanto a personagem se recompõe antes de falar – vestindo lentamente o casaco e bebendo um copo de água –, o que modifica a percepção do espaço. Não só o público entende esta deixa como um convite à participação (o que é geralmente o seu intuito), como o palco parece transformar-se no pódio de uma campanha eleitoral. A partir do momento em que as luzes mudam, uniformizando a iluminação entre o palco e o auditório (anteriormente na penumbra), os afectos disparam, instigando à acção individual na forma de protesto: alguns espectadores falam alto, outros vão ao actor, outros ainda gritam ou abandonam o auditório. Embora as motivações pessoais por detrás destas acções possam ser variadas, os espectadores encontram-se profundamente condicionados pela atmosfera afectiva que prevalece na sala e que foi cuidadosamente planeada, em crescendo, durante as duas horas anteriores.

Inspirado por discursos de líderes contemporâneos de direita, Tiago Rodrigues escreveu a cena final como um *medley* populista. Ao invés de recorrer a referências específicas do contexto português, empregou *topoi* retóricos de um “estilo político” que é globalmente “representado, personificado e executado”, como nos relembra a abordagem performativa contemporânea ao populismo nos estudos de Teoria Política e de Comunicação (Moffitt 2016: 19). Romeu Costa executa este estilo populista que toca em alguns dos pontos mais polémicos da retórica neoconservadora, utilizando a liberdade, princípio democrático inequívoco, com a finalidade de distorcer os afectos de alegria, bem-estar e respeito, associando-os a formas de

opressão e discriminação. De forma a compreender como Romeu Costa gere a variável intensidade de protestos nesta imprevisível *ágora*, perguntei-lhe se consegue identificar padrões nas reacções do público. Admitiu que o público tem tendência a reagir de forma consistente a determinados tópicos do discurso: segurança (elogio à polícia e às forças militares, tidas como heróis nacionais), mulheres (ataques a reivindicações feministas, enaltecimento do papel da “dona de casa” e desvalorização da violência doméstica), minorias (segregação das minorias raciais, de género e sexuais, caracterizando-as como obstáculos e parasitas da democracia, ou associando-as a elites corruptas), liberdade de expressão (e como o novo governo está a tratar de neutralizar alegadas práticas jornalísticas difamatórias), nacionalismo (elogio ao “verdadeiro Português”) e a constituição (ameaça de modificá-la se esta comprometer o estabelecimento do país ideal) (comunicação pessoal, 17 Julho 2021).<sup>3</sup> Assim, a sua execução particular de um discurso inspirado no populismo no final de *Catarina* incorpora as tensões e conflitos prementes do presente em palavras e gestos que materializam os afectos públicos do passado e do futuro, sentidos no presente.

Na noite em que assisti ao espectáculo no CCB, Romeu Costa não foi capaz de terminar o seu monólogo, ou mais concretamente, não me foi possível ouvi-lo. Rebentou um alvoroço no auditório que abafou a voz do actor e depressa se tornou o foco da minha atenção. Não me recordo do momento exacto em que tudo começou, mas não demorou muito até o seu discurso ser recebido com vaias, gritos e pessoas a abandonarem o auditório. Naquele momento, já me sentia bastante desconfortável e tensa, e o meu coração parecia esvair-se. A tensão ao meu redor era palpável. Senti-a crescendo na sala, até explodir com a primeira vaia ou insulto. Não conseguia parar de me virar na cadeira, a olhar para aqueles que saíam da sala, tentando perceber de onde vinham os gritos, verdadeiramente surpreendida por tal coisa estar a acontecer num dos espaços mais burgueses de

---

<sup>3</sup> Romeu Costa identificou este padrão em plateias portuguesas e estrangeiras posto que, no momento em que a nossa conversa teve lugar, ele já tinha tido a experiência de representar a personagem fascista no Théâtre Vidy (Lausanne) e no Theater Halle E + G BetriebsgmbH (Vienna).



Lisboa. Não era claro qual seria o desfecho do espectáculo. Todos pareciam um pouco perplexos e inquietos.

Os distúrbios que tiveram lugar nas sessões no CCB (segundo me foi dito, a segunda terá tido um impacto semelhante) não apanharam a equipa artística totalmente desprevenida. Em colaboração com Tiago Rodrigues, Romeu Costa tratou de arranjar uma solução de modo a não perder o público, ou pelo menos a mantê-lo por mais tempo com ele. Suavizou o realismo e trabalhou uma teatralidade excessiva, caracterizada por enfáticos ritmos gestuais com os braços (inspirados pela fisicalidade documentada dos discursos de Mussolini), que acompanha o ritmo desenfreado das suas palavras e paixões (comunicação pessoal, 17 Julho 2021). Apesar de esta mudança para um registo mais teatral não ter prevenido na totalidade as vaias, insultos e protestos do público, terá protegido o actor, permitindo-lhe concluir o seu monólogo. Ainda assim, algumas situações imprevisíveis ainda acontecem (tal como uma senhora de idade aproximar-se do palco e dizer: “Eu faço! Dêem-me a arma que eu mesma lhe dou um tiro!”).

O público da sessão que assisti em Setúbal teve também uma forte reacção: alguns protestaram e insultaram o actor, dizendo-lhe para parar de falar e sair do palco; outros fungavam e choravam em surdina. Porém, o fluxo do texto não foi interrompido de forma tão drástica. Nesta ocasião, assisti à sessão com o meu companheiro (que pertence à geração revolucionária), que não só sabia o que esperar da actuação como do público, dado que já conversávamos sobre este assunto com alguma frequência. Mesmo antes do espectáculo, disse-me: “Não vou dizer nada na cena final. Vou ficar calado a ver.” Para minha surpresa (e dele), foi um dos primeiros espectadores a gritar, visivelmente perturbado: “Fascismo nunca mais!”. Aparentemente, saber o que esperar não o impediu de ter uma reacção explosiva e visceral. Apesar de não se poder assumir que alguém que tenha vivido o período histórico retractado na peça venha necessariamente a ter o mesmo tipo de reacção, talvez seja possível admitir que a sua experiência da revolução poderá ressoar mais profundamente com afectos imaginários de um futuro em que a liberdade esteja comprometida. Talvez os seus corpos tenham desenvolvido receptores mais sensíveis a afectos como o medo e a raiva

quando associados à ausência de liberdade, o que intensifica tanto a sua experiência quanto a sua reacção. Porém, ter ou não vivido a revolução não é relevante; diria antes que é precisamente a diversidade de experiências pessoais entre os espectadores que intensifica o envolvimento produzido pela atmosfera na sala, estimulando e afectando reciprocamente as reacções do público.

### **Afecto, Democracia e Liberdade**

O discurso fascista representa uma das possíveis configurações futuras de cenários potenciais. Surge como uma voz singular que fala em nome de um colectivo (os “verdadeiros Portugueses”), identificando-se como representante do povo: significativamente, durante quase toda a duração do discurso, o aglomerado de Catarina-fantasma enfrenta o fascista. Assemelhando-se a um coro fantasmagórico, os corpos continuam a vibrar com as intensidades afectivas da repetição de um nome vezes e vezes sem conta (Catarina, Catarina, Catarina). Este nome de forte carga política no Portugal contemporâneo ecoa os afectos de resistência e revolução, brutalidade e injustiça; um nome que simplesmente pela sua repetição ao longo de duas horas, cria uma ladainha que ecoa e forma uma paisagem sonora espectral. No entanto, os seus corpos não conseguem assimilar as ideias do fascista.

48

Artistas como Tiago Rodrigues são capazes de sintonizar o presente e captar formas, gestos, ideias e afectos que mudam e moldam o mundo. Gosto de imaginar a sensibilidade particular desses artistas como uma antena: captam e decifram a magnitude dos afectos públicos predominantes; transmitem sinais organizados em composições estéticas; imaginam e produzem atmosferas difusas e palpáveis que criam uma realidade háptica, contaminando e inoculando a nossa experiência de sentimentos públicos nas esferas políticas e sociais. Se a circulação de sentimentos públicos é intensificada por produções como *Catarina*, que nos facultam o acesso a experiências exacerbadas, tal deve-se, em grande medida, ao sentido do tacto que as atmosferas criadas amplificam – as vibrações, o calor, a sensação de conexão com outros corpos, que se movem e nos afectam (e vice-versa). Em tempos como estes, devemos levar os artistas a sério; do mesmo modo que eles discernem e antevêm o impacto performativo das atmosferas afectivas.

## **Bibliografia**

Cvetkovich, Ann (2012), *Depression. A Public Feeling*, Durham and London, Duke University Press.

Berlant, Lauren (2000), "Intimacy: A Special Issue", in *Intimacy*, London & Chicago, University of Chicago Press, 1–8.

Berlant, Lauren (2011), *Cruel Optimism*, Durham & London, Duke University Press.

McCormack, Derek (2018), *Atmospheric Things. On the Allure of Elemental Envelopment*, Durham & London, Duke University Press.

Moffitt, Benjamin (2016), *The Global Rise of Populism. Performance, Political Style, and Representation*, Stanford, Stanford University Press.



# **CORPO BIOGRÁFICO OU DESEJO DE SINGULARIDADE?**

CLÁUDIA MARISA

## **O Corpo como lugar Performativo: o Simulacro e a Vida**

Este texto pretende ser uma reflexão sobre a função do Corpo, enquanto dispositivo artístico, numa sociedade em que a realidade é cada vez mais mediatizada e os espaços relacionais teatralizados. Importa, pois, questionarmos qual o espaço que o fenómeno performativo pode ocupar numa sociedade *do* e *de* espetáculo, e em que sentido a representação do corpo se constrói como lugar de comunicação e de imaginário. As artes cénicas, enquanto fenómeno espetacular, já não são de fácil definição ou localização, sendo a representação hoje entendida em sentido lato. O espetáculo passa, então, a ser um modo de comportamento, uma aproximação à vivência perceptiva.

É aceite que o desenvolvimento da criação artística está diretamente relacionado com o desenvolvimento cultural, social, político, económico, técnico, etc. Por esta razão, a arte apresenta uma destilação de inúmeras visões do mundo e cosmologias, com implicações conceptuais e epistemológicas. Atualmente, cria-se “no” e “para” um cenário em que: (i) o espaço divide o mundo em sujeitos observantes e observados; (ii) o tempo é percebido como uma sucessão linear de momentos presentes; (iii) a racionalidade tecnológica põe a tónica na individualização; (iv) as palavras são vistas como meros signos para objetos materiais

no mundo, observando-se uma desqualificação da linguagem e do seu valor semiótico; (v) o corpo é entendido como arquivo cultural e significante biográfico.

Neste cenário pós-dramático e transumano será inevitável o questionamento de um corpo em situação cénica. Parece-nos que face à questão sobre que espetáculo para a sociedade atual, dever-se-á lembrar que objetivo essencial da arte é comunicar. Questionar hoje (e sempre) a criação artística é procurar saber como a comunicação de sentidos inerente à representação é construída, e, ainda, saber como se multiplica em cada circunstância única, o fenómeno espetacular da sedução. Face a uma sociedade *do* e *de* espetáculo, em que a noção de representação está cada vez mais presente e onde a importância do *ator social* vai crescendo, o *ator cénico* perde-se na força da encenação da vida quotidiana, sabendo que a representação já não se pode limitar a uma imitação do real numa alusão ao conceito aristotélico de *mimeses*. Efetivamente, o que se verifica, atualmente, é a perda do espetáculo enquanto retrato da vida, verificando-se paralelamente uma apropriação do espetáculo pela vida, com a espetacularidade atribuída à vida social e ao ator social. Simultaneamente, as esferas de investigação social apropriam-se de terminologias ligadas ao discurso cénico onde o corpo é o signo dominante. Observamos, então, o fenómeno espetacular a (re)construir-se, questionando as suas formas e linguagens, sabendo de antemão que terá, inevitavelmente, de confrontar-se e aprender a lidar com uma sociedade espetacular, que explora realisticamente o quotidiano. Tendo por suporte esta problemática, o nosso propósito neste ensaio é discorrer sobre a relação entre o corpo e a criação cénica, tendo em conta a crescente espetacularidade da vida social, que postula um “teatro da vida”, caracterizado por novos rituais de explosão e expulsão. Com efeito, e na vida de todos os dias, deparamo-nos com um cenário de um naturalismo excessivo e de um expressionismo levado ao limite. A realidade e a existência humana tornaram-se irreversivelmente em espetáculo; depois disto, a arte não pode mais proceder a uma *mimese* da vida.

## A Representação como Arte Interativa

As Artes Cénicas, enquanto obra cultural e artística, estruturam e exprimem a consciência individual do(a) criador(a) em relação a uma determinada visão social do mundo. O fenómeno performativo é, então, um processo simbiótico que promove, como refere Goldmann (1971), a articulação entre o saber constituído e a experiência existencial. A tomada de consciência coletiva é, desta forma, catalisada pela consciência individual do(a) criador(a). É neste sentido que M. Santos (1988) refere que o(a) artista (produtor(a) cultural) tem um papel importante na formação e expressão de uma consciência coletiva, enquanto sistema em ação na vida quotidiana e enquanto sistema em ação no campo específico da produção de bens simbólicos. O fenómeno performativo é um processo coletivo que se constitui num tipo específico de sociação, inscrito num campo de práticas sociais que implicam um regime específico de recepção.

O fenómeno performativo, assim entendido, é, pois, um espaço preenchido por uma multiplicidade de trajetórias cruzadas, de interesses expressivos e de poderes hierarquizados. Nesse sentido, torna-se pertinente o seu estudo, com o objetivo da apreensão do fenómeno artístico enquanto dinâmica social, sem se perder o sentido da singularidade e da densidade subjetivas que comporta qualquer processo criativo/artístico. Note-se que é num quadro rápido de mudança social (em que a família e a classe de origem deixam de ser figuras únicas de gestão de um património coletivo dando lugar a um quadro de práticas de representação próprias de uma sociedade de diferenciação social, com novos interesses e competências), que surge a necessidade de compatibilizar funções que não se caracterizam por modelos previamente definidos. Este facto torna inevitável que, cada vez mais, transitemos entre vários papéis com diferentes implicações culturais promovendo, desta feita, o conceito de *transclasse* como defende Jaquet (2023). Será, igualmente, nesta perspectiva que DiMaggio (1987) aponta para o esbatimento das fronteiras entre os gostos.

A capacidade de manipular símbolos culturais está mais alargada: por um lado, pelas exigências de uma sociedade altamente

complexa que “obriga” a compatibilidade de funções díspares; por outro lado, pelo alargamento da educação formal que vem adquirindo cada vez mais importância sobre outros elementos tradicionais, como a classe social de origem e a classe social de pertença. Será nesta dinâmica de esbatimento e reafirmação de fronteiras que a praxis artística evolui. DiMaggio (1987) analisa este fenómeno através da expansão dos limites sociais que se deslocam de uma cultura de *status* (pertença de uma classe dominante e de elite) para sistemas e redes difusas (*networks* culturais), em que a pertença não se define tanto por grupos sociais ou familiares, mas mais pela capacidade de manipular e organizar símbolos culturais. Os *networks* culturais tornam-se cada vez mais importantes na organização da vida social, à medida que a organização do trabalho obriga o indivíduo a um maior número de papéis e, conseqüentemente, a um maior número de contactos humanos. Neste sentido, as artes ocupam uma posição privilegiada na construção de identidades.

54

Os símbolos culturais (gostos) definem-se na interação social e intergrupala onde são validados e legitimados. Assim, a arte torna-se a moeda comum cultural, servindo como base significativa para a interação pessoal e a mobilização coletiva, facilitando a comunicação. Quanto maior for a rede de relações sociais que um indivíduo vai construindo, maior é a variedade de referências culturais que tem de possuir, desenvolvendo “gostos” pelas mais variadas formas culturais. A esta pluralidade não é alheia uma crescente interação com o mercado económico, onde a produção cultural/artística se integra na produção de mercadorias que, em geral, respondem a necessidades de distribuição de um bem.

### **Aproximações ao Sentido da Arte: Espaços de Representação e de Corporeidade**

A reflexão em torno da produção e recepção da obra cultural é simultânea à estetização do quotidiano, que se vai configurando, principalmente após a década de 70 do século XX, através de uma ritualização de operações de produção e consumo. Neste *real estetizado*



*e estetizante*, o produto artístico/cultural adquire primazia enquanto elemento simbólico, estendendo os limites do comportamento social ao suscitar aspirações, exigências e objetivos novos, abrindo-se assim vias futuras, às quais são indissociáveis o peso dos *media* e da comunicação reticular enquanto novos agentes de socialização e transmissão cultural. A comunicação reticular, fenómeno aparentemente simples, traz implicações complexas sobre a dinâmica da percepção estética e da fruição artística, gerando outros processos comunicacionais que se desenvolvem cada vez mais no espaço público (real e virtual). Luhman (1982, 1990), analisando o poder dos *media*, refere que estes, funcionando como dispositivos de mediação, adquirem uma força estética e retórica, sendo instituintes do espaço público onde se desenvolvem as ações e os discursos, promovendo, desta feita, a estetização difusa da sociedade contemporânea. É nesta estetização difusa, funcionando dentro da lógica do mercado, que submergem as produções artísticas. Será pertinente repensarmos, face a este novo contexto, as práticas artísticas que poderemos ter hoje. Com efeito, a contemporaneidade caracteriza-se por uma estrutura complexa que, ao instituir o espaço público como lugar de visibilidade e poder, autonomizou as diferentes esferas de ação. Consequentemente, e como defende Luhman (1982), promove-se uma sociedade de diferenciação social em que cada campo luta pela sua legitimação, diferenciação e autonomização, operando em sistemas fechados de autorreflexão e autorreprodução.

55

Nesta perspectiva, as práticas artísticas contemporâneas são convidadas a interagir com uma nova realidade, em que as manifestações culturais e artísticas ganham novos sentidos, construídos através da constante abertura à comunicação que o(a) criador(a) deve ter com o público. Assim, a obra artística torna-se um bem de consumo com uma mais-valia determinada. Este fenómeno é indissociável da dissolução de uma comunidade estética de vanguarda artística, correspondendo ao fim da importância reconhecida do papel interventivo da arte, tanto do lado da criação como do lado da recepção. Na tentativa de colmatar esta situação, surgem inúmeras propostas de integrar o(a) espetador(a) na obra, que oscilam entre uma hiper-espetacularidade e um *voyerismo* exacerbado.

## Corpo e Performance: Singularidade e Biografia

Sabemo-nos habitantes de uma sociedade de consumo e de simulacro, em que tudo se julga em arenas de aparência. Cada época constrói as suas armas secretas e a sua vulnerabilidade; a nossa assenta numa ideologia que transformou a arte em bem de consumo, sem antes ter tempo de a integrar na vida de todos os dias. Concludentemente, o corpo é, na atualidade, um objeto privilegiado de todo o tipo de discursos artísticos, sendo alvo de meta-discursos suportados por construções teóricas diversas. A vantagem desta panóplia de modelos de reflexão é a de poder oferecer, segundo as circunstâncias, modelos alternativos de interpretação. Estas múltiplas teorias, na sua base estruturante, procuram saber se as imagens do corpo se constroem a partir da arte, e com a sua ajuda, ou se será a própria arte que se contagia das representações do corpo quotidiano. Isto, partindo do pressuposto que o corpo humano sofre uma análise e uma recomposição contínuas no discurso artístico. No entanto, o que se verifica atualmente é a transformação das imagens do corpo em elementos já interpretados e reconhecidos que não têm nada de imprevisível e perderam o valor do enigma. Saliente-se que a produção contemporânea do estereótipo estético e a homogeneização cultural fizeram com que a ambivalência que caracteriza as imagens do corpo desaparecesse. O corpo surge, agora, no discurso estético, como demonstração de uma construção teórica validável. Desta forma, a representação precede já o ato da interpretação, dissipando a ambivalência, assim como fazendo desaparecer a heteronomia dos elementos socioculturais que estão na gênese da conceptualização dos discursos sobre o corpo.

A criação artística contemporânea, ao trabalhar em exaustão os estereótipos, acabou por impor uma ordem estética assente numa confusão semântica, que cria a ilusão de um signo inacessível, como refere Baudrillard (1996). Neste sentido, anuncia-se o que parece ser o corpo contemporâneo: um corpo que se situa num plano de vida, energeticamente forte, mas virtualizado. Um corpo que atinge o máximo de energia e de performance técnica (arte, desporto), mas que não se reorganiza sobre os afetos e o sentido, relegando para

segundo plano um corpo subjetivo e criador. Uma das características deste corpo é a perda da sua organicidade, surgindo em seu lugar o virtual. Temos, assim, um Corpo Arquivo que oscila entre o virtual e o biográfico, assistindo-se a um empobrecimento da riqueza das sensações que possam ter proveniência num corpo orgânico e singular. Ou seja, apesar de toda a multiplicidade das vivências intrapessoais, os acontecimentos, aparentemente, não se inscrevem nem no tempo, nem no corpo. No seguimento de Gillibert (1993) a questão que se levanta, ao analisarmos o corpo na cena contemporânea, é perceber se esse corpo comunicante se transformou numa linguagem do absoluto, remetida para um conceito do sagrado, ou numa linguagem estruturada, definindo-se, desta feita, uma alfabetização do corpo. Isto partindo do pressuposto que o corpo, quando organiza o seu movimento de uma forma estruturada e transmissora de um sentido, é pensamento, e este pode ser denominado de linguagem artística.

### **Corpo Performático: Imagem e Representação**

A cultura ocidental é dominada pelo imperativo do espelho, sendo a consciência, enquanto autoanálise, tomada como reflexo fenomenológico. Com efeito, o mundo social implica mecanismos reflexivos sustentados em imagens, ainda que, frequentemente, essas imagens se revelem inconsequentes. Isto é, o espelho pode, eventualmente, devolver-nos imagens displicentes e inconsequentes; no entanto, e apesar de tudo, é a nossa capacidade de representar o que somos, e os outros, que atribui verosimilhança ao real. A imagem apresenta-se como imperativo de inteligibilidade, requisito para viver em sociedade. Neste sentido, a linguagem do corpo permite analisar a vida através de impulsos sensoriais e afetivos, resistindo, desta feita, à virtualidade do real. O fenomenológico torna-se, neste contexto, plena fruição estética.

Se o facto de ver viver é na sua origem uma estética universalizante; atualmente, ver viver tornou-se uma prática que nos faz acreditar que a verdadeira fruição nos chega da ordem espetacular do mundo, alicerçada numa imagem cognitiva do real, mais do que na sua manifestação sensível. É neste sentido que Husserl

(1992) fala de um “ego homem” condicionado por um corpo que percebe as coisas. Neste corpo podemos distinguir diferentes níveis: apreensão das sensações; condicionamentos da percepção do objeto pelo sistema psicológico humano; intersubjetividade. A análise de Husserl (1992) reabilita a noção de um corpo-órgão que se traduz em expressão do espírito. Para Husserl, o corpo é uma consciência sensitiva não concetualizada, a que Gil (2001) denomina de corpo paradoxal. Será neste jogo de forças entre corpo-emoção-pensamento que se revelam os princípios fundamentais dos sentidos do corpo. Naturalmente o corpo tem em si uma combinação infinita de possíveis, e não se limita, como observámos anteriormente, ao reflexo real que o espelho transmite, mas, pelo contrário, o seu desafio é jogar com as representações que o espelho permite. Este é o grande segredo do corpo em situação de performance, ao exhibir-se face ao espelho que é o outro expõe-se, transformando-se em representação.

A exibição estética do corpo tem como objetivo ser comunicação, permitindo, através da representação, uma reflexão intelectual sobre a ficção. Embora seja difícil separar a representação da realidade e a ficção do real, uma vez que ambas se regem pelas mesmas regras, há um aspeto a ter em atenção: enquanto, na vida de todos os dias, o corpo é vivido em exibição, aceitando o olhar aleatório e subjetivo que testemunha a sua existência, o corpo cénico/performativo é vivido em exposição. Saliente-se que corpo em exposição representa o desejo de ir além de todos os limites estabelecidos, aceitando novas formas codificadas de estar.

Neste sentido, a exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando ao limite todos os sentidos da sua representação. A estetização do corpo no quotidiano põe em cena um corpo quase sem expectativas, um corpo que apenas se preocupa em obter o olhar do acaso dos encontros entre si e o outro que passa. Esta cultura urbana é uma estética pública com o objetivo último de demonstrar que na vida quotidiana cabe uma multiplicidade de manifestações estéticas do corpo, que participam na idealização coletiva do prazer de ser espetáculo. Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem uma percepção do corpo (o meu e o do outro) como objeto estético. Podemos, com Goffman (1974), afirmar que todas as maneiras que

temos de representar o corpo traduzem a nossa forma de estar no mundo, como se o corpo fosse uma personagem autónoma ao serviço do sujeito que a habita. Quando se assume o corpo como entidade autónoma e objeto estético falamos, pois, de um paradoxo: o corpo é o sujeito e o objeto das nossas representações. Assim, comparar o corpo a um objeto artístico é a maneira mais fácil de o sublimar, sob o nome de categoria estética. As maneiras de estetizar o corpo na vida quotidiana são implicitamente determinadas pelos hábitos culturais adquiridos e pela percepção repetida das obras de arte. Por seu lado, serão as imagens dos corpos vividos no quotidiano de forma accidental que provocam interferências na representação do corpo no discurso artístico. Por conseguinte, as representações artísticas do corpo não apresentam um corpo isolado, mas antes uma visão do mundo, daí que falar do corpo como objeto de arte será sempre falar de estereótipos, não para o demonstrar, mas antes para mostrar todas as contradições que existem na relação de tensão entre imagem e representação. Compete, pois, ao discurso artístico, transformar, de uma maneira inconsciente, as imagens do corpo em representação, de acordo com um princípio comum de idealização estética.

59

### **Arte e Quotidiano, um possível diálogo estético ou convite à singularidade?**

Como referimos anteriormente, nunca tanto, como agora, real e ficção se mesclaram. O real passa a ser um operador simbólico e a arte um objeto aberto a uma multiplicidade de sentidos e a usos diferentes (o que devemos ver; o que queremos ver). A verosimilhança encontra-se na produção real da ficção, sendo que o real-quotidiano passa a ser eleito como objeto transcendental e metafórico. Neste processo, o(a) espectador(a) passa a ser o(a) grande responsável pela atribuição de legitimidade e sentido à obra. Em última instância, caberá a este(a) a distinção entre ficção e real. A arte torna-se num documento polifónico, face a um mundo social saturado de imagens. E nem necessitamos de ter vivido, como refere A. Rodrigues (1994), basta-nos a aparência desse vivido, a imagem virtual na relação com o quotidiano. Face a este contexto, a arte liberta-se da função de ser simulacro de vida para ocupar um espaço de ilusão e imaginário onde

se reinventa um novo humano sem que a metáfora esteja presente. Neste contexto, o corpo em cena passa a ser entendido como forma estética para recapturar um espaço de intervenção, insistindo-se na disjunção entre o real e a cena. O palco já não pretende ser reprodução e continuidade de um real. Referimo-nos a uma teatralidade fundada em signos que, por si só, promove uma ordem semiológica.

Assistimos a uma nova forma de se pensar o fenómeno espetacular, que passa, como defende Barthes (1972), por uma relação com a materialidade cénica, em que a resolução do espectáculo não está na apresentação do real, mas, muitas vezes, na repetição do real, na tentativa de o dotar de novos sentidos ou, pelo menos, de o mostrar caricatural e absurdo. Este é um elemento crucial na produção de sentidos e atribuições ideológicas. À visão de um universo artístico, fruto de uma série de influências e resultante de uma concentração de imaginários, corresponde o ideal da busca do quotidiano pelo não-dito, através da desconstrução da vida. Esta “arte do quotidiano” surge em duas perspectivas: uma primeira que busca formalmente uma pesquisa artística a partir do quotidiano; uma outra que procura a transcrição desse quotidiano de forma linear como matéria-prima, não sujeita a metáfora. Assim, enquanto no primeiro caso estamos a falar de partir do quotidiano, e muitas vezes do individual, para se trabalhar sobre o global - a metáfora artística -; no segundo caso, permanecemos no discurso individualizado, que não pretende ter certezas, mas, antes, apresentar novas possibilidades para a ação cénica, abrindo perspectivas de imaginário no(a) espectador(a), convidando-o(a) a tomar uma posição. Isto implica, igualmente, uma alteração na concepção artística. Os mecanismos diacrónicos de progressão na criação foram agora substituídos por mecanismos de progressão sincrónica de quadro. A ordem cronológica é desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, passando-se de um sistema que imita a natureza para um sistema que reproduz o sistema de pensamento. A este espaço cénico corresponde também um outro olhar sobre a concepção das personagens. Para Sarrazac (2002), a personagem contemporânea é um ser simbólico desfigurado e, dramaturgicamente, desagregado. Neste sentido, o corpo separa-se da voz: enquanto a voz continua submersa no mundo da linguagem,

o corpo desintegra-se num vazio e num caos dissonante, numa construção de subtexto que tenta o retorno biográfico numa perda progressiva de identidade.

As personagens da contemporaneidade passam a ter como denominadores comuns: a somatização do corpo, a sombra e a monstruosidade. São personagens que desgastam constantemente os seus corpos, que os levam ao limite da destruição. A confusão consciente entre corpo social, corpo pessoal e corpo de prazer é permanente; resta um corpo de ausência. Estamos perante uma humanidade vazia, representada num corpo em permanente ausência de si e de um outro, e em que os silêncios adquirem sentido cénico crescente. Este silêncio inscreve-se igualmente no corpo, não um silêncio que é feito de neutralidade física, mas feito de gestos e intenções que se inscrevem em aparente silêncio enquanto as palavras joram ininterruptamente. O propósito é, agora, que o objeto artístico seja um espelho naturalista das relações interpessoais mais do que das narrativas espaço-temporais. Sair das narrativas do sujeito em interação social, para narrativas intersubjetivas e intrasubjetivas. Repete-se, então, os conceitos aristotélicos de *mimese* e *catarse*, não numa dimensão social, mas numa dimensão privada e biográfica. Neste sentido, o espetáculo deixa de tentar ser o porta-voz metafórico de uma esfera pública para se dirigir ao sujeito intrapessoal. O que é dito é a realidade do sujeito (criador(a)) que parte da sua narrativa biográfica, não como realidade, mas como verosimilhança de uma qualquer verdade. Tradicionalmente, a performance cénica alicerçava-se nesse pensamento, acreditando-se que a relação entre pares era essencial para o entendimento da realidade. A partir do momento em que não se acredita mais nessa relação para o entendimento da realidade, abre-se espaço para a assunção da "persona" como materialidade de discurso artístico.

Os conceitos de carácter, personagem, figura dramática, aos quais Hegel denominava de colisão dramática, disseminam-se. A dialética do conflito transfere-se do humano para o humano. O tempo passa a ter uma função ideológica e é, como já se afirmou, um tempo descontínuo permitindo novas formas de construção da realidade. Surge, então, uma nova conceção: o(a) espectador(a) deve ver o

objeto artístico “como se fosse real”; o(a) criador(a) deve assumir o objeto artístico como “real ficcionável”. Neste sentido, as artes cénicas deixaram de tentar ser simulacro da vida e passaram a convidar o(a) espectador(a) a participar na concretização do espetáculo, ou seja, a participar na teatralidade que, por excelência, será sempre jogo. Neste sentido, o(a) espectador(a) passa a ser testemunha do processo de criação, assumindo o seu carácter ficcional. A teatralidade passa a ser entendida como forma estética para recapturar um espaço de intervenção, insistindo na disjunção entre o real e a cena, sendo que o palco já não pretende ser reprodução e continuidade de um real.



## Bibliografia

- Barthes, Roland (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- Baudrillard, Jean (1996), *Le nouvel ordre esthétique*, Paris, Prétentaine.
- DiMaggio, Paul (1987), "Classification in Art", *American Sociological Review*, Vol. 52, No. 4, (Aug, 1987), 440-455.
- Gil, José (2001), *Movimento Total. O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Gillibert, Jean (1993), *L'Acteur en création*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Goffman, Erving (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- Goffman, Erving (1993), *A apresentação do Eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Goldmann, Lucien (1971), *Structuralisme génétique et création littéraire*, Paris, Sciences Humaines et Philosophie.
- Jaquet, Chantal (2023), *Les Transclasses ou la Non-Reproduction*, Paris, PUF.
- Husserl, Edmind (1992), *Conferencias de Paris*, Lisboa, Edições 70.
- Luhman, Niklas (1982), *The differentiation of society*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Luhman, Niklas (1990), *The work of art and the self-reproduction of art. Essays on self-reference*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Rodrigues, Adriano Duarte (1994), *Comunicação e Cultura. A experiência cultural na era da informação*, Lisboa, Presença.
- Santos, Maria de Lourdes (1988), "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", *Análise Social*, Vol. XXIV, 101 - 110.
- Sarrazac. Jean-Pierre (2002), *O Futuro do Drama*, Porto, Campo das Letras.



# PERFORMATIVIDADE POLÍTICA

## COLAGEM DE IDEIAS E TEXTOS SOBRE EXPOSIÇÕES-INSTALAÇÕES E A PERFORMATIVIDADE CRÍTICA DO ESPECTADOR-PERFORMER

PAULO MENDES

*A cultura é a regra, a arte é a exceção.  
Faz parte da regra querer a morte da exceção.*  
Jean-Luc Godard

### #sabotagem

Início da década de 1990. Num espaço independente, gerido por um grupo de amigos estudantes de Belas Artes, que designámos por Galeria Zero, apresentei a minha primeira exposição individual: Sabotagem.

O texto que escrevi em 1992, para acompanhar e ser distribuído durante a exposição, começava assim: “Sabotagem a um entendimento linear, às condições ideais de leitura; ao silêncio de consentimento opõe-se o ruído, sonoro e visual, da discussão, causando incómodo, perturbação (não há razão para falsos consensos); não há despojamento espacial, mas sim catalogação de formas, armazenamento de materiais numa galeria, como mostruário, mercadoria em stock (museu, coleccionismo, valor-troca).”

Ao longo de trinta anos de trabalho enquanto artista-curador fui desconstruindo, sabotando, algumas das regras canónicas de pensar, produzir e apresentar uma exposição de arte contemporânea em Portugal.

Um aspecto que sempre me interessou nas exposições é a questão da performatividade do espectador, que resulta da sua própria circulação, da sua deriva ao descobrir uma exposição; bem como o modo como o curador, através das obras, da documentação,

dos materiais presentes e de outros diversos elementos constituintes daquela exposição, cria uma narrativa, provocando o visitante a descobrir o seu próprio caminho na geografia expositiva.

A precariedade da posição do espectador encontra paralelo na vulnerabilidade do comissário ao preparar a exposição. Entre dúvidas e contingências ele deve permanecer em estado de permanente desafio aos limites do consensualmente aceite.

O curador-artista é um agente activo na leitura e reinterpretação subjectiva da realidade que oferece ao espectador-visitante num palco onde ele se transforma em espectador-performer, comprometendo-o a tomar uma posição activa no seu trajecto no espaço físico e na sua relação com a cenografia expositiva, com as obras e documentação exposta. Cada exposição deve ser um acto político; implicando e trazendo para a discussão dos seus conteúdos aqueles que a visitam e partilham uma comunidade, mas não necessariamente uma memória social e política comum.

O artista é um operador cultural, tradutor de um mundo globalizado onde ele próprio se transformou num nómada, eliminando fronteiras políticas a favor da conectividade entre culturas. Os artistas criam projectos que envolvem processos de investigação e uma utilização crítica do material documental. Essa prática cartográfica resulta numerosas vezes em montagens site-specific, envolvendo uma implicação do participante, do espectador.

No confronto com a realidade, as questões processuais tornam-se, pois, fundamentais. É nessa fase de pesquisa e de procura de documentação que o trabalho vai tomando forma. O significado das coisas acontece ou é transmitido a partir do caos processual e uma nova experiência nunca é um falhanço, mas mais uma configuração possível de entendermos como funciona a realidade.

Projectos como os do Group Material, General Idea, Santiago Cirugeda, Ilya Kabakov, Thomas Hirschhorn, Critical Art Ensemble, Stalker / Osservatorio Nomade, Allan Sekula, William Kentridge, ou de Hito Steyerl, são disso exemplo.

Na obra de muitos artistas esse mapeamento da realidade social encontra-se com a realidade pessoal. A auto-referencialidade dilui-se no colectivo e a história pessoal cruza-se com a ficção colectiva, como



02



03

em Mike Kelley, Harvey Pekar, Fabrice Neaud, Joe Sacco, Aleksandar Zograf, Sophie Calle, Walid Raad, Chris Marker, Gregor Schneider, Mike Nelson, Dan Graham, Ross McElwee, Errol Morris, Craig Baldwin, Omer Fast, Abbas Kiarostami. Hoje as narrativas são permanentemente fragmentadas e descentradas, o consumo acelerado e indiferenciado

de imagens tem de dar lugar a uma mais acutilante observação dos significados. Uma dimensão anti-narrativa, herdeira de Warhol, pode ser uma das funções do actual cinema documental ou de um certo cinema e vídeo, como observamos em: Béla Tarr, Pedro Costa, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Roy Andersson, Stan Douglas, Ulrich Seidl, Harun Farocki, Peter Tscherkassky, Douglas Gordon, Kurt Kren, Michael Snow, Anri Sala, James Benning, Doug Aitken, Andrei Ujică, Wang Bing, Apichatpong Weerasethakul, Albert Serra, Laura Poitras, Sergei Loznitsa, Joshua Oppenheimer ou Sierra Pettengill. Não existe uma história linear, mas várias histórias que se desenvolvem simultaneamente. A narrativa clássica explodiu numa pluralidade de micro-narrativas – estamos perante uma realidade estilhaçada, um *cadavre exquis* de escritas múltiplas.

Earlier you asked if my work was political. I never wanted to be political, I wanted the work to be politics. I want it to function as politics. Politics, in order to continue being politics, has to maintain a single key. Art as politics, can be both sides at once. It's not a pulpit, but a *forum*. (Vito Acconci 1994)

68

Como cidadão, elemento integrante de uma estrutura social devo reivindicar uma intervenção sobre a realidade em que me encontro. Se os sistemas de controlo social criaram um consenso dominante que dificulta e quase anula a possibilidade de um posicionamento crítico, a arte e a criação em geral, podem ser utilizadas como detonadores dessa análise crítica. Os trabalhos artísticos são diagnósticos da nossa contemporaneidade. Ou seja, a arte, na sua autonomia, pode funcionar como uma força de guerrilha instalada dentro do sistema de poder, mantendo uma visão integrada, mas distante. Os artistas colocam questões, mas não lhes cabe dar respostas. Por vezes podemos fazer as perguntas de forma a provocar uma determinada resposta, mantendo livres os canais de circulação da discussão. A criação deve ser um espaço aberto, não dogmático, mas predisposto à discussão. A autonomia da arte confronta-se com os sistemas de legitimação e comércio e é introduzindo componentes críticas, de denúncia de contextos políticos, sociais, culturais e económicos que a arte



04



05

69

protege a sua autonomia. Podemos observar essa desconstrução dos mecanismos de poder nos trabalhos de Anne Imhof, Santiago Sierra, Jeremy Deller, Antoni Muntadas, Marcel Broodthaers, Paul McCarthy, Cory Arcangel, Hans Haacke, Chantal Akerman ou Steve McQueen. Muitas vezes os artistas contemporâneos apropriam-se de formas

e formatos pré-estabelecidos para descodificar modelos e produzir outras correntes de realidade e narrativas alternativas, caso de Ryan Gander, Christian Jankowski, Peter Watkins, Daniel Clowes, Rodney Graham, Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Tony Oursler, Jean-Luc Godard, Richard Prince, Dan Perjovschi, Paul Chan, Chris Ware, Jonathas de Andrade, Mark Wallinger, Ragnar Kjartansson ou Kader Attia.

A criação artística está historicamente ligada ao desejo de mudança e à alteração de paradigmas estéticos e sociais. Uma evolução contínua espelhada pelas vanguardas artísticas do modernismo. Falhado esse processo resta-nos a interferência em pequena escala, a experiência colectiva e de participação. Da utopia universal para o trabalho local. Transitamos da poética politicamente ingénua das vanguardas para uma actuação pragmática sobre a realidade – de trabalho em rede entre vários criadores e comunidades, uma realidade transdisciplinar e de contágio permanente. A arte é um modo de conhecimento e de postura sobre a realidade, sendo política por inerência. Porém uma arte política não se pode deixar aprisionar nos seus próprios modos de fazer, deve deixar margem para outras leituras da realidade e não estabelecer hierarquias de valor qualitativo. O artista deve ser um soldado entrincheirado na defesa da sua independência mantendo a insurreição permanente do pensamento de modo a questionar permanentemente a operatividade da arte contemporânea.

A independência dos artistas é o certificado ético dos trabalhos resultantes da sua visão da realidade. O seu trabalho é energia crítica em potência que deve circular entre o criador e o público. Produzir arte continua a ser um acto de resistência.

Devemos perguntarmo-nos se aquilo a que chamamos os nossos “modos de acção” não se inscreve, na verdade, numa lógica da derrota. Seríamos, hoje, prisioneiros de uma economia política da derrota, o que significaria que os nossos modos de acção são, na verdade, maneiras de fracassar. No exacto momento em que agimos, perdemos. (Geoffroy de Lagasnerie 2020)





06



07

### **#exposição-instalação**

Neste entendimento uma exposição funciona como uma instalação total, uma exposição-instalação.

Numa exposição-instalação não relaciono obras, relaciono ideias.  
Uma exposição é um palco de ficção.

Ao visitante é atribuído um estatuto duplo, de público e performer, uma dimensão bipolar activada pelo reconhecimento de um espaço expositivo-arquitectónico de ficção, constituído pelas obras e outros materiais em exposição.

Uma exposição é um momento de suspensão no tempo, uma experiência de partilha da dimensão orgânica e dinâmica da vida.

As minhas exposições, ou projectos expositivos, são concebidas e produzidas de forma a adquirem uma singularidade muito autoral, como um objecto artístico.

É uma obra composta por partes que funciona como um todo. Penso uma exposição como um fragmento no tempo em que um conjunto de obras e coisas foram convocadas para um encontro temporário e improvável. Uma fracção de tempo onde todas essas contribuições, esses trabalhos, funcionam como uma exposição, uma instalação total, um objecto único que pode ser visitado, caminhado, penetrado. Algo transitório e imaterial no seu conjunto – em que no momento que termina a exposição se separa, se desmaterializa, ganhando cada elemento, cada obra, novamente autonomia, individualidade, que provisoriamente foi partilhada num projecto total, numa #exposição-instalação.

Enquanto artista-curador estabeleci uma prática impura da curadoria, exposições-instalação para uma leitura aberta, sem orientação totalitária canónica ou ortodoxa, polifónicas, fragmentadas e orgânicas como a vida. O corpo anatómico de uma exposição é exposto nas suas entranhas, um corpo com órgãos transformados em formas, um espaço-corpo. Um espaço que se torna lugar pela presença do visitante-performer, palco, plataforma para a experiência singular e colectiva, transformando a exposição-instalação num espaço-discussão comunitário. As obras expostas são representativas de uma investigação sobre a impossibilidade de tudo representar: perante a opacidade histórica e exercendo um pensamento crítico, transplantámos temporariamente fragmentos dessa realidade para um espaço arquitectónico convencionalmente chamado de “galeria”.

O objecto artístico, qual esponja, retêm a informação do tempo em que foi pensado e produzido: imagem-tempo-memória. A realidade e a sua história trabalham como ferramentas para fabricar analogias,



08



09

73

biografias do cotidiano, mergulhando de cabeça numa caixa do tempo, num armazém de memórias. O visitante, como editor da exposição, relaciona essas obras que formam uma sequência de fotogramas e

constituem a narrativa não-linear expositiva: «seguimos o olhar, de um plano para outro, e lá encontramos a história (...) por aproximação e por montagem», como dizia Jean-Luc Godard (1998: 402).

O trabalho desenvolvido por Harald Szeemann é fundador de uma nova postura do comissário em relação à concepção e montagem de uma exposição. Ele inventa o estatuto do comissário independente na sequência da exposição que realizou em 1969, *When Attitudes Become Form*, transformando, com consequências duradouras, o estatuto e o modo de acção do comissário. Expandido o seu campo de acção para zonas mais criativas, dando origem a projectos mais estimulantes e menos conservadores. Identifico-me com esta posição e sinto-me próximo das propostas que tentam estabelecer uma exposição como uma assemblagem que permite uma leitura abrangente e unificada.

A construção dessas narrativas polifónicas vai gerando uma aparente estrutura, como um possível guião de montagem para as obras e que se completa performaticamente, mais tarde, pela presença/acção dos visitantes. É fundamental a relação que se estabelece entre a arquitectura do espaço e o posicionamento / circulação do corpo de espectador. Estes processos “temporais”, o tempo de leitura (superfície) e o tempo da memória (profundidade) e a sua correspondência com o espaço expositivo, relacionam-se também com a fragmentação e a velocidade do tempo contemporâneo, a descontinuidade da vida moderna, fenómeno hoje bastante evidente na experiência cinemática.

Uma exposição é um mecanismo / processo de pensamento que se materializa temporariamente, se desmonta e que continua a sobreviver na minha cabeça enquanto matéria especulativa até ao próximo projecto. Uma exposição não é para descansar os olhos, mas para exercitar o cérebro.

Uma exposição-instalação enquanto prática artística deve afirmar a sua significação política de forma clara, provocar uma experiência singular de estranheza e dissensão estética de combate ao cânone. Activar o discurso disruptivo permite a remoção do sistema referencial que a legitima, criando resistências a uma assimilação normativa e anestesiante da linguagem estética.

O projecto-expositivo-narrativo é desenvolvido a partir de fragmentos intertextuais, uma colagem de ideias, um puzzle com imagens, textos e subtextos, várias camadas de velaturas e *layers*,



10



11

75

meta-sentidos que se contaminam, entrelaçam e provocam colisões produtivas de significação. Um contentor de memórias individuais e colectivas, em que a passagem do tempo desafia a amnésia da História. Estimulando as mais subterrâneas conexões relacionais entre as “coisas”, da imagem e da forma. Não existe a utopia, mas a

heterotopia em que tudo é possível. As ideias para uma cenografia resultam de conversas, de tropeçar em factos, obras e objectos, que nos obrigam a equacionar a possibilidade de se tornarem protagonistas naquela viagem.

Ao longo dos anos fui estabelecendo um alfabeto para a escrita cenográfica, um vocabulário de formas e materiais, com o qual desenho uma exposição como forma de pensamento. O trabalho que hoje desenvolvo continua o de ontem, na tradição independente de Rembrant, Courbet, Duchamp. A afirmação de um novo projecto social ou artístico tem que passar forçosamente pela negação radical do modelo vigente. A dificuldade encontra-se em encontrar os interstícios onde podemos continuar a desenvolver trabalho sem submissões. O artista deve ser o centro de decisão, não um soldado raso às ordens de uma hierarquia que lhe é alheia. Segurar um lápis pode ser equivalente a segurar uma arma. A arte é uma arma intelectual de arremesso que pode danificar ou modificar de forma significativa a consciência de quem a vê. A arte não pode “curar” o mundo, mas pode tornar visível as suas “feridas”, trazê-las à discussão pública. A arte deve ser um espaço de discussão e não de exclusão.

A questão não é produzir arte política, mas produzir politicamente o nosso trabalho.

## Legendas das fotografias

01

S de Saudade, perfilados de medo [instalação antológica de um arquivo intermitente]  
Centro Cultural Vila Flor (CCVF) em Guimarães, 2015  
Entrada para a exposição-instalação individual que apresentou uma antologia das obras da série S de Saudade.  
Paulo Mendes Archive Studio

02

Vista geral da exposição-instalação S de Saudade, perfilados de medo [instalação antológica de um arquivo intermitente] durante a inauguração, nesse período de três horas aconteceu uma performance duracional de Paulo Mendes que leu textos literários relacionados com as várias zonas da instalação, assumindo várias personagens, entre elas o Senhor S.  
Paulo Mendes Archive Studio

03

S de Saudade, Restos de Colecção  
Performance / instalação realizada para a montra da loja Rubi na cidade do Porto, 2011  
Paulo Mendes Archive Studio

04

O TEMPO E O MODO,  
PARA UM RETRATO DA POBREZA EM PORTUGAL  
Pavilhão 31 - Hospital Júlio de Matos - Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, 2015  
Projecto curatorial Paulo Mendes e Emília Tavares  
Vista geral da exposição-instalação colectiva  
Paulo Mendes Archive Studio

77

05

Vista geral da exposição-instalação com uma tabela cronológica político-social de Portugal entre 1900 e 2010  
Paulo Mendes Archive Studio

06

TRABALHO CAPITAL  
# ENSAIO SOBRE GESTOS E FRAGMENTOS  
Uma exposição-instalação a partir da Coleção Norlinda e José Lima no Centro de Arte Oliva, 2019  
Projecto curatorial Paulo Mendes  
Vista da exposição-instalação, com um antigo operário do complexo fabril Oliva a observar os depoimentos vídeo de outros antigos operários da fábrica realizados originalmente para este projecto e apresentados em grandes projecções atrás de uma parede-muro em construção.  
Paulo Mendes Archive Studio / Pedro Figueiredo

07

Noite de inauguração durante a performance de André Alves, em que era proposta a participação do espectador-performer  
Paulo Mendes Archive Studio / Pedro Figueiredo

08

THEM OR US!, Um Projecto de Ficção Científica, Social e Política  
Galeria Municipal do Porto, 2017  
Projecto curatorial Paulo Mendes  
Noite de inauguração durante a performance de Cristina Mateus  
Paulo Mendes Archive Studio / Filipa Brito

09

Vista geral da exposição-instalação  
Paulo Mendes Archive Studio / Rui Pinheiro

10

ENSAIO PARA UMA COMUNIDADE – Retrato de uma coleção em construção  
(take 1)  
MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, edifício industrial da Central  
Tejo, 2021  
Projecto curatorial Paulo Mendes  
Vista geral da exposição-instalação a partir da Coleção de Arte da Fundação  
EDP  
Paulo Mendes Archive Studio / Filipe Braga

78

11

PERFORMING THE EXHIBITION # 1  
Acção performativa que decorreu no espaço industrial da Central Tejo, onde se apresentou a exposição instalação, ENSAIO PARA UMA COMUNIDADE – Retrato de uma coleção em construção (take 1), com os performers Ana Brandão e Ricardo Vaz Trindade, que realizaram uma leitura performática a partir do conceito expositivo e do texto original de Gonçalo M. Tavares.  
Paulo Mendes Archive Studio



## **Bibliografia**

- Benjamin, Walter (1982), *As Passagens de Paris*, Assírio & Alvim (2019).
- Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso.
- Comité invisible (2007), *L'insurrection qui vient*, La fabrique éditions.
- Crary, Jonathan (2014), *24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, Antígona, (2018).
- de Lagasnerie, Geoffroy (2020), *Sair da nossa impotência política*, BCF Editores, (2021).
- Fisher, Mark (2009), *Realismo Capitalista, não haverá alternativa?*, VS. Editor, (2009).
- Fisher, Mark (2018), K-Punk, *The Collected And Unpublished Writings Of Mark Fisher (2004-2016)*, Edited by Darren Ambrose, Repeater.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real*, The MIT Press.
- Foster, Hal (2015), *Maus Novos Tempos: Arte, Crítica, Emergência*, VS. Editor, (2021).
- Foster, Hal (2020), *What Comes After Farse?*, Verso.
- Godard, Jean-Luc (1998), *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard & Gaumont.
- Lafargue, Paul (1880), *O Direito à Preguiça*, Antígona, (2016).
- Piketty, Thomas (2013), *O Capital no século XXI*, Temas e Debates, (2014).
- Steyerl, Hito (2017), *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Verso.
- Thoreau, Henry David (1863), *A Vida sem Princípios*, Antígona, (2016).



# O POEMA-PERFORMANCE ELETRÓNICO “BIG-BANG, POESIA!”

SANDRA GUERREIRO DIAS

*A luz elétrica é informação pura.*  
Marshall McLuhan

*Talvez por isso muitos se interrogam já acerca de qual será a futura  
eventual consequência duma previsível automatização de tudo.*  
Ana Hatherly

## Introdução

As primeiras experiências literárias cibernéticas portuguesas datam dos finais da década de 1970 e são da autoria de Pedro Barbosa, o primeiro poeta eletrónico português<sup>1</sup>. Uma extensa reflexão e experimentação, no entanto, antecede-lhe, com poetas como Herberto Helder, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e José-Alberto Marques (Torres/Marques 2020); ou ainda Gabriel Rui Silva que, pese embora mais tarde, também desempenhou um papel neste contexto. O artista é o criador de “Big-Bang, Poesia!”, poema-performance eletrónico dos inícios da década de 1990. Apresenta-se, neste texto, um estudo desta peça, procurando contribuir-se para uma cada vez mais completa e aturada história da arte eletrónica portuguesa dos séculos XX e XXI, também nas relações que estabelece com a performance.

81

## Gabriel Rui Silva e a PO-EX multimodal dos anos 1980

Gabriel Rui Silva (1956-) é poeta, professor e investigador. A sua produção literária enquadra-se na segunda geração da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX), da qual fazem parte

---

<sup>1</sup> (Barbosa 2013; Funkhouser 2014; Seiça 2015; Torres 2007; Torres/Barbosa 2017; Torres/Ministro 2021).

artistas e poetas como Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Manuel Portela, António Barros, César Figueiredo, António Nelos, Antero de Alda, entre outros. O trabalho destes autores pauta-se pelas relações inovadoras que estabelecem entre literatura e uma grande diversidade de meios, entre eles, os tecnológicos<sup>2</sup>. A exposição “PO.EX/80”, que teve lugar na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, em Lisboa, constituiu um evento charneira na história desta vanguarda literária dos meados do século XX, já que marca o encontro entre as duas gerações históricas desta tradição: a primeira, constituída por Salette Tavares, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão, Abílio-José Santos e José-Alberto Marques, cujo período de atividade principal pode ser situado entre os finais dos anos 1950 e a transição do século<sup>3</sup>; e esta segunda geração, ativa desde, sensivelmente, a década de 1980<sup>4</sup>.

No texto de apresentação do catálogo daquele evento, que teve lugar entre 16 de abril e 15 de maio de 1980, E. M. de Melo e Castro, um dos organizadores, assinala o encontro da seguinte forma: “Houve e há uma POEPRÁTICA que se transforma. / Foi o que se iniciou na década de 60 (POESIA EXPERIMENTAL – 1 é de 1964<sup>5</sup>). / É o que hoje (1980) se renova”. (Melo e Castro 1980b)<sup>6</sup> A mostra reuniu, então, o trabalho de oito poetas: António Aragão, António Campos Rosado, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, António Barros, Salette Tavares e Silvestre Pestana, cuja diversidade de temas e materialidades se uniu sob a reflexão conjunta em torno do “impacto

<sup>2</sup> No que se incluem meios tão diversos como a máquina de fotocopiar, o projetor, o vídeo, a câmara, os meios informáticos, entre outros.

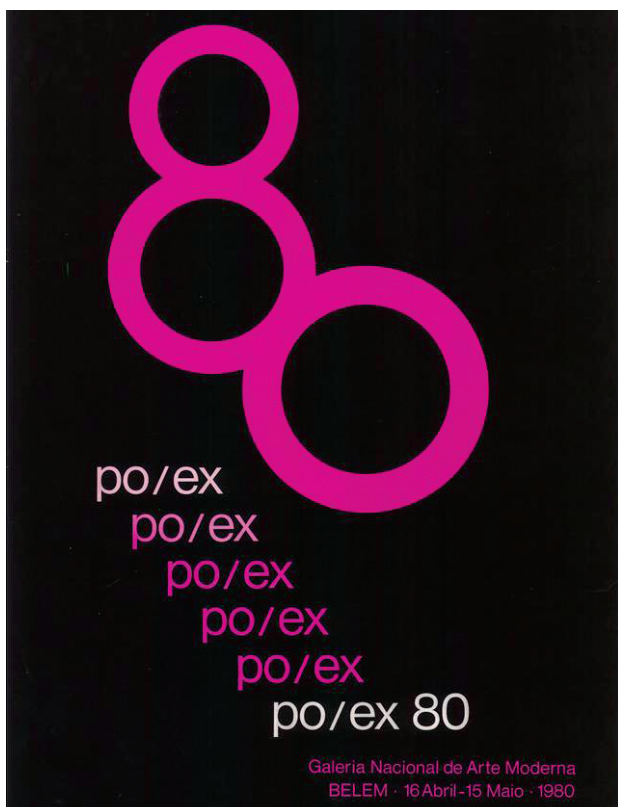
<sup>3</sup> Os seus principais representantes mantiveram-se ativos até à sua morte, a saber: Abílio-José Santos, até 1992; Salette Tavares, até 1994; António Aragão, até 2008; Ana Hatherly, até 2015; E. M. de Melo e Castro, até 2020. José-Alberto Marques é o único representante deste grupo ainda vivo. O seu último livro intitula-se *O Sítio da Memória* (2020).

<sup>4</sup> Note-se que tais balizas temporais são meramente indicativas e têm como propósito, apenas, situar cronologicamente aquelas práticas e autores entre si, também nos contextos históricos em que atuaram.

<sup>5</sup> O autor refere-se aqui ao primeiro dos dois cadernos de poesia experimental portuguesa publicados em 1964 e 1966, respetivamente. O primeiro foi organizado por António Aragão e Herberto Helder e o segundo por aqueles e E. M. de Melo e Castro.

<sup>6</sup> Este assunto é desenvolvido noutros estudos do mesmo autor (Melo e Castro 1985, 1988, 1995).

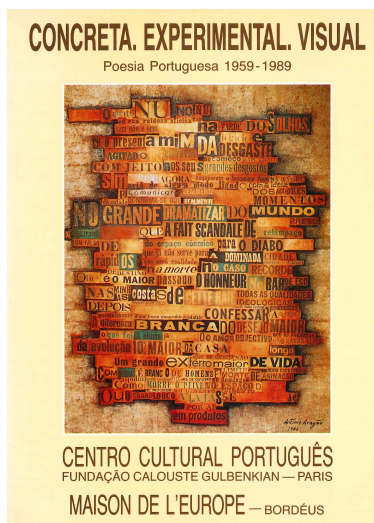
dos novos meios de comunicação” na esfera literária, como destaca Melo e Castro num outro texto. O poeta observa aqui que, de um “certo radicalismo de carácter morfológico”, que terá marcado a primeira fase, que designa de “operacional” da PO-EX, se cumpre, nesta segunda, e tendo como ponto de chegada esta exposição, um alargamento do “campo de operação da Poesia Experimental a *todos os materiais*<sup>7</sup> com que se pudesse fazer algo que servisse para a comunicação”, entre entres, “papel, madeira, metal, plástico, vidro, tintas, eletrónica, som, luz, projecções, etc.” (Melo e Castro 1980a: 33)



Cartaz da exposição “PO.EX/80”, disponível na coleção *SInBAD Biblioteca Digital da Universidade de Aveiro*, URL: <http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-I-4287>.

<sup>7</sup> Sublinhado no original.

Pese embora Gabriel Rui Silva não tenha participado na exposição “PO/EX 80”, data dessa década o início da sua colaboração com eventos de arte experimental, nomeadamente coorganizando, com Fernando Aguiar, a mostra “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989”. Esta foi apresentada no Palazzo Hercolani, na Universidade de Bolonha, em Itália, onde então desempenhava as funções de Leitor do Instituto Camões. A exibição teve o apoio do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (ICLP) e decorreu entre 10 e 17 de abril de 1989, granjeando de relativa projeção. Posteriormente, foi apresentada, também, em Paris, tendo estado patente no Centre Culturel Portugais – Fondation Calouste Gulbenkian, em abril do ano seguinte, resultado de uma parceria entre o ICLP e a Fundação Calouste Gulbenkian. Em maio de 1990 foi ainda apresentada na Maison de L’Europe, em Bordéus (Matias 2018). Esta é uma das primeiras exposições internacionais do “coletivo”, projetando, ainda mais, o experimentalismo português além-fronteiras<sup>8</sup>.



Capa do catálogo da exposição “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989”, Fernando Aguiar e Gabriel Rui Silva (Org.), Fundação Calouste Gulbenkian (1990).

<sup>8</sup> Note-se a que a internacionalização do grupo é, desde o seu início, uma das características distintivas, através de contacto permanente e correspondência trocada com artistas de todo o mundo, bem como a participação em mostras coletivas, como a XIV Bienal de São Paulo, em 1977.

No texto de abertura, assinado por Ana Hatherly, dá-se conta dos antecedentes milenares destas formas poéticas, sublinhando-se o seu pendor subversivo, nomeadamente nas “formas de criatividade” de que se reveste: a “intervenção ao vivo”, que a poeta associa ao primeiro núcleo histórico; a performance, nos anos 1970; e os “meios áudio-visuais”, explorados extensivamente por estes poetas da década de 1980 em diante (Hatherly 1990 : 6)<sup>9</sup>. A disposição do catálogo dá conta desta multimodalidade expressiva, dividindo-se nas seguintes secções: poemas, leituras, intervenções e performances poéticas, documentos e vídeos. Ainda na tipologia das obras apresentadas encontram-se subgéneros tão diversos como a poesia visual, a eletrografia, a colagem, a instalação, a performance e a videopoesia, opções curatoriais que revelam uma visão intermedial do fenómeno literário que se vinha desenhando, propondo e teorizando pela mão de Silva, Aguiar e restante geração experimental<sup>10</sup>.

De Gabriel Rui Silva (que, além de coorganizador da mostra, figura também como autor), constam dois trabalhos: registos fotográficos e vídeos das performances “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”, apresentada no *II Encontro Nacional de Intervenção e Performance*, na Amadora, em 1988, e “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro”, que decorreu na Galeria Olharte, em Lisboa, em 1987. As duas intervenções fazem parte de um projeto literário-performativo inacabado do autor intitulado *romance* (1982-)<sup>11</sup> e que explora o conceito de romance como performance multimodal. Este tem como ponto de partida o texto “INSTALAÇÃO: romance” (Silva 1986), redigido em Auxerre, França, em 1982, desdobrando-se, posteriormente, ao longo da década de 1980, em seis performances apresentadas em Portugal. A saber: “Instalação: romance” (16/5/1986, Oficina de Cultura, Almada), “DESINSTALAÇÃO”

---

<sup>9</sup> Esta sistematização é apresentada, de modo mais detalhado, na obra *A Reinvenção da Leitura* (Hatherly 1975).

<sup>10</sup> São inúmeros os textos da autoria dos poetas experimentais portugueses sobre esta matéria (Aragão 1981, 1987; Barbosa 2012; Hatherly 1975, 1981, 2014; Pestana 1985; Tavares 1967, entre outros).

<sup>11</sup> Um estudo aprofundado desta obra, intitulado “romance: text and intermedial performance in Gabriel Rui Silva” (2024), da mesma autora, encontra-se no prelo.

(25/5/1986, Oficina de Cultura, Almada), “Instalação intervenção: as 24 pedras” (26/06/1987, Galeria Olharte, Lisboa), “Orbis Sensualium Scripturae<sup>12</sup>” (18/12/1988, Convento de Jesus, Museu de Setúbal) e as duas intervenções acima mencionadas. A última performance desta série encontra-se por realizar e intitula-se “Autobiografia”<sup>13</sup>.

Em “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro” (1987) e “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou” (1988), Silva aborda as relações entre escrita, técnica e tempo, podendo estas intervenções ser lidas como ensaios prévios para a reflexão que o autor desenvolverá na performance “Big-Bang, Poesia!”, de 1992. Escreve, num texto preparatório de “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”:



Gabriel Rui Silva, “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro [caderno de memórias]” (1987), p. 8. Arquivo PO-EX.net<sup>14</sup>.



Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou [caderno de memórias]” (1988), p. 6. Arquivo PO-EX.net.

<sup>12</sup> O mundo sensual da escrita.

<sup>13</sup> De acordo com informações recolhidas pela autora junto do artista.

<sup>14</sup> Todas as imagens da obra de Gabriel Rui Silva e do Arquivo PO-EX.net são reproduzidas com as devidas permissões. Agradece-se publicamente a inteira disponibilidade e apoio de Gabriel Rui Silva e do Prof. Doutor Rui Torres, Diretor do Arquivo PO-EX.net.



O Homem tem uma máscara de rede muito fina e preta a proteger-lhe os olhos. O seu corpo, branco, está salpicado por uma chuva minúscula de pontos negros e de letras também negras. Está quieto, parados, os pés firmes no chão. À sua volta uma infinda série de fios metálicos que caem do cimo, cerca-o. O Homem toca nesses fios, arame farpado, ou algo idêntico. Alguns deles têm letras de modo que o Homem pode ler no arame farpado e por entre ele o seguinte: memória. No chão que pisa, ele lê: Real (Silva 1988 : 1).

Veja-se a expressiva metáfora dos “fios metálicos” concebidos aqui como cerco que aprisiona a memória e a aparta do real, potenciando o esquecimento naquele que se apresenta agora de “máscara de rede muito fina e preta a proteger-lhe os olhos”, qual ecrã posto de molde a abrigá-los, aos olhos, do curto circuito provocado pela combustão das “letras negras”. Esta performance surge na sequência de “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro”, ação apresentada no ano anterior e que versa, entre outros, sobre a transição tecnológica da escrita, desde a invenção tipográfica, no século XV, por J. Gutenberg<sup>15</sup>, ao telégrafo sem fios, de Marconi no século XIX, passando pela revolução industrial dos séc. XVIII e XIX de que o comboio e a velocidade constituem símbolos, por excelência. A aceleração vertiginosa de tais evoluções técnicas é abordada, nesta intervenção, sob a perspetiva das suas consequências apocalípticas: durante a cerca de meia hora que dura a intervenção, o poeta e performer Gabriel Rui Silva leva a cabo a destruição do cenário preparado sete dias antes, na performance “Instalação intervenção: as 24 pedras”, no qual, entre 24 pedras, ora suspensas no ar, ora no chão, se encontra a palavra “romance” e a que o performer vai puxar fogo, ao longo da intervenção. Para Gaston Bachelard, em *A Psicanálise do Fogo*, o fogo é o elemento primordial que, precisamente, explica a rápida transformação da

---

<sup>15</sup> Facto controverso. De acordo com Marco Neves: “A imprensa, enquanto termo geral para qualquer tecnologia que permita reproduzir várias cópias de um texto, não foi inventada por Gutenberg. Ao longo da história houve várias formas de criar modelos que reproduzissem textos repetidamente. (...) A máquina de Gutenberg, no entanto, foi um incêndio tecnológico que se espalhou pela Europa e, depois, pelo mundo. O uso da imprensa mudou a história” (Neves 2023 : 124).



Gabriel Rui Silva, “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro [captura de ecrã da gravação videográfica]” (1987). Arquivo PO-EX.net.

matéria, por contraposição à vida que, explica, “se modifica lentamente” (Bachelard 1989 : 13). Ou seja, é possível atribuir uma dupla aceção simbólica ao ato, aqui, de queimar a palavra “romance” e cenário circundante: por um lado, para sua rápida destruição, por outro, veloz transformação. Quanto à palavra romance, para além de constituir o mote das sete performances de *romance* (1982-), dando-lhe o título, o conceito é aqui cotejado como alegoria, por um lado, do trajeto existencial do artista tornado arte, e, por outro, do género literário historicamente marcado pela modelização dos conflitos entre o ser humano e a sociedade<sup>16</sup>. As 24 pedras, por seu turno, representam, segundo o *Tratado de História das Religiões* (2008), de Mircea Eliade, e para o qual Silva remete<sup>17</sup>, por um lado “centros de energia” e ligação ao absoluto, e, por outro, “*instrumento*” (Eliade 2008: 175–176), também ancestral, meio técnico primitivo por intermédio do qual o ser humano forjou a sua inscrição e compreensão do mundo. Nesta ótica, a pedra pode, assim, ser vista como instrumento primordial de escrita<sup>18</sup>. Também a conotação do número 24 deve ser tida em conta: de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, de J. Chevalier e A. Gheerbrant, aquele simboliza a completude da dupla peregrinação, tanto na terra (pela matéria), como no céu (pelo espírito) (Chevalier / Gheerbrant 2010 : 696–697). A destruição, pelo fogo, da “obra” criada – inteção do mundo que a literatura, o poema e o romance materializam –, pode ser lida, em “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro”, como a avaria, o curto-circuito técnico e simbólico provocado pela extrema velocidade e compressão dos meios tecnológicos em permanente e voraz avanço,

---

<sup>16</sup> Veja-se Carlos Reis sobre o conceito de romance no Dicionário de *Narratologia*: “Sendo particularmente talhado para modelizar, em registo ficcional, os conflitos, as tensões e o devir do homem inscrito na História e na sociedade, o romance tem revelado, ao longo dos tempos, uma considerável capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática. Afirmando-se como narrativa multiforme, num tempo em que desapareceram as constrações das poéticas, o romance pode ser entendido como uma resposta dada pelo sujeito à sua situação na sociedade burguesa ou na sociedade estruturada em termos burgueses. Essa resposta supõe uma operação textual sobre o real, o qual é assumido por uma narrativa que implica um ou vários narradores” (Reis 2018 : 432).

<sup>17</sup> Nas diversas conversas sobre o assunto com a autora.

<sup>18</sup> Considere-se, a este propósito, os estudos de Denise Schmandt Besserat (1996) e Pierre Lévy (1990, 1997).

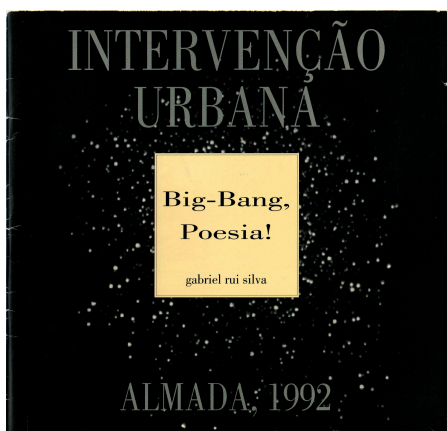
culminando num qualquer big-bang explosivo, motivo que o poeta explorará na sua obra seguinte.

“Big-Bang, Poesia!” é um manifesto metaliterário que se alinha com os horizontes reflexivos de Silva e das poepráticas multimodais das gerações experimentais de 1960 a 1980, nomeadamente na urgência crítica que advogam para a arte literária destas décadas. Melo e Castro alerta: “porque, se não o fizermos, uma nova barbárie se apoderará desses meios, destruindo todos os sistemas referenciais ‘críticos’ e ‘culturais’ em nome do direito ao subjectivismo, instaurando assim nada mais que um anarquismo primário” (Melo e Castro 1988 : 84).

### “Big-Bang, Poesia!”: performance de um curto-circuito eletrónico

Gabriel Rui Silva é autor de uma das primeiras performances eletrónicas de literatura em Portugal, a intervenção urbana “Big-Bang Poesia!”, realizada em 1992. A mesma encontra-se documentada na brochura *Intervenção Urbana: Big-Bang, Poesia!*, publicada com o apoio da Câmara Municipal daquela cidade, em 1993<sup>19</sup> e no registo videográfico, entretanto alojado no *Arquivo Digital*

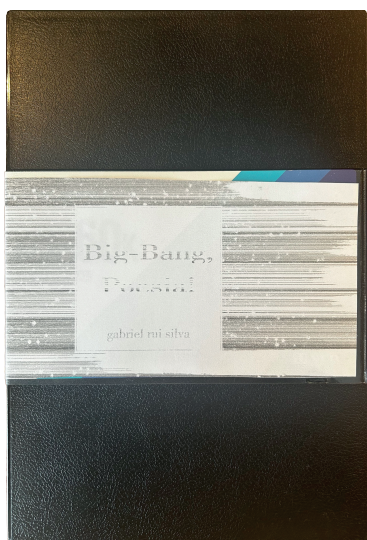
90



Brochura *Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada, Gabriel Rui Silva (1993), capa. Arquivo PO-EX.net.

<sup>19</sup> Do projeto fazia, ainda, parte a edição de um conjunto de 50 exemplares em plástico da mesma publicação, e que não se realizou por motivos que não foi possível apurar. A menção àqueles é, no entanto, feita no próprio poema, ainda que não diretamente: “Quando as árvores são electrónicas os livros são de plástico!” (Silva 1993 : 21).

da *Poesia Experimental Portuguesa*<sup>20</sup>. A peça esteve, também, em exibição na mostra “Communities – Signs, Actions, Codes”<sup>21</sup>, integrada na *Electronic Literature Conference – ELO’17: Affiliations, Communities, Translations*, que teve lugar de 18 a 22 de julho de 2017 no Porto, sendo, ainda, alvo de uma breve menção em *Arte e a Cidade* (2014), de Mário Caeiro. Do arquivo do autor, consta, igualmente, correspondência do poeta trocada com a Câmara Municipal de Almada, entre março e abril de 1990, para preparação da ação<sup>22</sup>. São estes os documentos usados para o seu estudo.



Cassete de vídeo KCA-60k da marca JVC, contendo gravação da performance “Big--Bang, Poesia!” (1992). Arquivo Gabriel Rui Silva.



Cassete de vídeo KCA-60k da marca JVC, contendo gravação da performance “Big-Bang, Poesia!” (1992). Arquivo Gabriel Rui Silva.

<sup>20</sup> Em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/gabriel-rui-silva-big-bang-poesia/>.

<sup>21</sup> Com curadoria de Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias (Dias / Ministro 2017).

<sup>22</sup> E à qual a autora teve acesso.

## ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX

Poesia Experimental Portuguesa

[Notícias](#) [O Projecto](#) [Autores](#) [Géneros](#) [Taxonomia](#) [Exposições](#) [Português ▾](#)

1991 - BY PO-EX.NET

### Big-Bang, Poesia!



Big-Bang Poesia!, intervenção de Gabriel Rui Silva, registo audiovisual, Almada. [Videos]

Video >



92

“Big-Bang, Poesia!” (1992) no Arquivo PO-EX.net, URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/gabriel-rui-silva-big-bang-poesia/>.

A operação “Big-Bang, Poesia!” é um *happening* urbano e teve lugar num final de tarde de outono na pacata cidade de Almada. Consistiu na abrupta performance de um poema eletrónico que invadiu repentinamente os painéis informativos da cidade, o que terá reunido, momentaneamente, a atónita multidão transeunte em torno dos painéis, interpeladas pelo poema-performance. A ação teve a duração de, sensivelmente, trinta minutos, mas foi meticulosamente planeada por Gabriel Rui Silva, tendo tido o auxílio técnico de a. ralph (risk productions)<sup>23</sup> e a concordância do Vereador do Pelouro da Ação Cultural daquela câmara municipal, conforme consta da correspondência consultada. Todo o poema se encontra transcrito na publicação que se lhe seguiu, incluindo-se também, neste documento, a descrição da reação do público e as tabelas para inserção do poema naqueles dispositivos.

<sup>23</sup> De acordo com informação recolhida na brochura.

TABELA PARA INSERÇÃO DE BIG-BANG, POESIA!

OBS.	Página do manuscrito	ÉCRANS pág.	Tempo acumulado por bloco tempo	Nome	OBS.	Página do manuscrito	ÉCRANS pág.	Tempo acumulado por bloco tempo	Nome		
MÓDULO DE ENTRADA	1	1	90	1m30		27	9	7	6m31	Verbo	
	2	2	30	2m00		28	30	5	6m36		
	3	3	30	2m30		29	1	7	6m43		
	4	4	30	3m00		30	2	7	6m50		
	5	5	7	3m07	Verbo	31	3	5	6m55	Homonímico Verbo	
	6	6	7	3m14		32	4	7	7m02		
	7	7	7	3m21		33	5	7	7m09		
	8	8	7	3m28		34	6	7	7m16		
	9	9	7	3m35		35	7	7	7m23		
	10	10	7	3m42		36	8	7	7m30		
	11	11	7	3m49		37	9	7	7m37		
	12	12	7	3m56		38	40	7	7m44		
	13	13	7	4m03		39	41	7	7m51		
	14	14	7	4m10		40	42	7	7m58		
	15	15	5	4m15		41	43	7	8m05		
	16	16	15	4m30	Cavalos	42	44	7	8m12		
	≥ 17	15		4m45		SUB- MÓDULO DE SAÍDA	43	45	30	8m42	O Poder Verbo
	17	18	7	4m52	Verbo		44	46	7	8m49	
	18	19	7	4m59			45	47	7	8m56	
	19	20	7	5m06			46	48	60	9m56	Cavalos
	20	21	7	5m13			47	49	7	10m03	Verbo
	21	22	20	5m33	Lócus		48	50	7	10m10	
	≥ 3	20		5m53			49	51	7	10m17	
	4	4	2	5m55	cc-1		50	52	7	10m24	
	23	5	7	6m02	Verbo	MÓDULO DE SAÍDA	51	53	90	11m54	Ventade Cercados
	24	6	7	6m09			52	54	90	13m24	
	25	7	5	6m14			53	55	90	14m54	Futuro
	16	8	10	6m24	Cavalos						

Brochura *Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada, Gabriel Rui Silva (1993), p. 25. Arquivo PO-EX.net.

As intertextualidades do poema com Fernando Pessoa, nomeadamente com os textos “O Mostrengo” e “O Nevoeiro”, de *Mensagem* (1934) são evidentes, podendo, desde logo, daqui depreender-se o tom, por um lado, meditativo, e por outro, assaz interpelativo e performativo da peça. Uma análise atenta permite, de facto, perceber a sua organização em sequências de perguntas, de feição retórica, e respostas, de teor assertivo e diretivo<sup>24</sup>, que vão ao encontro daquela estrutura interventiva. Além disso, se toda a escrita é performance, que o é<sup>25</sup>, é preciso enfatizar, em “Big-Bang, Poesia!”, a sua quádrupla instanciação performativa: 1), no ato de dizer (performar “a linguagem”); 2), na configuração predominante de atos ilocutórios diretivos (isto é,

<sup>24</sup> Usa-se a nomenclatura dos atos ilocutórios proposta por J. Searle (1984), em que os atos de tipo assertivo correspondem a asserções, e os diretivos, a ordens, perguntas, pedidos ou sugestões.

<sup>25</sup> De acordo com J. Austin (1962), toda a fala é performativa, propondo o linguista inglês, apenas, a distinção entre os atos performativos (que produzem uma ação) e os constativos (que se limitam a descrever um estado de coisas). J. Searle, discípulo de Austin, propôs, mais tarde, no entanto, que mesmo os atos constativos são performativos. A afirmação de uma verdade, constitui, também o ato, em si, de afirmar como verdadeira.

perguntas, invetivas, avisos constantes, de intensa força ilocutória); 3), no facto de se tratar de um poema visual e eletrónico que, explorando criativa e sistemicamente a híbrida materialidade de que se compõe, se torna performativo em toda a linha, também pelo facto de a sua inscrição material em painel eletrónico pressupor uma interatividade situada e irrepetível. Recorde-se, a este respeito, Johanna Drucker:

After all, no matter how detailed a description of material substrates or systems we have, their use is performative whether this is a reading by an individual, the processing of code, the transmission of signals through a system, the viewing of a film, performance of a play, or a musical work and so on. Material conditions provide an inscriptional base, a score, a point of departure, a provocation, from which a work is produced as an event. The materiality of the system, no matter how stable, bears only a probabilistic relation to the event of production, which always occurs only in real time and is distinct in each instance. (Drucker 2013 : 8)

94

4) Ainda por se apresentar como *happening* ou performance urbana, cujo efeito interventivo reside no fator surpresa, na interação direta da obra ou experiência – logo também evento – com o espaço e tempo da audiência e no gesto subversivo que a sua criação consuma: o ato de “hackear” os painéis informativos da câmara municipal de Almada<sup>26</sup> – como observa Caeiro: “o dispositivo [os painéis] é ele próprio (...) uma subtil chamada de atenção” (Caeiro 2014 : 134). Deste ponto de vista, “Big-Bang, Poesia!” pode ainda ser considerada como uma *site-specific performance*, na medida em que, para além de ter lugar na rua, ou seja, desprovida de enquadramento formal, é concebida como “experiência que decorre das condições concretas do lugar” (Pavis 2016 : 228)<sup>27</sup>, incluídas e exploradas pelo autor como variáveis constitutivas do poema. “Big-Bang, Poesia!”

---

<sup>26</sup> A autorização conseguida por Gabriel Rui Silva para a intervenção “Big-Bang, Poesia!” deve-se, está-se em crer, ao rigor do projeto, que o poeta explicita detalhadamente em carta enviada à Câmara Municipal de Almada a 1 de março de 1990, ao facto de a intervenção não ter acarretado custos significativos à entidade, e à boa vontade e abertura, claro está, do então Vereador do Pelouro Cultural, António José Sousa Matos.

<sup>27</sup> Tradução da autora.



é, ainda, um poema metatextual que reflete, e convida a meditar acerca das características e implicações sociológicas da excessiva tecnologização da cultura – a reflexividade constitui, também, uma das marcas distintivas da performance. De notar, ainda a circularidade do poema, em consonância com a temática abordada: nas repetições reiterativas de texto (modularidade característica do texto eletrónico) e na alusão ao big-bang, fenómeno de condensação física onde tudo termina e começa, ciclicamente.

A intervenção inicia-se com uma “chuva” intensa de alfabetos que invade aquela, descreve o autor, “espécie de pele maleável e verde que forma a superfície dos écrans”<sup>28</sup>, a que se seguem os versos: “Cavalos eléctricos, cabeças de velhos, sinos e sons, paladares, sintéticos, cavalos eléctricos, cabeças de velhos”<sup>29</sup>. Esta mensagem repetiu-se seis vezes<sup>30</sup>, esse “tempo, afinal, de quebrar o habitual fluxo informativo, a quotidiana rotina publicitária e atrair assim, habilmente, a atenção dos desatentos e apressados transeuntes” (Silva 1993 : 6), como descreve o autor na brochura. A menção, aqui, ao poema “O Mostrengo”, de *A Mensagem*, é clara, pela estrutura textual e simbologia convocadas, podendo entrever-se uma analogia entre os “cavalos eléctricos” ou as árvores eletrónicas de pele esverdeada que irrompem abruptamente pelo quotidiano urbano e o mostrengo que, do fundo do mar – ou do fundo do céu – irrompem a voar, simbolizando ambos o temor que as descobertas e o desconhecido sempre suscitam.

Segue-se a interpelação, por quatro vezes: “Não comas a flor do lótus!”. Neste apelo em quaduplicado pode ler-se a alusão ao capítulo IX de *A Odisseia* de Homero, quando se relata a chegada dos guerreiros à ilha dos Lotófagos e os três homens de Ulisses comem a flor de lótus, o

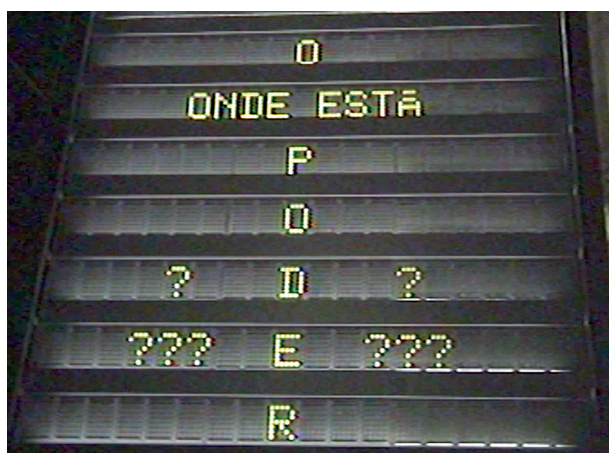
---

<sup>28</sup> Note-se o paralelismo com a cobra, ícone da psique profunda, obscuridade, primitivismo, mas também de renovação, morte e vida.

<sup>29</sup> Adaptou-se aqui a disposição gráfica do texto, originalmente apresentado em sequências temporizadas nos vários ecrãs dos painéis eletrónicos e cujas fotografias podem ser consultadas na brochura mencionada.

<sup>30</sup> Veja-se a semelhança entre o poema de Gabriel Rui Silva, nomeadamente esta passagem: “A mensagem repetiu-se seis vezes, por seis vezes se repetiu” (Silva 1993 : 6), e o texto de Fernando Pessoa: “O mostrengo que está no fundo do mar / Na noite de breu ergueu-se a voar; / À roda da nau voou três vezes, / Voou três vezes a chiar” (Pessoa 1986 : 111).

que os leva a esquecerem-se de regressar à nau<sup>31</sup>. Na simbologia oriental, por seu turno, a flor de lótus representa a ascensão do espírito sob a matéria. O facto de o apelo se repetir por quatro vezes alia-se à matriz quadripartida da cruz, alinhamento no qual se dispõe, pouco depois, a pergunta: “Onde está o poder?” (Figura 13). Este poder é terreno, pois que a configuração da cruz resulta do “cruzamento de um meridiano e um paralelo [que] divide a terra em quatro sectores”<sup>32</sup>, simbolizando, este número, “a totalidade do criado e do revelado” (Chevalier / Gheerbrant 2010 : 554) no mundo terreno. Esse é o apelo do poema aos “homens” cercados pelas cidades, isto é, pelas malhas da civilização tecnológica – lê-se, a certa altura: “Os homens constroem as cidades e esquecem”, e em seguida: “tecem uma rede de malhas estreitas”, ou seja, vaticina-se, adiante: “Os homens tecem um cerco e esquecem” (Silva 1993 : 12).



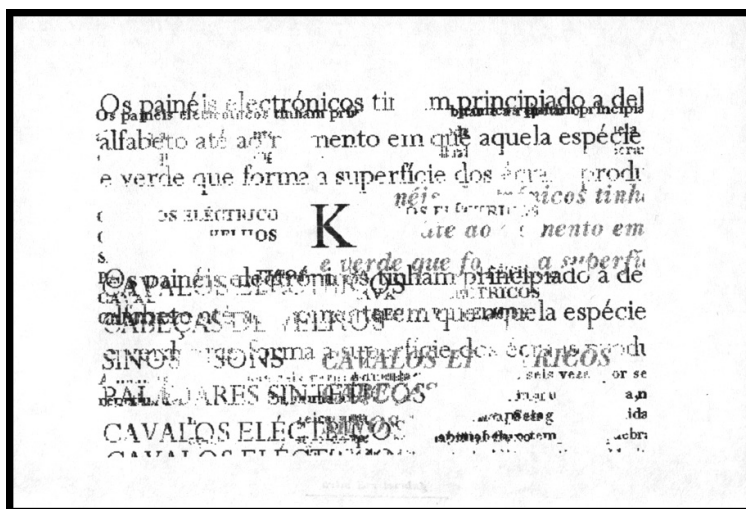
“Big-Bang, Poesial!” [captura de ecrã de gravação videográfica].  
Arquivo PO-EX.net.

<sup>31</sup> “Escolhi dois homens, mandando um terceiro como arauto. / Partiram de imediato e introduziram-se no meio dos Lotófagos. / E não ocorreu aos Lotófagos matar os nossos companheiros; / em vez disso, ofereceram-lhe o lótus, para que o comessem. / E quem entre eles comesse o fruto do lótus, doce como mel, / já não queria voltar para dar a notícia, ou regressar a casa; / mas queriam permanecer ali, entre os Lotófagos, / mastigando o lótus, olvidados do seu regresso” (Homero 2018 : 288–289).

<sup>32</sup> Veja-se, ainda, a simbologia da cruz proposta por Maria Flávia Monsaraz que, segundo a autora, representa “a tensão psíquica do confronto de duas dimensões: o Mundo-Interior subjectivo e o Mundo-Exterior objectivo, que contém também o Mundo-dos-Outros” (Monsaraz 2004 : 35).

O lótus pode, também, ser entendido como a volúpia e o fascínio – pela sua beleza cinestésica – que essas árvores eletrônicas exercem sobre a cidade dos “homens”, não sem consequências: a prisão do esquecimento, a erosão da memória, em última instância, a perda de identidade (como em Homero). Isto mesmo é o que se pode depreender, também, das seguintes perguntas com que o poema “Big-Bang, Poesia!” procura aturdir os seus leitores, mais à frente: “Estão os homens cercados pelas cidades?”, “O futuro tem um coração?” (Silva 1993 : 11), exemplo de perguntas retóricas e interpelativas que ajudam a conferir, a este poema, a sua força performativa.

Este desvanecimento que, sendo do tempo, é também do espaço, ou da sua percepção, é o mote de um poema visual sem título que data de 1989 e, que, portanto, antecede “Big-Bang, Poesia!”. Nele pode ver-se um conjunto esparso de frases e palavras, entre elas: “Os painéis electrónicos”, “alfabeto”, “superfície dos ecrãs”, “verde”, “cavalos eléctricos”, como em “Big-Bang, Poesia!”. No seu centro, a letra “K” que, sendo proveniente do alfabeto grego, terá sido adaptado das línguas semitas, com o sentido original de “mão” (Neves 2023 : 131-133). Ora a mão, segundo R. Barthes, juntamente com o olho, é o centro das funções “técnicas e nevróticas” (Barthes 2009 : 50) da escrita, emergindo, neste aglomerado, como ponto medial entre



Gabriel Rui Silva, “[K]” (1989). Arquivo PO-EX.net.

camadas, de tempo, texto, memória, que se sobrepõem, mesclam, fundem, cristalizando-se em memória – de acordo com Platão, a principal função da escrita. Neste poema, fruto de uma celeridade – que é a do próprio texto “Big-Bang, Poesia!”, já que a sucessão do poema só é possível na exata medida do seu desaparecimento, daí o seu caráter metalógico, daí a relação entre os dois trabalhos – a memória emerge obliterada pela impermanência substantiva que, pode depreender-se, ser a da luz eletrônica, que nunca se fixa, apenas avança, à “superfície dos ecrãs”, como se pode ler em “[K]”. Esta ideia é reiterada no poema-performance de 1992, quando Silva argumenta: “A memória dos computadores pode ser infectada pela flor do lótus!” ou “No lixo das cidades cresce a flor do esquecimento” (Silva 1993 : 11, 13). Lixo, este, que pode ser associado à parafernália elétrica dos “satélites”, “simulações”, “códigos sinais” que, por um lado, urdem o esquecimento, mas por outro, também, precipitam a queda dos muros (Figura 15), isto é, do tempo, do espaço e das barreiras entre estes.

98

```

ESTE O TEMPO
IBM-SONY-SANYO
TECLADOS MONITORES
SATELITES
SIMULAÇÕES
XEROX FAX
01 01 00 01
  
```

```

CÓDIGOS SINAIS
ADITIVOS
PARABÓLICAS
E220 E320 E450
BIP-BIP
PHILIPS PLÁSTICO
ALTAS DEFINIÇÕES
  
```

```

MUROS QUE CAEM
OUTROS TANTOS
A PARTIR
TIC-TAC CRIC-CRIC
IBM COCA-COLA
SONY SANYO
TECLADOS TECLADOS
  
```

```

TECLADOS MONITORES
E O SANGUE
CONTINUA
O SANGUE
CONTINUA
BEM ASSIM
A VELOCIDADE
  
```

Brochura *Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada, Gabriel Rui Silva (1993), p. 19. Arquivo PO-EX.net.

Mas eis que desta cegueira emerge um grito de sublevação, como em “Nevoeiro” de *A Mensagem*, que após a desiludida reflexão sobre o presente, termina com o apelo à ação: “É a Hora!” (Pessoa 1986 : 123). Também “Big-Bang, Poesia!” encerra asseverando: “Este é o tempo, este é o lugar!” (Silva 1993 : 24). A transição no tom dá-se um pouco antes, quando, das malhas labirínticas emerge, qual lótus nas águas paradas, um “coração antigo”, que avisa: “Posteritati antiquum cor est!” (Silva 1993 : 14), ou seja: a posteridade tem um coração antigo. Isto é, tudo é cíclico, espiralar. À passagem dos séculos, do tempo, sempre subjaz o compassado e pausado ritmo humano, porque organicamente integrado nos ciclos próprios e cadenciados do mundo natural. E são esses mesmos alfabetos – que são “eternos”, também de “pele acrílica” e sintética, sibilante –, o que os anuncia, sobre o mais negro dos fundos: “Eternos alfabetos que dizem o que a velocidade e o lixo e o poder da flor faz esquecer:”, a que se segue: “As línguas morrem, linguae moriuntur, as cidades afundam-se lenta e milimetricamente no tempo”, “as línguas morrem, linguae moriuntur, linguae moriuntur, linguae moriuntur, as línguas morrem e renascem”, “big-bang!” (Silva 1993: 16–17). Note-se aqui o efeito estriduloso da combinação entre o som, a cor, a velocidade, o que parece ter o propósito, também, de deslumbrar ou despertar os leitores<sup>33</sup>, pois que é esse mesmo verde sintético, a própria luz. Escreve o poeta, na descrição que acompanha o texto na brochura:

Era, pois, uma cidade, um coração, uma cabeça antiga, o tempo, tic-tac, as mãos, um terminal de computador, palavras, cric-cric, palavras num galope à velocidade do som e imagens, imagens que rebentavam nos olhos à superior e divina velocidade da luz. Superior e divina velocidade da luz. Assim mesmo, superior e divina. Um contínuo, infatigável e perpétuo Big-Bang! (Silva 1993 : 17).

---

<sup>33</sup> Sobre a semioticidade integrada, veja-se Claus Clüver, que escreve particularmente, a este respeito, a propósito de poesia visual, experimental e concreta: “o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver 2006 : 20).

E assim como a luz alimenta a máquina é o sangue que bombeia o coração, o torna vivo, qual corrente divina, calor da vida e do fogo que tudo transmuta. É esta, afinal, que permanece, esse “contínuo flash [que] o sangue continua” (Silva 1993 : 21).

Neste ponto, o poema desacelera para dar lugar a sete linhas verdes (símbolo da totalidade do espaço e do tempo, completude, conclusão de ciclo que dá lugar a um novo), nas quais “correm sonoras as palavras, estoiram na luz, estoiram as imagens”(Silva 1993 : 22) dos seguintes versos que antecedem o “Big-Bang Poesia!” final: “ – O tempo – este o tempo tic-tac cric-cric este o lugar – o lugar –“, “Bip-Bip”, “Todos os territórios estão ocupados!”(Silva 1993 : 22). O big-bang do poema corresponde, pois, também, ao momento em que o tempo triunfa e o espaço é ocupado pelos seres de memória. Também pelo público que assiste. O poeta descreve, na brochura, a reação de “um pequeno aglomerado” à peça: “As pessoas entreolhavam-se no breve espaço em que a pele se enrugava e distendia para varrer os écrans e formar novas palavras e frases que começavam a prender a atenção de todos como um romance de mistério” (Silva 1993 : 12). Nesta interação lê-se um convite, endereçado pelo poeta e pela obra, à quebra dos protocolos, tanto dramaturgicos, como de leitura, aspeto, também este, que confere a “Big-Bang, Poesia!” a sua dimensão de texto e instalação performativos.

Uma palavra ainda para algumas características que fazem, deste poema, uma experiência eletrónica alinhada, em parte, com as conceções de texto ergódico<sup>34</sup>: a quebra de linearidade (veja-se as tabelas de texto programado); a receção modulada do texto que depende da ativa e sincronizada intervenção com o leitor; a relativa imaterialidade do suporte – os painéis eletrónicos que projetam o texto destituído de materialidade; a convergência e deslocação entre linguagens; a significação constelar. Ainda: na abertura que se propõe operar sobre o conceito de texto e civilização eletrónica.

Numa palestra proferida, em 1977, aquando do lançamento de *Círculos Afins*, de Melo e Castro, na Livraria Assírio & Alvim, Ana Hatherly afirma o seguinte:

---

34 (Aarseth 1997).

A palavra circula agora no espaço da página, desliga-se do cordão umbilical do tempo, progride na imponderabilidade perigosa (*ou rien ne pèse ni pose*), mergulha no seu próprio espaço de dissolução e nascença. Agora o texto, essa aventura que é para o escritor, penetra e expõe as obscuras peças dum mecanismo mental que permanece surpreendente e inexplicável para o seu autor: o texto vem de algures, torna-se algures, um lugar próprio de contornos difíceis de definir: existe em função dum 'sistema de afinidades', funciona em virtude dum sistema de relações, dum sistema de correspondências, que não são apenas as sinestésias mas também o circuito de trocas, entre autor e texto, entre autor, texto e leitor e ainda o próprio circuito dentro do espaço da significação, esse espaço possível ou não possível em que as órbitas percorridas dentro do sistema não são conhecidas na sua totalidade, na sua previsibilidade. Poder-se-ia talvez dizer que o espaço do significado é um espaço essencial de imprevisão, porque o espaço da significação está em constante mutação, em constante transformação, e assim o seu próprio 'lugar' de transformação se torna constantemente outro, 'deslocaliza-se' através da criação. Onde está? (Hatherly 1979: 49-50).

101

Neste excerto, Hatherly chama a atenção para, por um lado, a vertiginosa volatilidade dos meios técnicos e, por outro, a imaterialidade própria da significação.

O poema de Gabriel Rui Silva propõe, também ele, uma conceção de texto que assenta num conceito de linguagem como performance, ação no tempo e no espaço que apenas os leitores, no momento exato da sua leitura, podem ativar. Afinal, na concreção destas duas categorias que reduzem o ser humano à sua inescapável efemeridade, o que permite também, no recenseamento nas infinitas possibilidades do que de mais ancestral nos torna humanos: a linguagem, capacidade de inteligir e, por seu intermédio, transformar.

## Bibliografia

- Aarseth, E. J. (1997), *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*, Johns Hopkins University Press.
- Aragão, A. (1981), “A Arte como «Campo de Possibilidades»”, in *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, 102–105 [A. Hatherly / E. M. de Melo e Castro].
- Aragão, A. (1987), “Tecnologia, arte e sociedade”, in *1º Festival Internacional de Poesia Viva*, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Biblioteca Multimédia, 145–151, [F. Aguiar (Ed.)].
- Austin, J. L. (1962), *How to do things with words*, Oxford University Press, [J. O. Urmson, (Ed.)].
- Bachelard, G. (1989), *A Psicanálise do Fogo*, Litoral Edições, [M. I. Braga, (Trad.)].
- Barbosa, P. (2012), “Contributos para uma teoria quântica do cibertexto”, *Revista de Estudos Literários*, 2, 5–22.
- Barbosa, P. (2013), *Ciberliteratura, Inteligência Computacional e Teoria Quântica*, Bubok Publishing S. L.
- Barthes, R. (2009), *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*, Edições 70, [L. F. Sarmiento, (Trad.)].
- Caeiro, M. (2014), *Arte na Cidade – História Contemporânea*, Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Chevalier, J. / Gheerbrant, A. (2010), *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, [C. Rodríguez / A. Guerra (Trans.); 2.a].
- Clüver, C. (2006), *Inter textus / inter artes / inter media*, 14(1), 9–39 [E. L. Cornelsen / E. L. de L. Reis / T. F. N. D. Diniz, (Trans.)].
- Dias, S. G. / Ministro, B. (2017), “Communities: Signs, Actions, Code” in *Electronic Literature ELO’17–Affiliations, Communities, Translations Conference, Festival, Exhibits: Book of Abstracts and Catalogs*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 645–676, [R. Torres / S. Baldwin (Eds.)].
- Drucker, J. (2013), “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, *Digital Humanities Quarterly*, 7(1), < <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> >.
- Eliade, M. (2008), *Tratado de História das Religiões*, Martins Fontes, [F. Tomaz / N. Nunes, (Trans.)], 3.a].
- Funkhouser, C. (2014), “Representations in Digital Poetry, Beginning in Portugal”, *Cibertextualidades*, 6, 55–60.
- Hatherly, A. (1975), *A reinvenção da leitura*, Editorial Futura.
- Hatherly, A. (1979), “Alguns—O espaço da significação”, in *O espaço crítico: Do simbolismo à vanguarda*, Editorial Caminho, 48–54.
- Hatherly, A. (1981), “O artista contemporâneo e os mass-media”, in *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, 265–267, [A. Hatherly / E. M. de Melo e Castro].



- Hatherly, A. (1990), “[Os trinta anos]”, in *CONCRETA. EXPERIMENTAL. VISUAL. Poesia Portuguesa 1959-1989*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 5-7, [Pdf; 2a; F. Aguiar / G. R. Silva (Eds.)].
- Hatherly, A. (2014), “A Technology of Fascination”, in *PO. EX: essays from Portugal on cyberliterature & intermedia*, West Virginia University Press, 49-69, [R. Torres / S. Baldwin (Eds.), I. Basto (Trad.)].
- Homero (2018), *Odisseia*, Quetzal, [F. Lourenço, (Trad.)].
- Lévy, P. (1990), *As Tecnologias da Inteligência—O Futuro da Inteligência na Era da Informática*, Instituto Piaget, [F. Barão, (Trad.)].
- Lévy, P. (1997), *Cibercultura*, Instituto Piaget [J. D. Ferreira, (Trad.)].
- Matias, C. G. (2018), “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959 – 1989”, *Fundação Calouste Gulbenkian - História das Exposições*, < <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/759/>>.
- Melo e Castro, E. M. de. (1980a), “Ler a «PO.EX/80»”, *Arteopinião*, 10, 33-34.
- Melo e Castro, E. M. de. (1980b), “Poesia ou Morte”, in *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1, [E. M. de Melo e Castro (Ed.)].
- Melo e Castro, E. M. de. (1985), “Perspectivas da poesia visual: Anos 80 (3 ângulos)”, in *Poemografias—Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Ulmeiro, 135-139, [F. Aguiar & S. Pestana (Eds.)].
- Melo e Castro, E. M. de. (1988), *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Editora Vega.
- Melo e Castro, E. M. de. (1995), “As vanguardas portuguesas do século XX – uma visão neobarroca”, in *Voos da Fénix Crítica*, Edições Cosmos, 253-265.
- Monsaraz, M. F. (2004), *A Onda de Urano*, Marginália.
- Neves, M. (2023), *Atlas histórico da escrita*. Guerra & Paz.
- Pavis, P. (2016), *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, [A. Brown, (Trad.)].
- Pessoa, F. (1986), *Mensagem e outros poemas afins*, Europa-América, [A. Quadros, (Ed.)].
- Pestana, S. (1985), “Apontamentos de: Literatura informacional ou a poética dos anos 80”, in *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa*, Ulmeiro, 201-216, [F. Aguiar / S. Pestana (Eds.)].
- Reis, C. (2018), *Dicionário de Estudos Narrativos*, Almedina.
- Schmandt-Besserat, D. (1996), *How writing came about*, University of Texas Press.
- Searle, J. R. (1984), *Speech acts: An essay in the philosophy of language*, Cambridge University Press.
- Seiça, Á. (2015). “Um Feixe Luminoso: Uma Leitura da Coleção de Literatura Eletrónica Portuguesa”, *Texto Digital*, 11(1), 387-419.
- Silva, G. R. (1986), *INSTALAÇÃO: romance*, Oficina de Cultura, <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-instalacao-romance>>.
- Silva, G. R. (1988), *Lembro-me perfeitamente de como tudo começou [Caderno de memórias]*, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-lembro-me-perfeitamente/>>.

Silva, G. R. (1993), *Intervenção urbana: Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada.

Tavares, S. (1967), "Teoria da Informação e Abraham Moles", *Brotéria*, 84(2), 152-173.

Torres, R. (2007), "Poesia experimental e ciberliteratura: Por uma literatura marginalizada – Arquivo Digital da PO.EX", in *Poesia Experimental Portuguesa: Cadernos e Catálogos* (Vols. 1-Enquadramento teórico e contexto crítico da PO.EX), Universidade Fernando Pessoa, 116-127, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-poesia-experimental-e-ciberliteratura-por-uma-literatura-marginal-izada/>>.

Torres, R., / Barbosa, P. (2017), *Materialidade e transdimensionalidade nas novas textualidades electrónicas: Uma transição de paradigma?* 8, 139-162.

Torres, R., / Marques, D. (2020), "Diálogos e Metamorfozes na Ciberliteratura Portuguesa, dos Anos 1960 ao Presente", *Romance Notes*, 1(60), 145-153.

Torres, R., / Ministro, B. (2021), "Literatura na rede ou literatura como rede? Simbiose e mediação na ciberliteratura portuguesa", *e-Letras com Vida – Revista de Estudos Globais: Humanidades, Ciências e Artes*, 7, Artigo 7, <[https://doi.org/10.53943/ELCV.0221\\_08](https://doi.org/10.53943/ELCV.0221_08)>.

# EXPERIÊNCIAS COREOGRÁFICAS – INTERSEÇÕES ENTRE LINGUAGEM E MOVIMENTO NA IMATERIALIDADE RELACIONAL DO GESTO

JORGE GONÇALVES

A prática coreográfica que tenho vindo a desenvolver, incide sobre as relações entre a linguagem e movimento, especificamente, na captação e transmissão de processos corpóreos. Neste texto, exponho alguns dos conceitos e modos, de como trabalhei a visualidade e experiência do performer, no solo *A Suspended Gesture* (2014)<sup>1</sup>, nas relações de tensão entre o visível/invisível, imaterial/coletivo, performer/audiência e participação/contemplação.

105

Neste solo trabalhei a partir do texto “Ájax” de Sófocles (1906), para a investigação de processos linguísticos de práticas de indexação, interpelação e focalização, em particular, no modo como o performer em palco desenvolve estratégias de intervenção com o público, integrando-o numa ficção através das intencionalidades de convite, provocação e intimidação. A figura do performer era central nesta investigação, relativamente às operações em dois espaços autorreferenciais: entre o performer e ele próprio, e o performer e o outro (um potencial espectador). Nestes espaços, o performer em *A Suspended Gesture* operava com gestos e palavras, como marcadores relacionais que mapeavam a organização de personagens, lugares abstratos e ficcionais, que eram demonstrados e indiciados em palco.

---

<sup>1</sup> *A Suspended Gesture* é um projeto concebido e interpretado por Jorge Gonçalves, realizado no âmbito do mestrado DAS Choreography na Universidade de Artes de Amsterdão AHK, 2014. Consultar em [www.jorgegoncalves.org](http://www.jorgegoncalves.org)

A história de Sófocles é uma tragédia que incide sobre o momento em que a reputação de Ajax é arruinada, tendo como consequência, a perda do prestígio como o guerreiro mais corajoso da Grécia Antiga. A deusa Atena foi a instigadora deste acontecimento, em que desencadeou um estado de loucura e insanidade em Ajax, fazendo-o acreditar que estava a assassinar e massacrar os guerreiros gregos, quando na realidade, o que matava, era todo o gado e rebanho existente naquela ilha grega. Este incidente e delírio visual afetou desmesuradamente o Ajax, o que o exortou a planejar um projeto de suicídio, em que ao longo dos seus quatro monólogos finais, incorreu numa progressiva alienação das relações com o mundo real. A dor que sentia, era um fardo pesado que só ele podia suportar nas suas próprias mãos, as que carregavam o futuro do seu povo e filho, e que seguravam a espada, o sangue e a carnificina do acontecimento que protagonizou. As mesmas mãos em que residiam mutuamente, o prestígio alcançado ao longo da sua vida e a tragédia da perpetração daquele ato.

106



Jorge Gonçalves – *A Suspended Gesture*, TanzFabrik Berlin, Berlim (DE), 08.12.2015. Fotografia de Dieter Hartwig

Naquele momento, a máscara de guerreiro temível de Ajax caía e ele expunha-se à vulgaridade. Paralisado com as suas ações, ele gaguejava e os primeiros sons proferidos, eram o lamento da traição a que foi sujeito. A voz e as mãos perderam a linguagem que sustentava a legitimidade dos seus atos e a sua epopeica máscara. Não sabia como encarar a família e o seu povo, a vergonha e desespero desassossejavam-no, levando-o a planejar secretamente o suicídio. O que é que ainda restava dos seus gestos e palavras heroicas e corajosas? O que ainda sustentavam, as suas mãos após serem sucumbidas ao ato de traição? Umas mãos caídas ao longo de um corpo cansado, suspensas em braços desarmados e que se preparavam para uma última missão, a preparação de um projeto de suicídio e a derradeira despedida dos companheiros, família e do mundo. Eram estas, as mãos e interrogações que o performer em *A Suspended Gesture* compartilhava em comum com a personagem Ajax. Como é que estas mãos perdem a articulação com o mundo? O que é que ainda transmitem? Como endereçam, encarnam ou apontam o mundo? O que sustentam? Qual a distância entre essas mãos e uma pessoa, essas mãos e um objeto, as suas palavras e o outro?

107



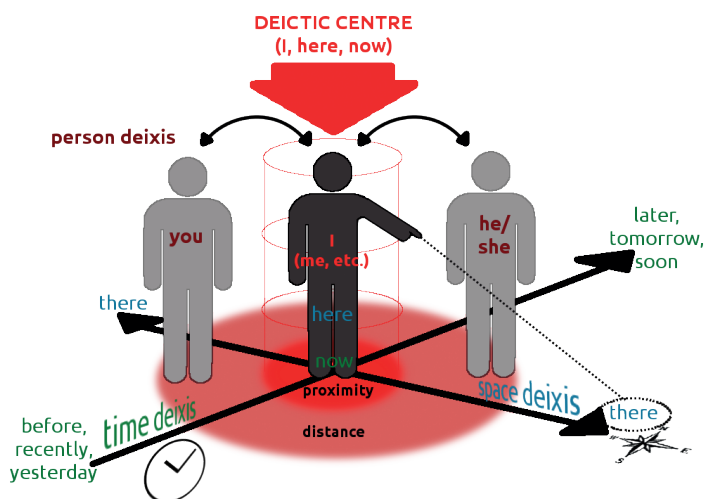
Jorge Gonçalves – *A Suspended Gesture*. Espaço MIRA, Porto, 22.04.2017.  
Fotografia de Patrícia Barbosa

Ao alcance das mãos e palavras, o performer em *A Suspended Gesture* expande a ficção de Ajax à audiência, significando-a e incorporando-a em conjunto com o público. Composta por gestos, olhares e falas com uma função deíctica, a prática física do performer apresentava-se entre o fazer e o distinguir, projetando os resquícios dos gestos heroicos e trágicos de Ajax.

A estrutura do solo era constituída por quatro partes, em que em cada uma o performer anunciava o que lhe iria acontecer e a seguir demonstrava o acontecimento. Com o público à sua volta no palco, o performer instalava o espaço da narrativa de Ajax no espaço vazio do teatro através de atribuição de personagens individuais e coletivas, a todos os espectadores. Interessava aqui, não aplicar uma situação de narrador/ator com o público, mas sim de demonstrador/sujeito de demonstração, conforme é problematizada por Bertolt Brecht (1964) no texto “Street Scene – A Basic Model for na Epic Theatre”. Brecht define um demonstrador, como alguém que revela uma situação que testemunhou, demonstrando como aconteceu e ao mesmo tempo, sendo os seus vários sujeitos de demonstração. Como por exemplo, alguém que testemunha um acidente de trânsito, e perante várias pessoas, demonstra o que aconteceu, alternando entre ser ele próprio e os intervenientes do acidente, como o papel da vítima, do motorista, etc. Neste processo, Brecht propõe um efeito de distanciamento do ator com a personagem, em que estes nunca se devem transformar completamente um no outro, não sendo assim, necessário imitar todos aspetos do comportamento das personagens. Em *A Suspended Gesture* interessava-me aplicar este modelo anti-ilusionista de Brecht para poder trabalhar no limiar entre a realidade do evento teatral e a ficção dos eventos dramáticos de Ajax. A expansão espacial do delírio de Ajax ao público, não seria somente pela interpelação, mas também pela atribuição de personagens ao público, tornando-o cúmplice e testemunha deste esquema da ficção Ajaxiana. Em cada um dos monólogos de Ajax, o performer vai, progressivamente, dirigindo-se a todo o público de forma individual ou coletiva, incluindo-o na participação do enredo e na amplificação das ações de Ajax, projetando músculo e esqueleto às abstrações vividas com as quais dialogava. O público estava num

constante envolvimento como o coro do teatro grego, não falando, mas trazendo os seus corpos e reações ao que não só Ajax diz, mas ao que ele poderia dizer e não diz.

Com o performer e o público a estabelecerem um lugar discursivo neste espaço comum de onde a ficção do Ajax irrompe, irei analisar a partitura de palavras e gestos, que foi aplicada aos monólogos de Ajax. A estratégia consistiu em reduzir os quatro monólogos somente a palavras deícticas, palavras que mostram, demonstram, apontam e indicam. Palavras que não tem um sentido por si só, mas que indiciam os interlocutores ou a situação espaço-temporal de contextos específicos.



109

Diagrama da deíxis pessoal, espacial e temporal<sup>2</sup>

Existem vários tipos de elementos deícticos, como por exemplo, os deícticos pessoais (eu, tu, eles, nós, meu, teu, nosso, ...), deícticos espaciais (aqui, ali, aí, acolá, ...) e os deícticos temporais (agora, depois, antes, amanhã, ontem, ...). Nos monólogos de Ajax, após retirar todas as palavras que não eram deícticas, foi elaborada uma partitura coreográfica em que se correspondeu um gesto e um olhar,

<sup>2</sup> Consultado em Julho de 2023, <https://en.wikipedia.org/wiki/Deixis>

a todas as palavras deícticas, com uma intenção específica e com um endereço para algo ou alguém em palco, real ou imaginário. Interessava investigar como é que as palavras e os gestos verbalizados do monólogo de Ajax transformar-se-iam em ações corporais que não se encerram em si mesmas, mas que se apresentam e atualizam em tempo real, na relação com alguém do público ou algo da realidade do espaço teatral. Além de incorporar o público na narrativa de Ajax, a operação redutiva do texto a palavras deícticas, constituiu uma oportunidade de implicar cada elemento do público na reconstituição quase arqueológica, da sua própria visão da história de Ajax, a partir dos índices de acontecimentos que são orquestrados pelo performer.

**When he discovers what he has done, Ajax is in pain, two times dishonored, he believes that he has forever lost his honorable reputation and above all, brought disgraces to the house of his father Telamon and his family in Salamis. At that moment, in his tent, surrounded by all these cattle and fully covered in blood, he was in the presence of Tecmessa, his wife, she could only hear Ajax's huge lamentation ..... Aias!**

Aias, who would have supposed it possible The name I bear should ever be attuned To these misfortunes! Doubly, trebly now May I lament; so sore bested am I; Whose father in Ida bore the palm once From the whole host, and went, all-honoured, home; While I, his son, (long pause) who with no meaner power Invaded this same tract of Troy, nor less Myself exhibited of prowess, thus, Being dishonoured by the Argives, perish! And yet this much, truly, I think I know; That if Achilles were alive, to choose For his own arms, to whom the prize was due, No other would have snatched it, over me.

110

Excerto da partitura coreográfica de *A Suspended Gesture*. A negrito é um fragmento do texto em que enuncio o que irá acontecer. O restante texto, é um fragmento do monólogo de Ajax, em que interpreto só as palavras deícticas que estão realçadas com cor.

Através desta operação de indexicalidade (a maneira com um signo aponta para algo no contexto em que ocorre), não é só a palavra e o gesto, mas também o ritmo, a estrutura, os momentos de pausa, respiração, o olhar, tudo se transfere para dentro do dispositivo deíctico. Tudo é absorvido e expandido para um lugar discursivo e afetivo, em diversas formas de fazer-mundo e mostrar-mundo, em que o performer provoca uma sinestesia entre o que se vê e o que não se vê, no movimento existente entre o apontador e o que é apontado. Todos estes elementos deícticos revelam um mundo que não existe, algo que é indicado, mas não é visível ao olho do espectador, e que só pode ser imaginado ou abstratizado. O que abre novas questões de como é que o performer orquestra e mapeia na abstração, a atenção do outro? E como diferencia as intensidades de abstração produzidas? A partitura coreográfica deíctica proporcionou trabalhar estas interrogações a



partir da justaposição e alternância dos três espaços de construção teatral: a realidade do performer orquestrando os índices, a ficção que é invocada e incorporada, e a abstração produzida.

Se através da indexicalidade, depurei as relações entre movimento e linguagem, desenvolvendo um modo em que a palavra e o gesto podem coexistir sem se cancelarem mutuamente, mantendo-se ambos como organizadores relacionais da performance. A partir da noção de focalização desenvolvi algumas práticas de como o performer gere, a atenção de si próprio e do outro em relação a um olhar externo. A focalização é essencialmente usada na literatura e cinema e foi introduzida por Gerárd Genette (1980), que pretendia reformular os termos perspectiva e ponto de vista. Apesar de ser um termo problemático e não consensual na narratologia (ou semiótica da narrativa), a focalização constitui-se como um modo de regulação da informação pelo narrador, personagens ou outras entidades presentes no texto e que se constituem em três diferentes pontos focais:

- Focalizador externo: como se fosse uma câmara a captar o que esta a acontecer, o grau de conhecimento do narrador é menor do que das personagens, em que assistimos a diálogos e direções em cena, palavras e ações, mas não acedemos aos pensamentos nem sentimentos. É um convite a perceber o corpo em relação com o espaço.

- Focalizador zero: ocorre quando a presença do narrador é onisciente e quando este tem mais conhecimento do que aquilo que as personagens sabem. É um convite a perceber o corpo em modo de “narração”.

- Focalizador interno: a narração não inclui mais do que aquilo que as personagens sabem. É um convite a perceber o corpo em modo de “interpretação”.

A distinção entre os focalizadores, permitiu-me compreender e analisar os diferentes modos de como gerir a atenção do público, já que durante a performance, todos os gestos contêm um endereço e uma focalização específica. Como o público situava-se em redor do performer, o ponto focal não era fixo, mas sim, rotativo, deslocando-se de acordo com desenvolvimento do enredo. Como referenciais direcionais de atenção, a diferenciação entre os focalizadores era crucial

para a análise textual dos monólogos de Ajax. Além da especificação da intencionalidade de cada ação, permitiu-me compreender a organização das dinâmicas relacionais do gesto com os elementos do público, para a elaboração do arco dramático do solo.

Com o gesto e focalizador definido para cada palavra deíctica, a partitura tornava-se tão restrita, que o número de variáveis com que o performer se ocupava era reduzido, libertando-o para se dedicar somente à sua inteligência perceptiva do tempo e o espaço, no mapeamento da narrativa. O performer dedicava-se aos modos de gerir a atenção, ao movimento da percepção dentro do dispositivo coreográfico proposto, e à incorporação das relações entre as personagens. Um espaço onde a distribuição de gestos e palavras vão engajando o performer, num posicionamento em relação ao público e em relação a si mesmo, no espaço teatral. O fazer-o-mundo e o mostrar-o-mundo, apresentavam-se como um convite ao público, para este se entranhar entre a ficção e abstração, incitado pelas suspensões performativas propostas pelo performer. A questão de como é que se revela a suspensão de um gesto de mim para o outro, é instalada na condução da performance e propulsionada pelo intraduzível e indizível dos gestos e palavras deícticas.

112



Jorge Gonçalves – *A Suspended Gesture*. Veem House for Performance, Amsterdão (NL), 28.05.2014. Fotografia de Nellie de Boer

É nesta partilha de equívocos e invisibilidades que a operação de redução da linguagem oral a indicadores de espaço, tempo, pessoas e coisas, revelam um mundo na tensão de não existir e na possibilidade de existir. Existe algo que é indiciado, mas que não se concretiza, não se realiza, mas que perdura no tempo e no espaço, em que este gesto de mim para o outro, revela muito mais do que realmente está a acontecer.

### **A Suspended Gesture | Ficha Artística e Técnica:**

Conceito e Performance: Jorge Gonçalves; Colaboração Artística: Peter Stamer; Produção: MEZZANINE; Apoio: de Theaterschool (NL), AADK Spain (ES), Botschaft von Portugal in Berlin (DE), Espaço MIRA, FITEI, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Camões Portugal, Tanzfabrik Berlin (DE), Teatro Nacional São João, Teatro Municipal do Porto, Veem House for Performance (NL) e WUK performing arts (AT); Agradecimentos: Alice Chauchat, Andrea Božić, Ayşe Orhon, Christina Ciupke, Daniel Kok, Goro Tronsmo, Günther Wilhelm, Hanna Hegenscheidt, Litó Walkey, Jeroen Fabius, Keith Lim, Michelle Moura, Mike O'Connor, Myriam Van Imschoot, Philipp Gehmacher, Sabina Holzer, Sher Doruff, Sybille Müller e Velvet Lee.

113

### **A Suspended Gesture | Apresentações**

Veem House for Performance, Amesterdão (NL) - 28 & 30 Maio 2014  
FITEI | Mala Voadora, Porto - 13 & 14 Junho 2015  
Tanzfabrik Berlin | Uferstudios, Berlim (DE) - 8 & 9 Dezembro 2015  
Espaço MIRA, Porto - 22 Abril 2017  
Centro Negra, AADK Espanha, Blanca (ES) - 20 Maio 2017  
Fundação de Serralves, Porto - 4 Junho 2017  
Ateneu Comercial do Porto, Porto - 20 Outubro 2017

### **Bibliografia**

“Deixis”, <<https://en.wikipedia.org/wiki/Deixis>> (último acesso em julho de 2023).

Brecht, Bertolt (1964), “The Street Scene. A Basic Model for an Epic Theatre”, in *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, New York, [John Willett (Editor, tradutor)].

Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Oxford, Blackwell [1972].

Sophocles (1906), *Dramas*, London, J.M. Dent & Sons.

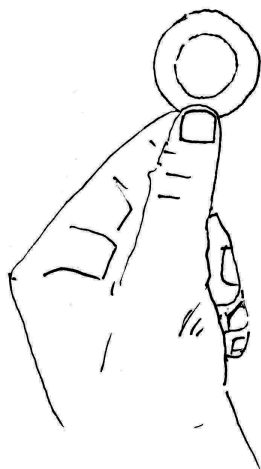
# AUTO-RETRATO | PROCESSO DE CRIAÇÃO

FLÁVIO RODRIGUES

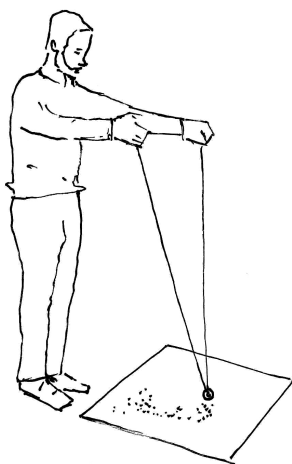
caminho - derivo - deambulo - escuto - reparo - vou - volto



pauso - atento - encontro - recolho - cuido - colecto - ritualizo



projeto - desenho - instalo - multiplico - experimento - brinco - aciono





# FORMAS MUDADAS EM NOVOS CORPOS A POESIA EXPERIMENTADA DE ALBERTO PIMENTA

LÚCIA EVANGELISTA

*Diógenes tinha uma lanterna, pelo menos isso tinha,  
além da pipa e da roupa cínica (sim, não se vê Diógenes a pedir  
emprestado); sabia que por ali não havia homens (sérios ou a sério),  
estava portanto informado do que se passava em Atenas,  
talvez ainda melhor que se fosse hoje, porque sabia das coisas sem  
serem filtradas; tinha talento e inclinação para o happening;  
e, por fim, considerava-se a si mesmo o único homem  
(sério ou a sério) e procurava, é natural, um semelhante.  
Aí sim: eu fiz o mesmo quando me fui meter na jaula de macacos.*

Alberto Pimenta, Cão celeste n°11 (2013)

## Um poema que não pode ser dito em palavras

Quando o poeta e performer português Alberto Pimenta atribui a Diógenes “um talento e inclinação para o happening”, colocando o seu *Homo sapiens* (1977)<sup>1</sup> no mesmo contexto da atuação do filósofo, o que enfatiza é uma apropriação muito ampla da ideia de *performance* e de *happening*. Na obra do autor, mais que uma nomenclatura para determinados campos de arte no contexto neovanguardista, *happening* e *performance* surgem como *estados de poesia*, formas expansivas de linguagem. O que “Pimenta propõe [é] a despragmatização (...) na sua forma mais radical: isto é, corporal” ressalta Sandra Guerreiro Dias (2016: 413). A escrita é experiência de perda, de afasia, de estranhamento linguístico, mas também da procura de uma expressão que possa vir *evidenciar o corpo* na palavra.

117

---

<sup>1</sup> Neste happening, Alberto Pimenta, dentro de uma jaula, no Palácio dos Chimpanzés, no Zoológico de Lisboa, ficara exposto ao olhar dos visitantes durante uma tarde de verão. Os depoimentos dos passantes foram gravados, transcritos e depois publicados no livro *Homo sapiens* (1977).



Figura 1 - Homo sapiens (1977)  
(foto de Jacques Minassian e Gisela Von Hugo)

118

Na segunda edição do seu primeiro livro de poemas, *O labirintodonte* (1970), Alberto Pimenta esclarece, recordando os anos que fora leitor de português na Universidade de Heidelberg: “[n]a Alemanha, as palavras na minha cabeça perderam a virgindade por todos os lados” (2012: 3). E, em um texto biográfico, o autor vai enfatizar – também a partir da experiência na Alemanha – o quanto sua poesia partirá de um encontro com *formas* não verbais e com uma posição de *estranhamento* da língua:

o choque foi de línguas, cada uma com a sua realidade própria ... e então comecei a pintar: vida resolvida em obra ou vice-versa... e participei numa exposição colectiva... e foi apreciado... e continuei 4 ou 5 anos... mas depois voltei à poesia... conheci alguns poetas concretos alemães, não os mais notáveis, isso foi depois... essa poesia unia palavra e imagem ... entrelaçava-as ... (Pimenta 2014a: 16)

Mais adiante, falará de algumas de suas *performances*. “[C]hama-se performance: é apenas um poema que não pode ser dito por



palavras... tem de ser escrito com o corpo ... escrevi muitos assim... arrisquei muito... num deles quase me matava ... a lesão ficou... não é de lesão que se trata sempre?” (*Ibidem*: 17). Em uma conversa com José Manuel Castanheira no contexto da *performance*-instalação Teatro do artifício: o desafio da mudança (1985), Alberto Pimenta afirma: “[e]u opero sempre com o que chamo ‘colapso dum texto’” (1990: 303). E no texto “Que poesia exprim(o)mental?”, assim explicita a relação entre *poesia* e *performance*:

Ainda no fim dos anos 70, e sobretudo nos anos 80, radicaliza-se a negação do espaço semântico, e a poesia em causa manifesta-se cada vez mais no domínio da pura sensorialidade, que deixa de ser apenas visual e acústica, sobretudo quando o corpo intervém, no happening, na *performance*, na “poesia viva”. (Pimenta 1988: 147)

Em outro momento, 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” (2013a: 10). E completa “[a] poesia também é uma maneira de tentar exprimir o indizível” (*Ibidem*). 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*. (*Ibidem*)

Não são, pois, raras as vezes que o próprio Alberto Pimenta sublinha a experiência *performativa* como modo de inquirição *do* e *no* fazer artístico e enquanto uma experiência limite da língua e da expressão literária. Desde 1977, com *Homo sapiens*, os atos

performativos 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 das dezenas e dezenas de performances, happenings e ações poéticas, muito da obra escrita e gráfica do artista está intrinsecamente relacionado com o modo como o autor as apresenta, as lê e como estas obras são editadas. Cada *media* com que trabalha trará sempre este carácter de análise do modo de produção (Ljungsborg), esta capacidade de lançar luz sobre a convencionalidade e a construtividade das fronteiras (Rajewsky), de se exibir enquanto *dispositivo sensível* (Méchoulan).

Os próprios livros de Alberto Pimenta são *objetos performativos*. São recorrentes as vezes em que o autor evidencia o *medium* livro jogando com uma ordem de leitura já pressuposta, ironizando acerca dos textos de apresentação, invertendo a lógica das notas de fim de página. Assim também acontece quando o autor aparece em contextos artísticos e literários como lançamentos de edições, feiras do livro, exposições, entrevistas.

Acentuando a via *performativa* de toda a relação *medial*, Pimenta vai jogar, subverter, transcender, ressaltar as fronteiras da *convenção* do *medium* literário, tal como vai jogar, subverter, transcender, ressaltar a convenção de outros *media* mais vinculados às “línguas e culturas ocidentais” como a televisão e a internet. Em questão está justamente tanto o jogo com as *fronteiras construtivas* e *convencionalizadas* quanto a historicidade que os atravessa, os reafirma ou os transforma. Trata-se de mexer, pois, com as “etiquetas” e os seus espaços de validação. Trata-se – diz Alberto Pimenta – “de levar às últimas conseqüências tudo aquilo que sempre foi e é óbvio em todos os processos escritos de comunicação e informação, desde o corte estrófico da poesia até à parangona do grande anúncio”. (1990c: 303)

A *performance surge*, nesse sentido, como uma das vias de uma ideia de despragmatização da linguagem (expressa no ensaio

O silêncio dos poetas), conforme destacado já por Sandra Guerreiro Dias, e de *incompletude* ou mesmo de *imperfeição* (Ramalho 2002) de “Obra” enquanto *produto*. Trata-se, sobretudo, de uma *performatividade* que surge na obra de Alberto Pimenta enquanto fenômeno que cruza as fronteiras mediais, estabelecendo entre os *media* uma relação que coloca à mostra a singularidade de cada experiência artística ao mesmo tempo que as mobiliza sob um gesto comum e sob um gesto interventivo.

O poético, nesta perspectiva, será sobretudo tomado “como valor independente das restrições verbais”. (Baltruch 2017: 373) No caso “estaria também caracterizado por uma imediatez carregada de emoções, capaz de tocar algo que já está entre nós e no que ainda não tínhamos notado, basicamente, por termos ficado reféns dos nossos hábitos”. (*Ibidem*) No ensaio do qual destacamos esta passagem, Burghard Baltrusch vai chamar a atenção para um texto de Alberto Pimenta “Acerca da poética ainda possível” (1985), para pensar o poético em um movimento que extravasa o linguístico. Neste texto de Alberto Pimenta, o autor afirmará 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); “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”. (*Ibidem*: 282)

Em *A magia que tira os pecados do mundo* – livro de ensaios no qual cada texto corresponde a um arcano do *tarot* – o autor já falava de poesia enquanto *coreografia*, “forma de ‘grafia’, isto é, escrita ou notação dum movimento dos corpos” (1995: 255). Mais recentemente, em uma conversa que tivemos<sup>2</sup>, voltou a colocar a questão da seguinte forma: “A minha obra traz uma dúvida sistemática de que as palavras são sombras. A *performance* é uma tentativa de chegar ao corpo”.

---

<sup>2</sup> Esta conversa foi realizada por telefone em 8 de agosto de 2021.

## A poesia experimentada

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.

Vier-Elemente Poesie (1989) – ou Poesia dos Quatro Elementos – performance apresentada em Nuremberg.

122



Figura 2 - Vier-Elemente Poesie (1989) – ou Poesia dos Quatro Elementos (foto de Kurt Paulus)



Figura 3 Vier - Elemente Poesie (1989) – ou Poesia dos Quatro Elementos (foto de Kurt Paulus)

Entre *pathos* e *logos*<sup>3</sup>, Alberto Pimenta solicita uma terceira via (a que ele chama de *razão estética*): um confronto analítico no interstício de duas experiências inerentes da língua, a experiência de criar vínculo e sentido com o mundo, e a experiência de ser coisa/corpo, com uma materialidade própria. É justamente o que o autor irá valorizar na *arte da performance*, tomada esta enquanto um tipo próprio de experimentação poética:

Ainda no fim dos anos 70, e sobretudo nos anos 80, radicaliza-se a negação do espaço semântico, e a poesia em causa manifesta-se cada vez mais no domínio da pura sensorialidade, que deixa de ser apenas visual e acústica, sobretudo, quando o corpo intervém, no *happening*, na *performance*, na “poesia viva”. (Pimenta 1988: 147)

---

<sup>3</sup> Ou como explicita ainda Jacques Rancière acerca de uma contradição que mobiliza a própria concepção de literatura: “Por um lado a palavra literária se converte em expressão de um *pathos* sagrado, uma experiência radical da condição do ser falante. Por outro, manifesta a capacidade do homem que joga e constrói” (cf. 2009: 201).

Há um compromisso com o que é *acontecimento* na palavra, com o que a define como palavra e com o que dela transborda. Pimenta opta por ressaltar o que na poesia é um embate vital, corpóreo – emotivo, sensorial. Mas sem deixar de ressaltar que é ainda um embate com uma *ordem do discurso* de cada época. Na entrevista a Carlos Marques citada acima, realizada por ocasião do lançamento da reunião antológica do seu trabalho, *Obra quase incompleta*, Alberto Pimenta dizia com seu típico senso de humor que os poemas são como as pessoas, se a estas caem os dentes, ao poema, com o tempo caem as letras. E na mesma ocasião, declarou

Eu levei não sei quantos anos a chegar a uma certa poética, a um certo aspecto formal exterior a que eu chamo compressão: aqueles retângulos, quadrados... Levei muitos anos a chegar a essa forma com qualquer coisa dentro e estava feito para essa forma e a forma para essa qualquer coisa.

E num belo dia – este dia talvez não seja metafórico – este dia talvez seja mesmo por certo num belo dia – passou a ser fácil para mim fazer isso. Nesse mesmo dia, deixei de o fazer.

No momento em que se torna fácil, torna-se trivial, torna-se superficial. Daí que, para chegar ao fundo, tenha que haver sempre uma pesquisa ou experiência, como quisermos chamar. (1990a: 9)

O procedimento de que fala Alberto Pimenta (“aqueles retângulos, quadrados”) se faz marcante, sobretudo, em seus primeiros quatro livros – *O labirintodonte* (1970), *Os entes e os contraentes* (1971), *Corpos estranhos* (1973) e *Ascensão de dez gostos à boca* (1977) – quando grande parte dos poemas assume na página uma *moldura*, uma delimitação que é exposta e posta em jogo. Em *Obra quase incompleta*, muitos destes poemas aparecerão lado a lado com uma nova versão “experimentada”, em que são “roídos”, “deteriorados”. Em *Obra quase incompleta*, antes de cada livro antologado, é dada a seguinte observação: “Reproduzido com cortes e deslocamentos segundo o princípio ‘poesia experimentada’” (cf. 1990: 20, 52, 102 e 152). Cortes e

deslocamentos que são oriundos da própria experiência histórico-discursiva. Recordemos que o autor dissera no prefácio da segunda edição de *O labirintodonte* que “mudava a forma como mudam as leis que a escrita enfrenta” (2012: 4). Veja-se “progressão” – de *Corpos estranhos* (1973: 27) – que, em *Obra quase incompleta*, aparece seguido de “progr essão”:

### **progressão**

constante constante a feitura da feitura como  
ponto de partida e chegada atravessando pais  
agens feitas de serem feitas por quem as atra  
vessa fazendo assim a feitura da feitura orna  
mental repetida até à palavra perdida na pais  
agem da boca e reflectida na paisagem da língua  
empapada na paisagem onde se faz a paisagem e  
a ideia de a fazer empapa noutra papa espessa  
que sai em total abstracção de sentidos tendo  
lugar a feitura involuntária da espécie sendo  
constante constante a feitura da feitura como  
ponto de partida e de chegada constantemente

125

### **progr essão**

mental repetida até à palavra perdida  
a ideia empapa noutra papa  
ponto  
(Pimenta 1990: 114)

Alberto Pimenta dispõe, lado a lado, um sistema fechado – que, literalmente, *enquadra* o discurso – e um sistema de *normalização* discursiva – o limite difuso de uma “tolerância repressiva” (1988a: 183). Assim, é válido ler o poema “progressão”, de 1973, enquanto atuação sobre os contornos normativos que legitimam uma determinada representação da realidade, enquanto a segunda versão, *atualizada*, atuará sobre um discurso esvaziado e nivelado. Em lugar de um experimentalismo enquanto “escola”

ou “movimento”, o que encontramos é a experimentação da forma do poema como somatização de formas de mundo, dos diferentes desenhos do tecido social. Trata-se de um embate entre as formas e as suas condições de enunciação.

Trata-se de uma experiência de leitura crítica, desencantada, do mundo, mas que pretende reencontrar o encantamento através do ato poético. Este processo de desencantamento/reencantamento parece condizer com dois movimentos intrínsecos à obra pimentiana. Por um lado, Alberto Pimenta exhibe a degradação do que parecia eterno; por outro, revive e torna novamente fértil o que havia se degradado. Criticamente, Alberto Pimenta trabalha com processos que suspendem uma determinação teleológica (de causa-efeito); processos de montagem, deslocamento, amostragem. Criativamente, o autor funde os elementos conferindo-lhes uma nova forma, uma nova matéria. No texto de apresentação a uma tradução em castelhano de Alberto Pimenta, escrevia Maria Irene Ramalho:

Sobre las formas y estilos de Alberto Pimenta em general, se hablará tal vez com más propiedad de diatriba, parodia, humor; e incluso elegía, lirismo erótico-elegíaco y profecía. Pensando em *O desencantador* (7 Nós, 2011), yo añadiría, a todo eso, lirismo mítico-onírico (Ramalho 2014: 10).

No livro que a autora menciona, *O desencantador* (2011), a própria apresentação gráfica da capa joga com relação entre encanto e desencanto: o poema “encanta” (título que lemos através de um recorte na sobrecapa) e é “desencantador” (título que lemos sem a sobrecapa). O livro, que traz dois finais diferentes, é também publicado sob duas apresentações: uma delas vem atada por um barbante com um fósforo queimado, e a outra surge atada por um fio de lã vermelho com um fósforo por acender. E o ato de encantar/desencantar dar-se-á, em grande parte, no jogo que estabelece com uma miscelânea de imagens, formas e discursos de uma tradição literária muito vasta.





As duas edições do livro *O desencantador* (edições 7 Nós 2011)

Para além de contar com duas versões com finais diferentes, o início e o final do livro consistem em reproduções do original manuscrito do autor. Um objeto “preenhe de singularidades” (2011b: s/p) que convoca o *medium* livro sob uma convergência entre conhecimento e imaginação, sob um ininterrupto entrelaçar entre pensamento mítico e pensamento histórico, entre cosmologia e individualidade, entre tradição e transformação. É o livro mesmo que o diz:

não estou aqui continuou ele  
para te contar  
os segredos todos  
ajuda-me a acabar  
de tecer este cesto  
tem dentro o grande remédio  
para os males de agora  
para amanhã não sei  
estava à espera de alguém para ele  
e foste tu mas atenção  
ata-o com o fio que te vou dar  
mas só pouco antes de o entregares  
amanhã a ilha já cá não está  
(Pimenta 2011: 65)

“A única questão resulta do que se faz com as palavras: usá-las como instrumento do tempo limitado (os problemas surgem então à medida que o tempo passa), ou “entretécê-las” como fios do tempo sem limite. Duas razões: uma aparente e uma oculta” (1995: 239), escrevia Alberto Pimenta em outra ocasião. Duas vezes ou duas razões – uma razão aparente, de um tempo histórico, cronológico, pessoal, e uma razão “oculta” de um tempo cósmico, crônico. Leia-se por exemplo o jogo que o autor propõe em *Autocataclismos* (2014). O título do livro já remete a um tipo de cataclismo, de fim de mundo, que passa pela própria construção de subjetividade poética. E o “poema 64” – que, tal como os demais poemas deste livro, pode ser lido como dois tercetos independentes ou, horizontalmente, como um mesmo poema – vai convocar este sentido de transformação que passa pela experiência entre o tempo individual limitado e o tempo arcaico:

certeza	esperança
de ressurreição	pelo menos
no divino tubo digestivo	dos átomos

(Pimenta 2014: s/p)

Radicalizando as conjunções entre teoria e prática, arte e vida, antiguidade e história contemporânea, imaginação e ironia (cf. Paz 1984: 84), Alberto Pimenta busca na poesia um processo de reivindicação de liberdade e de experimentação de duas concepções de tempo: o tempo teleológico – que, por diversas vezes aparece na obra sob a imagem de uma viagem de comboio – e o tempo cósmico – pendular, espiralar, sinuoso –, que é sobretudo um tempo no qual o vivo que perece pode frutificar num novo caminho. Dinâmica que se pode entrever no último poema de *Autocataclismos*:

poetas são como minhocas	os poetas são úteis
comem a terra	fazem versos
cagam ouro no escuro	<i>poor lonesome poets</i>

(Pimenta 2014: s/p)

A propósito deste poema, Maria Irene Ramalho voltará a falar de uma “assumida promiscuidade, recorrente em sua obra [de Alberto Pimenta] entre a “alta” e a “baixa” cultura, a pôr os tercetos a evocar

a radical inutilidade da poesia (...)” (2016: 18). E, como mais tarde desenvolve Joana Meirim, podemos ver, “nessa pretensa inutilidade uma utilidade, sublinhada pelo verso “os poetas são úteis”, que pode ser lida sem ironia” (Meirim 2021: 264). Tal tensão entre utilidade e inutilidade tem sua síntese quando aproximamos, tal como o autor nos sugere, os dois tercetos: “poetas são como minhocas/ os poetas são úteis/ comem a terra/ fazem versos” (Pimenta 2014a: s/p). O poeta que solitariamente faz seus versos é aquele que habita a contraluz da História e da cultura, como destaca ainda Meirim em diálogo com a noção de contemporâneo de Giorgio Agamben.: “O “ouro no escuro” seria a possibilidade de iluminar, no sentido de tentar esclarecer e tentar entender, o escuro do tempo histórico em que se vive” (Meirim 2021: 265).

Gostaríamos de propor uma terceira via de leitura para este poema. Uma via que vai ao encontro de algo que Alberto Pimenta apontara em uma passagem do ensaio-arcano “15 o diabo”, de *A magia que tira os pecados do mundo*, quando escrevia: “[O] tempo cria, mas também consome, e finalmente some. O seio da terra cria, e também consome, some nele. Não há materialismo mais tenebroso, mais “diabólico” que a saudade: ficar preso de clichés materiais que pereceram” (1995: 209).

Com isto, talvez seja lícito afirmar que, o viés performativo de Alberto Pimenta, revela-se enquanto impulso de arejar o que foi sendo nivelado culturalmente; num movimento capaz de “abrir espaços vazios no manto liso da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais” (Lopes 2012: 14). A questão que se coloca é, pois, de tomar a arte enquanto incessante movimento de gestos de transformação. Como explicitava o autor acerca da *poesia experimentada*: trata-se de tornar atual e atuante o que foi atual antes (Pimenta 1990: 335).

## Bibliografia

Baltruch, Burghard (2017), “Fendas poéticas no espaço público: sobre os ofícios múltiplos da *street art* em Banksy e MaisMenos”, in *Ofício múltiplo. Poetas em outras artes*, Porto, ILCML e Edições Afrontamento, 369-391.

Cardoso, Inês (2018), “Hoje, não nos chamam escravos, mas temos dono: denúncia e libertação em Homo Sapiens e Homo Venalis de Alberto Pimenta”, *eLyra: Revista da rede internacional lyracompoetics*, nº 10, 213-230.

Dias, Sandra Isabel Guerreiro (2016), *O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal*. Tese de Doutoramento em Linguagens e Heterodoxias, Poética e Práticas Sociais, Universidade de Coimbra.

Ljungberg, Christina (2015), “Intermediality and performance art” in Rippl, Gabriele (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Satz: ficus Publikations-Service GmbH, Nordlingen, 547- 561.

Lopes, Silivina Rodrigues (2012), *Literatura, defesa do atrito*, Belo Horizonte, Chão de Feira.

Méchoulan, Éric (2003), “Intermédialités: les temps des illusions perdues”, *Érudit Revue Intemédialités*, Numéro 1, printemps, 9 – 27, <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/>>, (último acesso em 12 de agosto de 2022).

Meirim, Joana (2021), “Poor lonesome poets – Alberto Pimenta e a utilidade da poesia”, in *Poesia e política na actualidade. Aproximações teóricas e práticas*, Lisboa, Afrontamento, 261-269.

Pimenta, Alberto (1970), *O labirintodonte*, 1ª edição, Lisboa, edição do autor.

– (1973), *Corpos estranhos*, Coimbra, edição do autor.

– (1985), “Acerca da poética ainda possível”, in *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro.

– (1988), “Que poesia exprim(o)mental?”, in *A phala. Edição especial. Um século de poesia (1888 1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 144-149.

– (1988a), “Pós-modernismo e Teoria Crítica?”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº24, março, 181-186.

– (1990), *Obra quase incompleta*, Lisboa, Fenda.

– (1990a), “Insubordinar, diz ele” [entrevista a Carlos Vaz Marques], *Jornal de letras, artes e ideias*, 9 de julho, 8-10.

– (1995), *A magia que tira os pecados do mundo*, Lisboa, Cotovia.

– (2011), *O desencantador*, Porto, 7 Nós.

- (2012), *O labirintodonte*, 2ª edição, Porto, 7 Nós.
- (2013), “Diógenes”, *Cão celeste*, nº 4, Lisboa, 85-90.
- (2013a), “Entrevista” [a Jacinto Silva Duro], *Jornal de Leiria*, 28 de fevereiro, 8-10.
- (2014), *Autocataclismos*, Lisboa, Pianola Editores.
- (2014a), *Registo de viver*, Catálogo, Lisboa, Perve Global.

Paz, Octávio (1984), *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda* (or. *Los Hijos del limo*, 1974), tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Rajewsky, Irina (2012), “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (or. “Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality”, 2010), in *intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*, Fale/UFMG, Rona Editora, 51-71, [Thais Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (orgs.); Isabella Santos Mundim (trad.)].

Ramalho, Maria Irene (2002), “Leitura crítica de ‘Canção cuneiforme (antes e depois de lhe da o bicho)’”, in *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 202-208 [Org. de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra].

- (2014), “Prólogo”, *Discurso sobre el Hijo-de-puta*, trad. Jorge Carrasco, Pepidas de Calabaza, La Roja, 9-31.
- (2016), “Alberto Pimenta. A ‘humana condisooooooooooong’”, *Jornal de letras, artes e ideias*, 3 a 16 de agosto, 18- 19.

Rancière, Jacques (2009), *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (or. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998), Buenos Aires, Eterna Cadencia [tradução de Cecilia Gonzáles].



## ENTRE LINHAS

LUCIANA FINA

No decurso da minha prática artística, acolhendo a perspectiva de um diálogo simbiótico entre o pensar e o fazer, “o pensar o fazer” e “o dizer sobre o fazer” (Dias 2022: 24), encetei um projecto de investigação sobre as capacidades migratórias do cinema e a hipótese de uma sua intrínseca qualidade intermedial. Interessa-me considerar a especificidade e a potencialidade do caminho artístico no campo do conhecimento. A Arte, ao percorrer o seu caminho poético, lança novas possibilidades epistemológicas, sugerindo, através da permanente reinvenção da relação ideia/método, a tenacidade de uma abertura metodológica e disciplinar.

Com o projecto *Andromeda*, e um corpo de trabalho cinematográfico em evolução e migração permanente, tendo até hoje adquirido as formas da instalação para espaço expositivo, do filme para sala de cinema e da conferência performativa em contexto académico<sup>1</sup>, procuro que a intermedialidade, seu conceito orientador, passe também a ser uma directriz actuante.

133

---

<sup>1</sup> *Andrómeda*, de Luciana Fina, Exposição 2021, Carpintarias de São Lázaro, Festival Temps d'Images; *Andromeda*, Documentário 2023, estreia Porto, Batalha Centro de Cinema, Festival Family Film Project Lisboa, Cinemateca Portuguesa- Doclisboa- Festival Temps d'Images; “Entre Linhas” Conferências 2021-2023, UBI, Universidade de Lisboa, Universidade de Évora, Ar.co Lisboa, Casa das Artes Famalicão-Encontros Close-Up, IED Milão, UQAM Montreal, ESAD Caldas da Rainha.



*Andrómeda, 24fps X Tv, Luciana Fina 2021/2023.*  
*Fotograma TV7, Un letto alla Stazione, 1969*

Numa perspectiva histórica e metadiscursiva, debruço-me sobre as relações intermediais do cinema, tomando como objecto de estudo os projectos utópicos e o pensamento crítico que, entre os anos 60 e 70, numa acesa interacção com o novo meio televisivo, se inscrevem na programação da televisão pública italiana. Tal inscrição abre um questionamento sobre os modos de ver e dar ver, bem como, inevitavelmente, sobre a sua variabilidade histórica.

Ao valorar a perspectiva e a especificidade da investigação artística, paralelamente ao confronto com a produção teórica, interessa-me também afirmar o diálogo com o pensamento e as contribuições de cineastas e artistas que assumo como interlocutores de eleição, começando por Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini, pensadores/fazedores cuja presença foi, de forma bastante diferente, das mais impactantes da época, na primeira idade do projecto público da televisão italiana.

Defendendo o estatuto da imagem enquanto figura do pensar e a íntima interligação da prática cinematográfica com a prática do pensamento, a metodologia de investigação alia a criação



artística e a reflexão teórica, numa interdependência generativa. A problematização teórica orienta a experimentação, a recolha das imagens, as operações de montagem, as escolhas formais, o desenho do espaço, a relação com o espectador e a escolha dos contextos de exibição, alimentando-se igualmente destes processos para gerar pensamento sobre os limites e as possibilidades do cinema.

Em 1966, com um fundador “Statement on intermedia”, Dick Higgins colocava em campo questões artísticas, políticas e epistemológicas, que seriam retomadas mais tarde, a partir da década de 90, numa declinação do conceito de intermedialidade que ganhou particular consistência na Universidade de Montreal, com o contributo de Silvestra Mariniello.

Hoje, numa época de fortes transformações mediáticas, com enorme impacto na sociedade e nas nossas formas de vida, renovam-se essas questões, como igualmente se renova a exigência de concentrar a nossa reflexão na experiência, no conhecimento, na relação entre o sujeito e a comunidade, a sua memória e porvir.

Para Dick Higgins, primeiro artista a fazer uso do termo, a intermedialidade foi desde sempre uma possibilidade. Determinado em fazer vacilar as antigas categorias para produzir uma arte *engagé*, Higgins salientava a dimensão dialéctica entre os media e abria caminho para uma acepção do Intermedia que se furtava a qualquer renovado academismo, para permanecer uma aspiração, uma estrutura aberta, em movimento e expansão.

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought—categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers—which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. (Higgins 1966 : 1)

A utilização de diversos media, ou de novos media, não procurará o espanto ou a sensação, deverá antes responder à

exigência da obra de superar um obstáculo expressivo. O impulso que acompanha a evolução da arte, a partir do princípio do século XX, reside de facto no desejo de ultrapassar os limites que o sistema das artes e da representação impunha à pesquisa estética. “Un lavoro di ricerca consumato nello sforzo di rendere possibile, nell’opera d’arte, un incontro con quello che Lacan definiva Reale. Possiamo spingerci oltre e affermare che il desiderio che ha caratterizzato l’arte nel secolo scorso è rendere possibile quest’appuntamento.” (Peterlini 2020)<sup>2</sup>

Este “appuntamento con il Reale” é um encontro que o Cinema equaciona como fundador desde o alvorecer da Sétima Arte. Na altura em que os cineastas se confrontam com a nova linguagem da televisão, vinda para instituir a primazia do directo e simultaneamente implantar os desafios da comunicação de massa, o encontro com o Real coloca-se em novos termos. Crescendo transversalmente, a cinematografia *underground* passa a privilegiar práticas intermediais e performativas, libertando-se das formas codificadas e do cânone media-especificidade. Importa situar-se “entre”, permanecer uma zona aberta e, ao promover formas de atravessamento dos media, não produzir uma fusão ou uma síntese, mas garantir um *aller retour* contínuo, formas de correspondência que geram diferença.

136



*Andromeda, 24fps X Tv*, Luciana Fina 2021/2023  
Fotogramas Zoom, Michelangelo Pistoletto “*Luomo ammaestrato*”, Amalfi 1968 e *Domani vincerò*, Cecilia Mangini, 1969

---

<sup>2</sup> [Um trabalho de investigação que se processa no esforço de tornar possível, na obra de arte, um encontro com aquilo a que Lacan chamou de Real. Podemos ir mais longe e dizer que o desejo que tem caracterizado a arte no último século é o de tornar possível esse encontro.]

“Intermedialidade, trata-se de um novo conceito? De um conceito para pensar a experiência da transição que estamos a viver? De um fenómeno como a electricidade? De uma prática?”. (Mariniello 2003 : 47-48) São as questões que Silvestra Mariniello nos coloca ao atestar a complexidade do conceito de “intermedialidade” que, como todos os conceitos, reúne os seus componentes num todo que é de carácter fragmentário<sup>3</sup>. Para o entendimento da intermedialidade Mariniello sugere então que partamos dos seus componentes. “Inter”, tal como em “intertextualidade”, indica um reenvio permanente, aqui de uma prática mediática para a outra, mas também indica a dimensão espaço-temporal suspensa do “*entre-deux*”; “*médium*”, o meio no qual um acontecimento tem lugar; “*mediação*”, o modo em que se torna possível um encontro entre o sujeito e o mundo, ou entre dois sujeitos no movimento que os constitui um em relação ao outro, sucessivamente; aparelho, que dá a entender o modo em que a técnica enforma o encontro; devir, que revela a dinâmica inseparável de qualquer mediação.” (Mariniello 2003 : 48)

137

À luz e pelos caminhos abertos por esta complexidade, veremos como, muito para além da simples pluralidade e coexistência de diversos media e linguagens, a intermedialidade é sempre proposta como um movimento “entre dois”, um movimento dialéctico, devir que o encontro entre o sujeito e o mundo pressupõe.

Associando-se “aos que definem a época em que vivemos como uma época de transição, de intervalo” ou “retomando Hölderlin, entre o tempo da fuga dos deuses (o Estado-nação entre outros) e o dos deuses que virão, uma época também de angústia, uma época favorável para os poetas...”, Mariniello esclarece ainda que se trata de explorar a intermedialidade para além da sua dimensão objectual (pluralidade dos media, coexistência, cruzamentos, sincronia de transmissão) activando o seu valor epistemológico. “Num ambiente epocal que privilegia as dinâmicas, as passagens, a circulação de sentido, das pessoas

---

<sup>3</sup> Relativamente à complexidade do conceito Mariniello remete para a investigação filosófica de Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

e dos bens, em relação às paragens, os resultados, os objectos [...] trata-se do problema da redefinição da experiência nesse mesmo ambiente, e da redefinição da experiência histórica e dos problemas relativos à transição de um sistema de valores para outro, ainda por se definir.” (Mariniello 2003: 48)

Convocando o pensamento de Guattari e Deleuze, Mariniello defende o devir dos conceitos no caminho que estes cumprem através do tempo. Mesmo que tenham origem em momentos da história distantes, os conceitos ligam-se uns aos outros, atravessando novos tempos e novos textos para redefinir os seus contornos. Procurando apreender o valor epistemológico da intermedialidade, Mariniello remete para o de intertextualidade – a hipótese de libertar o texto de uma suposta autonomia, passando a viver nele outros pré-existentes – e à interdiscursividade – a multiplicidade de discursos que o texto capta e pelos quais este é atravessado.

Se a indiscernibilidade do “entre dois” se revela no texto no plano da imanência da linguagem, no plano da intermedialidade o “entre dois” e o “medium” tornam-se também indiscerníveis. Desvinculando-se do limite da ligação com o instrumento e o suporte, o *medium* entrega-se, antes, à sua natureza rizomática. O *medium* aqui já não é um simples instrumento, mas a dinâmica gerada pela relação entre um *medium* e outro, o acontecimento dessa diferença.

## Andromeda. De um ecrã para o outro

*Ricordavo di aver scoperto come cambiare canale battendo una forchetta contro un cucchiaino*



Andrómeda, díptico, Luciana Fina 2021

O lugar do “entre”, do movimento entre as possibilidades e os limites do cinema, denotou-se, no decorrer de longos anos de prática cinematográfica, como um lugar de eleição. Migrar da sala de cinema para o espaço de exposição e o campo das artes tem-me permitido repensar a fundo os processos da montagem, a forma de desconstruir, dissociar para depois associar, estilizar a relação da imagem com a palavra, questionar a condição do espectador, atribuindo também significação ao desenho e dimensão da sala e dos ecrãs, ao posicionamento e desdobramento deles, à relação entre o espaço sonoro, único, e o espaço das imagens, múltiplo.

O projecto *Andromeda* surge vinte anos após a minha primeira incursão num espaço expositivo. As migrações entre os espaços do cinema e das artes foram uma constante do meu trabalho, contudo, com *Andromeda*, as intersecções entre cinema e televisão – e o seu potencial intermedial subjacente – assinalam um questionamento frontal sobre a história da imagem e o lugar do espectador.

Perseguindo novos caminhos de criação e investigação, testando levantar as balizas entre a história do cinema e da arte, escrevo pela primeira vez um filme concebido a partir de um arquivo, de um imenso corpo de imagens que não cessa de crescer, enquanto procuramos temerariamente uma forma de lidar com a memória. Hoje, criar imagens impele-nos a pensar também as imagens que já trazemos dentro de nós. Respigando no arquivo televisivo, curto-circuitando memória subjectiva e colectiva e articulando vozes e materiais diversos, *Andromeda* reenvia uma interrogação para a contemporaneidade, nos seus modos de ver e dar ver, e ensaia um movimento entre a forma expositiva e a forma fílmica. As sucessivas experiências de composição e montagem, destinadas à sala de exposição, à sala cinematográfica ou à sala de conferência, têm reconfigurado a proposta diante do espectador contemporâneo, *homo spectator-visitor*.<sup>4</sup>

140



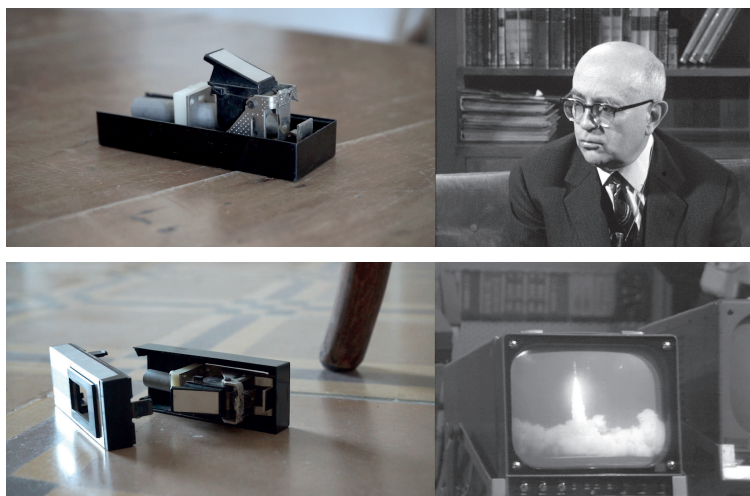
*Andrómeda*, díptico, Luciana Fina 2021, Carpintarias de São Lázaro, vista da instalação. Fotografia: Alípio Padilha

Tecendo uma narrativa que nos conduz de 1966 – a entrevista de Eco a Adorno sobre a função da televisão pública e a resposta

<sup>4</sup> As duas definições são abordadas por Dominique Paini no artigo “(De) l’homo-spectator à l’homo-visitor et retour”, *Art Presse* 397, Fevereiro 2013.

dos intelectuais ao novo *medium* – até 1976, abordo os arquivos da televisão italiana e a primeira idade do projecto público televisivo, para abranger a turbulência, a energia generativa, a complexidade das ideias e das práticas artísticas que marcaram o período. Documento as televisões possíveis e impossíveis, conteúdos meta-televisivos, notas utópicas e experimentais que constituíram a riqueza do *palinsesto*<sup>5</sup> de uma época, bem como o aceso debate entre artistas, cineastas e filósofos que surge face ao novo meio.

É a personagem de uma jovem telespectadora, entregue à descoberta e experimentação dos novos media, que nos transporta através do tempo. A entrada da televisão no espaço doméstico, e particularmente a transmissão da aterragem lunar, com a “conquista do espaço” vista por 600 milhões de espectadores nos diversos cantos do mundo, assinalam um momento singular da história da imagem e a da relação do cinema com o real. Surgiam, pelo mundo, todas as televisões possíveis.



*Andrómeda*, díptico, Luciana Fina 2021

<sup>5</sup> A palavra italiana “palinsesto” é usada para indicar a programação televisiva. É assim chamada, segundo o dicionário Treccani “provavelmente porque sujeita a sucessivas reescritas e refazimentos”.

Em 1966 Umberto Eco entrevistou o filósofo Theodor W. Adorno, para o programa RAI *Zoom*, abordando a função da televisão pública na sociedade contemporânea e a resposta dos intelectuais ao novo *medium*. Adorno afirmava que enquanto nos Estados Unidos a televisão difundia um pensamento e uma estética comercial, o mesmo meio desempenhara na Alemanha uma função importante em momentos críticos da vida política e social do país. Na visão do filósofo era necessário procurar dar ao meio televisivo uma nova função, que demarcasse os limites da ideologia comercial.

É uma reflexão meta-televisiva extraordinariamente inscrita na programação da televisão italiana, numa fase iluminada que acompanha o projecto público. Nesses anos questionava-se o novo meio, a sua linguagem e função, em múltiplos contextos. Cineastas e artistas contribuía para a criação de conteúdos para o *palinsesto* televisivo, ou experimentavam a subversão tecnológica do tubo catódico e a interactividade com o espectador.

142



*Andromeda*, 24fps X Tv, Luciana Fina 2021/2023

Fotograma *Zoom*, Michelangelo Pistoletto “*L'uomo ammaestrato*”, Amalfi 1968



Observando com interesse a nova forma de proximidade com o real e a vida de todos os dias, perante a novidade do directo, o cinema descobria também uma nova gramática, outros modos de filmar e produzir cinema. Já nos finais de 1950, confrontados com a proto-televisão americana, Roberto Rossellini e Jean Renoir reflectiam sobre as sugestões da nova gramática televisiva. Jean Renoir via nela uma forma de filmar que aproximava o cinema do real, uma câmara que deixava de dirigir e dominar as acções e os sentimentos dos actores, para passar a acompanhar e interagir com o mundo observado, praticando gestos e movimentos irrepitíveis. Passavam a adquirir ulterior significado o plano sequência, os longos movimentos de câmara, a interacção com as cidades, a unicidade de uma relação irrepitível com o tempo e com mundo.

Quero fazer este filme – é aqui que a televisão me oferece algo interessante – no espírito de um directo televisivo. Claro que não se tratará de uma transmissão em directo, já que trabalharei em película, mas gostaria de filmá-lo como uma transmissão em directo. Gostaria de filmar cada cena uma vez só, e que os actores imaginassem que o público está a seguir os seus diálogos e gestos em directo. Actores e equipa técnica saberão que cada cena será filmada uma só vez. Sem repetição, tenha saído bem ou mal. De resto, outra coisa não é possível sem chamar a atenção dos transeuntes, que devem permanecer transeuntes. A ideia é filmar alguns episódios na rua, sem que as pessoas saibam que há filmagens. Repetir uma cena deitaria tudo por terra. Essa limitação convencerá os actores e a equipa de que cada movimento seu é definitivo e ficará gravado para sempre.

Quero quebrar o sistema da produção cinematográfica e construir com pequenas pedras uma grande parede, com enorme paciência.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Cinéma et Télévision”, entrevista de André Bazin com Jean Renoir e Roberto Rossellini, France-Observateur, 4 Julho 1958.

Para Roberto Rossellini, que na última fase da sua vida se dedica ao projecto enciclopédico de uma televisão humanista, cinema e televisão eram dois meios que podiam e deviam ser utilizados para o alargamento do conhecimento, alcançando um mesmo público. Em 1977, em pleno desenvolvimento do seu enorme e utópico projecto documental, Rossellini, membro do júri Festival de Cannes, organiza um grande congresso sobre cinema e televisão e apela cineastas e intelectuais à participação na “maravilhosa aventura do conhecimento”, à coragem de usufruir do potencial educativo e inovador do meio.

Que meio é este, a televisão, qual deverá ser o seu papel? Talvez saibam que há trinta anos, há trinta e dois anos para ser mais específico, começámos em Itália o movimento do neo-realismo. O que era para mim o neo-realismo? Era libertar-se das servidões, das estruturas absolutamente avassaladoras que não permitiam que as novas forças entrassem facilmente em jogo. Ora, para mim, tratava-se sobretudo de uma invenção de ordem técnica para sair do templo que eram os estúdios de cinema, onde se celebrava o seu ritual. Foi-se para as ruas, aí onde se podiam inventar milhares de coisas, como pendurar lâmpadas nas paredes, e mil outras coisas, o que nos dava uma boa margem de liberdade. Aproveitámos essa margem de liberdade até um certo ponto, até que as estruturas voltaram, com a sua força, com os seus pesos, e tudo se voltou a ritualizar. Para mim, isso deu cabo do poderíamos ter feito. Podemos viver das ideias novas; é inútil continuar a comer sempre a mesma coisa. É absolutamente necessário tentar pôr algo de novo em marcha.<sup>7</sup>

Através de um olhar sensivelmente empático e de uma fotografia sublime, documentaristas como Cecilia Mangini encontravam na televisão pública um meio para poder revelar realidades que, na Itália do “milagre económico”, teriam permanecido ocultas. Mangini retrata a população dos invisíveis, as periferias, a vida dos

---

<sup>7</sup> Roberto Rossellini - Colóquio Festival de Cannes 1977.

trabalhadores retirados do campo transplantados para as fábricas modernas. Inspirada pelos estudos do etnólogo *meridionalista* Ernesto De Martino, viaja para o Sul do país para observar por perto os rituais enraizados na existência desse mundo delicado e antigo. Interpondo-se ao seu desaparecimento, através da prática cinematográfica e da televisão, a documentarista permitia que esse mundo continuasse a produzir traços.

O espectador televisivo começava a sentir-se também mais próximo do mundo, alfabetizado porém simultaneamente exposto ao perigo de uma inelutável homologação. Pier Paolo Pasolini, com uma crítica feroz ao sistema de comunicação de massa, que se manifestava no corpo-a-corpo com a televisão que soube estabelecer, trazia para o debate público a consciência do genocídio cultural e linguístico em curso. No argumento de um filme que ficou por vir, uma *Histoire du Soldat* contemporânea, finalizado em 1973, Pasolini imaginava, no papel do Diabo, um poderoso chefe da Televisão, chegando a prefigurar a história política que se teria seguido no país. No papel do soldado, de regresso para casa com o seu violino, Ninetto Davoli entra na casa do Diabo para nesta perder a sua arte e liberdade.

145

A sala é inteiramente forrada de aparelhos de televisão. Um grande, outro pequeno: um enorme, outro microscópico. Na parede do fundo uma pilha inteira deles, todos iguais, transmitindo cenas diversas. Um deles é a cores. É o perfeito, asséptico Barnum da Televisão. Ninetto olha de boca aberta, com a inevitável expressão concentrada e idiota de qualquer pessoa que esteja a ver televisão. Se em muitos vídeos passam imagens experimentais, fragmentárias, bocados de película introduzidos e seguidos por rabiscos, linhas, raios, bandas de som e ruídos misteriosos, noutros passam verdadeiros programas, nomeadamente entrevistas e excertos de documentários.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Histoire du Soldat*, argumento para um filme, 1973

A televisão pública italiana parecia querer criar, educar e reflectir sobre a sociedade a que se dirigia, desenvolvendo também um pensamento crítico em torno do seu projecto.

Entre 1968 e 1975 Pasolini marcou uma frequente presença em programas televisivos, trazendo para o debate público os efeitos nefastos da homologação cultural e linguística que o sistema da comunicação de massa começava a produzir nessa altura. Nos mesmos anos realizou para a RAI os magníficos apontamentos cinematográficos *Appunti per un Film sull'India e Appunti per un'Orestiade Africana*, inaugurando uma forma de escrita cinema-tográfica e partilha de pensamento que se tornariam um marco na história do cinema.

Nesses mesmos anos, no campo das artes, reconfigurava-se a distância entre o artista e a complexidade do mundo. Os artistas saem do museu e levam a sua arte para a rua. Em Itália, afastando-se da “maldição do mercado” e utilizando materiais como o corpo, a memória e os materiais naturais que nos rodeiam, a Arte Povera propunha uma aproximação à vida de todos os dias e subvertia a definição de obra de arte e a sua relação com o mundo. Rompendo o cânone, transgredindo a instituição e o espaço do museu, o mercado e a normalização do fluxo televisivo, nascia também a videoarte. Apropriar-se da nova tecnologia televisiva, com a manipulação do sinal, a interactividade, os circuitos fechados e as interferências magnéticas, ensaiar e provocar um reequilíbrio entre o emissor e o receptor das imagens, reconfigurar o alcance e a função do novo meio. Surgem, assim, os retratos do telespectador de Nam June Paik, Valie Export e Allan Kaprow, o espectador performante e participativo de Douglas Davis, a *happening tv*, a tv de combate e a *reverse television* de Bill Viola, entre numerosas e relevantes obras que questionavam a relação instituída com o espectador. A 2 de Fevereiro de 1971 a artista Valie Export propõe uma das primeiras obras de intervenção em *broadcast*, *Facing a Family*, retrato de uma família austríaca enquanto vê televisão, durante o jantar. Estas imagens, difundidas pela televisão, vinham colocar um espelho diante de outras famílias da classe média, no seu próprio espaço doméstico.

Assumindo o problema da imagem no centro do pensamento da História, com o projecto *Andromeda* problematizo a reutilização do arquivo e as operações de montagem, investigo as modalidades em que o cinema e a intermedialidade podem contribuir para reequacionar a vida das imagens e questiono a condição do espectador contemporâneo diante do ecrã e do seu tempo. Voltar a ver não diz respeito ao passado, é uma exploração de possíveis deslocações entre o passado e o presente. Orienta-me uma ideia de transitoriedade no tempo, resgatar as imagens do arquivo através do anacronismo da memória e dos afectos, des/arrumar o meu/nosso olhar sobre esse tempo na relação/presença diante do ecrã.



*Andrómeda*, díptico, Luciana Fina 2021

As imagens do passado olham para nós e pedem-nos para comparecer perante elas. Não se trata de rever para lembrar, de ordenar os acontecimentos em forma de relato ou de análise. Nas operações de montagem mergulho no arquivo para associar momentos e movimentos, reactivar a memória dos meus e dos nossos gestos, descobrir o gesto e a frequência que, agora, acontecem. Procuo uma nova temporalidade, não-linear, atravessada por anacronismos e fracturas. O sentido das imagens circula entre tempos não síncronos, esquivando uma identidade unívoca do tempo. O cariz cinematográfico e a matéria fílmica dos programas televisivos revelam-se em cada corte da minha montagem, nas sequências que, entre tempos, transportam e ressemantizam as imagens e o próprio olhar do espectador.

Em 1961 a televisão italiana inaugurava o seu segundo canal e preparava a transição para a cor. Nessa altura, chegava às casas o comando de ultrassons, primeira possibilidade de interacção com o

fluxo televisivo. Através de um dispositivo que utiliza um dos primeiros modelos de comandos remotos, convoco também a experimentação sobre o meio televisivo, os circuitos fechados e a interacção com o espectador praticada pelos pioneiros da videoarte.

Esbatendo os limites entre o documento e a invenção, revitalizando o confronto com o novo meio pela intermediação da figura de uma jovem e inventiva telespectadora que, frente à televisão, gere o dispositivo e o fluxo das imagens, *Andromeda* coloca o espectador entre o tempo da primeira idade da televisão e o tempo real da sua presença em sala, entre a memória e a imaginação, a utopia e a experimentação. O filme articula três tipologias de imagem – os arquivos da RAI (1966-1976), a narrativa ficcional (a jovem telespectadora e a experimentação com o telecomando de ultrassons), o directo do circuito CCTV (a imagem do espectador) – e interroga simultaneamente o passado (o tempo do arquivo), o presente (o tempo partilhado com o espectador), as nossas visões do futuro (o tempo que surge dessa interacção).

148

Pela intermediação da jovem telespectadora, as imagens dos arquivos entregam-se em intermitência, declinando um passado que se actualiza em descontinuidade temporal. Na altura em que, sentada na mesa, a criança decide experimentar o som do bater de dois talheres para interromper o fluxo das imagens televisivas, o circuito CCTV coloca extemporaneamente o espectador no ecrã diante da sua própria imagem, observado enquanto observa, representado no seu tempo e renovado papel.

É no plano da arte combinatória da montagem, entendida aqui como uma maneira de produzir sentido através da combinação de elementos e tempos heterogéneos, que procuro a tensão de um cinema reflexivo e simultaneamente generativo, para que se abra o encontro *entre* o Outrora e o Agora. “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grande e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado.” (Benjamin 2004 : 10) Assim, o passado tornar-se-ia citável em cada um dos seus momentos, como uma “*citation à l’ordre du jour*”.



Andrómeda, 24fps X Tv, Luciana Fina 2021/2023. Fotograma de, Uno alla Luna, Virgilio Sabel, 1971

“Como nos lembra Giorgio Agamben<sup>9</sup>, se a repetição é uma das condições de possibilidade do cinema, ela deve ser vista como um procedimento próximo ao da memória: não como o retorno do idêntico, mas como o que restitui a possibilidade daquilo que foi”. (Brasil 2009: 83) O que parece estar em causa é a possibilidade de tornar o acabado novamente inacabado, respigar a imagem suspensa, permitir ao que se passou de se reinventar, recolocando assim em campo a hipótese, ou o direito, em cheque hoje, de imaginar o futuro.

Benjamin sugere: “Cada facto histórico apresentado dialecticamente se polariza e se torna um campo de forças onde se esvazia a querela entre a sua história anterior e a sua história ulterior. Ele torna-se este campo de forças quando a actualidade penetra nele.” (Benjamin 1989 : 487) Vemos aqui, com a feliz introdução da noção de uma “história ulterior”, a hipótese do surgimento de um campo de forças. As imagens são escravas umas das outras, nas palavras de Jean-Luc Godard, é “entre elas” que poderá acontecer o emergir de uma terceira imagem.

---

<sup>9</sup> Brasil refere o texto de Giorgio AGAMBEN “Image et Mémoire”, 1998, Paris, Ed. Hoebeke.

Outrora e Agora, “entre “o passado e o presente poderá também acontecer uma ideia de futuro.

Or le propre de l’analyse *énonciative* n’est pas de réveiller les textes de leur sommeil actuel por retrouver, en incantant les marques encore lisibles à leur surface, l’éclair de leur naissance; il s’agit au contraire de les suivre au long de leur sommeil, ou plutôt de lever les thèmes apparantés du sommeil, de l’oubli, de l’origine perdue, et de rechercher quel mode d’existence peut caractériser les *énoncés*, indépendarnment de leur *énonciation*, dans l’épaisseur du temps ou ils subsistent, ou ils sont conserves, ou ils sont réactivés et utilisés, ou ils sont aussi, mais non par une destination originaire, oubliés, *éventuellement* même détruits (Foucault 1969: 162).

Inspirada pela arqueologia foucaultiana, admito a ideia do arquivo como “o conjunto de discursos efectivamente pronunciados”, enunciados que continuam a funcionar transformando-se através da história e que, regressando hoje no corpo de uma nova obra ou de um novo texto, diante do espectador contemporâneo, abrem a possibilidade de outros discursos aparecerem.

150



Andrómeda, díptico, Luciana Fina 2021

Em constante devir, em relação dialéctica com os suportes e os media, o cinema contemporâneo escreve os seus gestos e a sua hipótese de estar ao mundo. A cada vez mais frequente migração da sala cinematográfica para o museu e outros espaços e contextos de apresentação tem incentivado uma reinscrição do cinema no campo da arte, afirmando simultaneamente uma sua intrínseca



qualidade intermedial. Ontem como hoje, desde as vanguardas do princípio do século XX, no dealbar da arte cinematográfica, passando pela geração de artistas e cineastas que reagiram ao surgir da nova tecnologia e do meio televisivo, e chegando aos gestos dos cineastas/artistas contemporâneos, o cinema tem demonstrado uma singular capacidade de permanecer um terreno aberto, pronto a colher novas sugestões para ultrapassar as formas narrativas convencionais e os protocolos preestabelecidos com o espectador. Mais que um desejo de definir um terreno próprio, o cinema tem cultivado o desejo de permanecer “entre”, de trabalhar em terrenos “outros”, entregando-se a movimentos *d’aller retour*. Desde os exórdios, o cinema tem olhado para a fotografia, a página escrita e o romance, o teatro ou jornalismo, a pintura ou a música, a história, a arte e a arquitectura, a dança e a performance, os media, procurando estabelecer trocas, enriquecer a sua gramática ou englobar esses terrenos na sua experiência e linguagem. Suspenso ou embrenhado no “entre dois”, pelo exercício das correspondências e a prática intermedial, o cinema tem continuado a escrever o seu devir.

## Bibliografia

Baigorri, Laura (2006), *Vídeo: Primera Etapa, El vídeo en el Contexto Social y Artístico de los Años 60/70*, Brumaria.

Benjamin, Walter (ed. 1989), “Passagens da Letra N” in *Paris, Capitale du XIXe siècle - Le Livre des Passages*, Editions du Cerf, [A tradução portuguesa do texto aqui citado é de Marta Mendes].

Benjamin, Walter (2004), “O Anjo da História, III”, in *Teses sobre o Conceito de História*, Assírio & Alvim [Tradução de João Barrento].

Benjamin, Walter (2012), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio de Água [Introdução de T.W.Adorno].

Brasil, André (2009), “Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema”, In *Significação: revista de cultura audiovisual*, Universidade de São Paulo, nº31, Editora Annablume.

Campus, Peter, catálogo da exposição “Video Ergo Sum” 2017 com reprodução catálogo da exposição Peter Campus “Closed-circuit video” 1974 e recolha de textos do artista. Coleção Anarchive, edição de 3 volumes, Jeu de Paume.

Casetti, Francesco (2015), *La Galassia Lumière, Sette Parole Chiave per il Cinema che Viene*, Saggi Bompiani.

Dias, Fernando Rosa (2022), *Elogio da Poiesis*, Lisboa, Edição Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Felice, Angela (dir.), (2011), *Pasolini e la Televisione*, Marsilio Editori [textos de Roberto Chiesi, Giacomo Manzoli, Michele A.Cortellazzo, Stefano Casi, Giuseppe Bertolucci, Giorgio Barberio Corsetti, outros autores].

Foucault, Michel (2021), *A Arqueologia do Saber*, Edições 70, [L' *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969].

Higgins, Dick (1966), “Intermedia” in *The Something Else Newsletter*, Volume 1, N1, Fevereiro 1966. Consultado em: Manifestos - Great Bear Pamphlet by Some-thing Else Press. Something Else Press. <<https://www.ubu.com/historical/manifestoos/index.html> >.

Mariniello, Silvestra (2003), “Commencements”, in *Intermedialités / Intermediality*, “Naître / Birth of a concept”, no 1.

Mariniello, Silvestra (2010), “L’intermedialité : un concept polymorphe”, in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermedialité*, Paris, L’Harmattan.

Mondzain, Marie-José (2015), *Homo Spectator, Ver-Fazer ver*, Orfeu Negro, Édition Bayard 2007.

Paci Viva e Boisvert Stéfany (dir.), (2018), *Une Télévision Allumée, Les Arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Collection Médias, Presse Universitaire de Vincennes, Université Paris 8, Saint-Denis.

Pasolini, Pier Paolo (2001), *Pasolini per il Cinema*, dir. Walter Siti e Franco Zabagli, Coleção I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore.

Peterlini, Patrizio (2020), “Intermedialità: una possibilità o un’aspirazione”, in *FlashArt* n.347, Dezembro – Fevereiro 19/20. Consultado em <<https://flash-art.it/article/intermedialita-una-possibilita-o-unaspirazione/G>>.

Rossellini, Roberto (1987), *Il mio metodo. Scritti e interviste a cura di Adriano Aprà*, 2ª ed, Venezia, Marsilio.

Valentini, Valentina (2003), *Le Pratiche del Video*, Bulzoni Editore.



# **HABITANDO A POSSIBILIDADE EM TORNO DA OBRA NESTE CORPO NÃO HÁ POESIA, DE BÁRBARA FONTE<sup>1</sup>**

SUSANA CAMANHO

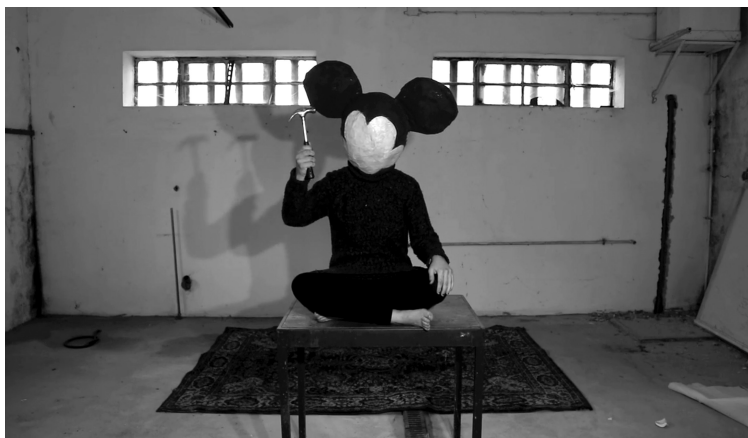
*Neste corpo não há poesia* é um vídeo de Bárbara Fonte, constituído por 27 momentos filmados no mesmo lugar, mostrado pela primeira vez em 2020, numa exposição com o mesmo título e com curadoria de Paula Parente Pinto, no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, em Guimarães. Este vídeo voltou a ser projectado na exposição “The body – borrows a Revolver”, organizada pelo Sismógrafo, em 2021, na Casa das Artes do Porto.

155

1) Num antigo armazém ou fábrica, cenário do mundo do trabalho, agora abandonado, descolorido, aparentemente despojado de vida e de ofícios, uma figura coberta por um tapete arrasta o doméstico para um novo contexto. Os braços levantam-se em direcção aos céus, como numa oração silenciosa. Uma das mãos tapa a boca, sempre muda. 2) O tapete, vestimenta que cobre o corpo como um manto triangular, abre-se e assume a sua forma original. Dele, nascem umas pernas e uns braços que se movem e envolvem o próprio corpo, que se erguem e assumem posturas que lembram

---

<sup>1</sup> O título desta intervenção parte de Emily Dickinson, de um poema que celebra precisamente a poesia: “Habitando a Possibilidade – / Uma Casa mais bela do que a Prosa – / Em Janelas mais numerosa – / Em Portas – superior – / De Quartos como Cedros – / Insondáveis ao Olhar – / E por Telhado Duradouro / Os Telhados do Céu – / De Visitantes – a mais bela – / Isto – de Ocupação – / O abrir largo as minhas Mãos estreitas / Para colher os Céus –” (Dickinson, Emily, *Duzentos Poemas*, tradução, posfácio e organização de Ana Luísa Amaral, Lisboa: Relógio d’Água, 2014, p. 131).



quadros religiosos, uma colagem surrealista ou uma fotomontagem dadaísta, formando imagens que desafiam a nossa interpretação. 3) Uma figura sentada sobre uma mesa bate com um martelo na sua cabeça postiça de Mickey Mouse. Reage a essa imagem de sonho onde os milagres improvisados saem tanto do seu corpo como das peças de mobiliário, das árvores e das nuvens: “um modo de vida em que um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha e o fruto na árvore arredonda tão depressa como um balão insuflável” (Benjamin 2017 : 78) <sup>2</sup>. Com Mickey Mouse, escreve Benjamin, “o humor desafia a política” (Benjamin 2019 : 770). Na figura de Mickey consuma-se “a mobilização moral da natureza” (*Ibidem*) e, nisso, Mickey aproxima-se às fantasias de Grandville, de Fourier ou de Saint-Simon, satirizado por Lauglé e Vanderbusch da seguinte forma:

Sim, quando o mundo inteiro, desde Paris à China,  
Divino Saint-Simon, seguir tua doutrina,  
A idade de ouro com o seu brilho renascerá,  
Os rios encher-se-ão de chocolate e chá;  
Sairão da planície os carneiros já assados  
E nadarão no Sena esturjões já estufados;  
Os espinafres virão ao mundo já picados,  
Guarnidos de fritos de côdea já ralados;  
Das árvores nascerão maçãs já em compotas,  
E faremos colheita de capotes e botas;  
A neve será vinho, e frangos choverão,  
Dos altos dos céus patos com nabos cairão (*Ibidem*: 127).

157

No sonho, realiza-se uma existência simples, para a qual nos faltam forças na vigília. O sonho oferece uma compensação para o cansaço, uma indenização pelos estragos. Mas o sonho pressupõe o despertar e, de novo, ouvem-se as pancadas, cada vez mais violentas. O martelar constante vai desfazendo a cabeça do famoso rato. E esse símbolo da indústria da cultura, capaz dos mais incríveis prodígios, vai-se desfigurando. Desmancha-se o sonho de “uma existência cheia de milagres *que supera e se ri dos prodígios técnicos*” (Benjamin

---

<sup>2</sup> Ver ensaio “Experiência e indigência” in *O Anjo da História*.

2017: 77). 4) Um corpo prepara-se para dançar detrás de uma cortina branca. Uma fonte de luz acentua a silhueta. Os sapatos de tacão, pesados, marcam os passos, por vezes seguros, certos, por vezes hesitantes. A dança não obedece a regras. Num instante, a cortina converte-se em espelho. Outras vezes, os pés parecem sofrer um atraso relativamente ao corpo, que é levado de um lado para o outro, lentamente e logo de uma forma apressada, decidida, diligente, terminando numa correria no interior do quadrado formado pela tela branca. Ouve-se o respirar ofegante, pressente-se o esforço, o cansaço. A corrida vai-se desacelerando e o corpo cambaleando. O que nos leva a correr de um lado para o outro, sempre limitados por quadrados, orlas e margens? A artista recolhe a cortina, onde se agarra. O corpo esbate-se e desaparece. 5) Reaparece, suspenso, como se se tratasse de um enforcado. Oscila como um pêndulo sobre o tampo da mesa, patíbulo onde os pés desenham circunferências. Pousa brevemente. Muito brevemente. 6) Sobre o tapete, uma figura vestida de Pierrot interage com uma raposa embalsamada. A realidade impõe-se, por muito que Pierrot queira alhear-se ou distanciar-se dela: vêem-se detritos, restos de materiais amontoados, despojos de uma campanha perdida. A raposa, com um chapéu e um laçarote na cauda, assiste à performance de Pierrot, ao som de Liszt<sup>3</sup>. Inanimada, catalisa a acção. Pierrot aproxima-se, hesita, rouba o chapéu à raposa e joga com ele, coloca-o diante do rosto, fazendo-o oscilar como uma lua coberta de luto, luar triste como o de Verlaine (1961: 215)<sup>4</sup>. 7) Um corpo e um conjunto de balões negros amarrados ao pescoço. Os pés vão vacilando. De novo, Emily Dickinson (1970: 206): “Caminhei – como asas – que o meu corpo tinha – / Os pés – que antes usava – / Desnecessários – agora – / Como seriam botas – para os Pássaros”<sup>5</sup>. Os balões que, como num sonho negro, estrangulam, também elevam o corpo. A figura quer deixar o chão, mas uma

<sup>3</sup> *Consolations*, S. 172: No. 3, *Lento placido*.

<sup>4</sup> “Ce n’est plus le rêveur lunaire du vieil air / Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte; / Sa gaité, comme sa chandelle, hélas! est morte, / Et son spectre aujourd’hui nous hante, mince et clair”.

<sup>5</sup> “I walked – as wings – my body bore – / The feet – I former used – / Unnecessary – now to me – / As boots – would be – to Birds”.



força contraria o seu desejo. 8) De vestido branco, armado com um merinaque e com um grande rabo-de-cavalo que lembra a cauda de uma raposa, uma figura dança e trauteia uma melodia, como uma cantilena infantil ou uma canção de embalar. Três notas, três passos. Seis notas, seis passos. O corpo vai ganhando ritmo, movimento. Quer expandir-se, mas vê-se encerrado e nem as janelas (com grades) representam uma possibilidade. Não há como escapar: o corpo é crinolina, a sala, espartilho. A sombra vai-se projectando sobre as paredes, desdobra-se em múltiplos fantasmas. O movimento diminui, como uma boneca mecânica que vai perdendo a corda. A voz lembra Josefina, a cantora de Kafka: “Será que o que nos fascina é o canto dela ou não será muito mais o sossego solene que envolve a voz fraca?” (Kafka 2004: 306). Kafka continua:

é como se toda a sua força se tivesse concentrado no canto, é como se tudo o que nela não servisse imediatamente o canto, todas as forças, quase todas as possibilidades de vida, a tivesse abandonado, é como se fosse despojada, se expusesse e entregasse à protecção de bons espíritos apenas, como se, enquanto assim está, completamente fora e tão totalmente entregue à sua canção, um simples sopro fresco que passasse fosse suficiente para a matar. (*Ibidem*: 307-308)

159

E, diz Kafka, apesar de parecer que Josefina se esforça em vão, “há uma parte qualquer do seu assobio (...) que chega necessariamente até nós”. Este assobio, praticamente indistinguível de outros assobios, que se ergue quando todos se entregam ao silêncio, chega quase como uma mensagem do povo dirigida a cada indivíduo (*Ibidem*: 312). Há naquele “nada de voz” (*Ibidem*), naquela melodia,

qualquer coisa da nossa pobre e tão breve infância, de uma felicidade perdida que nunca poderá voltar a ser encontrada, mas há também qualquer coisa da vida activa, do dia-a-dia, da sua pequena, incompreensível e apesar disso subsistente e irreprimitável alegria. (*Ibidem*: 316)

Unimo-nos, por momentos, no sonho de uma infância que nem sabemos se chegou a acontecer. E a música, essa, como escreve Walter Sokel (2011:72), liberta-nos “do princípio da realidade, da luta

pela existência”. A arte de Josefina “como conjuradora de sonhos, é uma aparência, é assobio disfarçado de canto (...). É uma arte (...) que assenta na ilusão, que engendra sonhos” (*Ibidem*). 9) O corpo jaz, agora, sob o tapete coberto de confetti. No silêncio, o tapete é manto, vestimenta, mas também sepultura. 10) A figura de merinaque, com uma coroa de flores na cabeça, olha-nos fixamente e aplaude. Bate palmas com as mãos invertidas, dedos apontados para o chão. As palmas são puro ruído, os gestos mecânicos, mas com uma certa cadência. Tal como a Olímpia de *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, também esta figura se mostra rígida e cada um dos seus movimentos parece provocado por um mecanismo. Os autómatos têm esse carácter inquietante, “comportam-se como seres vivos” (Hoffmann 1967:208), mas pertencem a uma natureza diferente. O que aqui vemos é um ser vivo a comportar-se como um autómato. Um corpo que se mostra vivo a imitar uma boneca sem vida. Encenam-se novas poses, efémeras, como se o corpo parasse momentaneamente aguardando o disparo de uma câmara e logo assumisse uma nova postura, cómica. E voltam as palmas, o grande aplauso, o ruído. A grinalda ameaça cair. A figura olha na nossa direcção, espreita para a câmara com curiosidade e estranheza. Quem és tu que me olhas? 11) Sobre o tapete, uma figura gira no sentido contrário aos ponteiros do relógio. O tempo a andar para trás? Contratempo ou contrapelo? Clepsidra que se esvazia e volta a encher, repetição cíclica e incondicional de todas as coisas. 12) Uma figura dança como no cinema mudo ou num cabaré, em movimentos estandardizados, estereotipados. Cliché. Algo extemporâneo que nos lembra aquilo que ainda hoje se espera de nós: representar um papel, o papel que nos foi atribuído por uma lei não escrita, seguras de que, se o fizermos, ser-nos-á concedido o direito a uma vida livre de violência. Submissão, silêncio, docilidade, nada de fúria. E força só a consagrada às tarefas de reprodução social. 13) Os balões negros ocupam toda a sala. A figura aparece suspensa, levita com uma fita amarrada ao tornozelo, num mundo que perdeu a cor. 14) De novo vestida de merinaque, persegue uma bola de *ping-pong* que insiste em escapar. Mimetiza a bola, os seus saltos. O corpo transforma-se em dança e, mediante uma “fantasia espontânea”, converte-se na própria bola. Improvisação

mimética, percepção e transformação activa que contém um potencial revolucionário procedente do mundo das crianças (Buck-Morss 1989: 264). Como diz Benjamin (2002: 38) em *Rua de Sentido Único*, para as crianças, as gavetas são “arsenal e jardim zoológico”, “museu do crime e cripta”, os papéis de prata são um tesouro, os blocos de madeira caixões. 15) Uma bola gigante abraçada por um corpo negro oscila, vai rolando sobre o chão de detritos, recordando a famosa escultura que passeia, de Pistoletto<sup>6</sup>. Passeio de uma bola, agora sem notícias, sem espectadores, circunscrito à sala de um velho armazém. A figura empurra a bola, como um animal obstinado à volta do objecto do seu interesse. Finalmente, levanta-a, desafiando o equilíbrio. Suporta-a sobre o seu próprio corpo como um mundo que oprime. 16) Nova perspectiva do armazém. Um recanto tomado pela humidade. As chamas de quatro velas iluminam uma camisa de noite branca, suspensa. Lembra a obra de Louise Bourgeois em que uns ossos seguram peças de roupa, também suspensas num suporte de aço. Aqui, agora, ao som de uma área, a camisa começa a arder para finalmente cair sobre as velas e deixar-se consumir pelo fogo. 17) De volta ao cenário que nos mostra o mesmo tapete e o mesmo chão coberto de despojos, vemos uma figura que segura uma bandeira branca triangular que oscila com o vento: “Mas o vento não é uma casa / apenas lambe como os animais / as feridas do corpo” (Sacks 1970: 279)<sup>7</sup>. O mistério de um vento que não poderia chegar ao interior do armazém depressa é revelado: uns fios quase invisíveis movimentam a bandeira, movimentam o cabelo. O que nos diz esta figura? Figura de paz que, sob velhas e novas constelações de poder, se ergue de um chão de escombros e mantém a postura. Nada a consegue derrubar. Aparência. 18) Uma nova figura com uns sapatos de tacão pesados caminha na parede, como se saísse da rotina para logo regressar. 19) Sobre o tapete e com a camisa de noite novamente suspensa, a figura segura uma pandeireta, batendo com ela nas nádegas. A percussão da pandeireta funde-se com a música sacra. A figura converte-se em *clown*. 20) Deitada numa mesa, verte um jarro de água sobre a

---

<sup>6</sup> *Sfere di giornali* (1966), activada, a partir de 1967, como *Scultura da Passeggio*.

<sup>7</sup> “But the wind is not a house / Only licks like animals / The body’s wounds”.

cabeça. Uma taça no chão recebe a água. Pia baptismal? A sombra da figura projecta-se na parede de fundo. Acabada a água, o corpo permanece imperturbável, adormecido, congelado. Ouve-se um galo a cantar. Alvorada, um novo começo. 21) O grande globo de papel encontra-se, agora, preso ao tecto. Começa uma dança, em que o globo é corpo e cabeça, uma pantomima que, de início, nos recorda Oskar Schlemmer e o seu ballet triádico. A estranha figura não pára e o próprio cenário está em risco. Estremecem as calhas que sustentam as luzes, no espaço de grades e grelhas. De repente, a figura roda, mimetizando os movimentos do globo, gira de olhos fechados, perde o equilíbrio, converte-se de novo em autómato. O jogo é levado ao extremo e o mecanismo de funcionamento do autómato começa a falhar. Lança o globo e espera o impacto. Os golpes na própria cara são grandes, fortes. Nos interstícios de uma situação extrema, testam-se os limites da nossa resistência. Dor, vulnerabilidade. O que começa como paródia acaba como tragédia. 22) De pé em cima de um balde, a figura vai retirando confetti do chapéu negro. Atira-os para o ar ou sobre si própria. O tapete vai-se enchendo de pequenos papéis brancos, o fato negro também. Festa ou fim de partida? 23) A figura negra transforma-se num gigantesco animal, com uma protuberância, uma deformação. Caracol com as suas antenas sensíveis? Cobra-elefante? Gregório Samsa? Espera pacientemente, indiferente aos diversos avatares da história. 24) Estendida no tapete, como um cadáver. A boca liberta um balão negro atado a um fio que sobe até ao tecto. Pelos fios percebemos outros tantos balões que chegaram ao seu limite. 25) Sobre o tapete, um lençol oculta um corpo vivo ou escultura. Forças que não vemos vão levantando o pano. Intuímos uma figura. Como por magia, desaparece o pano e, no lugar dele, surge uma camisa de noite branca, suspensa. Luminosa. A figura ajoelha-se, de frente para a câmara, tapada pela camisa que se vai erguendo. 26) Uma enorme cabeça de touro segura em cada corno um conjunto de balões negros e oscila com o seu peso. 27) Uma nova figura tem pendurados no vestido bules, canecas, chávenas, todo um serviço de chá. Ouvimos o tilintar da louça, como um concerto de pequenos sinos de cerâmica. O corpo balanceia e o tilintar aumenta. A louça começa a quebrar. Neste retilintar, o

tapete vai-se enchendo de cacos. Detritos que se acrescentam ao já sinistro mundo de detritos, substâncias desoladas. O som torna-se mais ténue, como o de um espanta-espíritos. À medida que a louça vai partindo, o corpo liberta-se do peso. Nessa libertação, dá-se um despertar da energia vital. Mostram-se, uma vez mais, fragmentos de uma infância esquecida.

### §

*Neste corpo não há poesia*, como vimos, é constituído por diferentes momentos unidos pelo mesmo cenário, pelo mesmo corpo, ainda que transformado. Corpo que mimetiza o mundo, ora cruel ora cómico. Corpo que, desafiando as perspectivas estabelecidas, propõe alguma coisa impossível, radicalmente nova. Corpo que se torna coisa, cadáver, mas também, corpo vivo, vulnerável, que dança, corre, pende e jaz. Com que memórias trabalha esta obra? Que experiências desperta? Irredutível, esta obra não só dá corpo à subjetividade da artista, como nela se cristaliza alguma coisa partilhada, colectiva. A experiência fracturada da artista lembra-nos a nossa própria experiência fracturada. A sua fragilidade é a nossa fragilidade, a nossa vulnerabilidade. Vulnerabilidade entendida não como privação, não como algo que nos enfraquece ou que nos torna vítimas, não como um limite à acção dos sujeitos, mas, como dizem Judith Butler e Fina Birulés (2019: 6), como uma condição de existência, como uma característica da nossa condição material no mundo, vulnerabilidade como exposição ao outro, vínculo ao social, como possibilidade de acção colectiva e estímulo para a reflexão política (Butler 2004), ponto de partida para uma vida em comum. Vulnerabilidade como força para a produção artística, força que em Bárbara Fonte se mostra inesgotável, numa obra que constrói a sua autonomia num compromisso com o mundo.

O palco que Bárbara Fonte ocupa é um palco carregado de história, um palco também ele ocupado pelos outros. Bárbara Fonte aparece, como vimos, sob as mais diversas formas: coberta por um tapete, que se transforma em obra dadaísta; com cabeça de Mickey;

num corpo que se lança numa correria; suspensa, estrangulada pela força de leves balões ou em repouso; Pierrot, Josefina ou Gregorio Samsa; *clown*, autómato, figura que joga com os estereótipos, que desafia a gramática patriarcal; figura de merinaque, animal ou boneca. Bárbara Fonte mostra-nos essas vidas invisíveis, essas figuras profundamente solitárias que habitam as margens, que ocupam os cantos das páginas e lutam por encontrar o seu lugar no mundo. Figuras herdeiras de um segredo que exige interpretação. Figuras que desfazem com um martelo a sua cabeça postiça, interagem com uma raposa inerte, dançam, trauteiam e batem palmas freneticamente, executam passos mecânicos, imitam os saltos e trajectos de uma bola de ping-pong, correm com pés que pesam, dentro dos limites de uma cortina-quadrado, como se a vida fosse isso, um imparável corre-corre em terrenos decretados.

Abrindo espaços de não violência, partilhando experiências possíveis, esta obra fala-nos dos lugares que nos são atribuídos e que é suposto habitarmos, fala-nos do mundo louco da organização da vida e do trabalho (Dickens 2011: 63), dessa corrida desenfreada desencadeada pelo cálculo utilitarista que nos coarctea a fantasia, da engrenagem que nos leva a um mundo vazio, a um beco sem saída, jaula de ferro, como diagnosticou Max Weber. As obras da Bárbara Fonte também nos abrem a porta ao novo, à possibilidade de habitar um lugar impossível. Habitar esse lugar, ver as coisas desde outra perspectiva, “pode expor a realidade como aquilo que é, mas também forçar os limites do que nos ensinaram a chamar realidade” (Butler/Birulés 2019: 77-78). Compromisso político e imaginação, andam de mãos dadas, defende Fina Birulés: “só quando imaginamos que a situação poderia ser outra é que podemos chamá-lo injusta” (*Ibidem*: 79).

As obras da Bárbara Fonte desafiam a realidade. E, tal como algumas criaturas kafkianas, ajudantes, agentes, mensageiros ou estudantes, as personagens ou figuras que nelas aparecem lembram-nos o carácter breve da vida:

O meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Neste momento, comprime-se tanto na minha lembrança que, por exemplo, mal consigo perceber como pode um

jovem decidir dirigir-se para a próxima aldeia sem temer que –abstraindo já dos acidentes infelizes– o tempo duma vida normal e sem azares não baste nem de longe para tal viagem”. (Kafka 2004: 245)

Os diferentes momentos de *Neste corpo não há poesia* aparecem não só como fragmentos da nossa própria existência, mas como alfabeto de um mundo possível. Quando já não parece haver novidade radical capaz de quebrar o círculo do eterno retorno, esta obra mostra-nos, no seu carácter de aparência, essa promessa de felicidade (*promesse de bonheur*) de que nos falava Stendhal, promessa tantas vezes quebrada. Autonomia e compromisso unem-se numa obra que volta à questão, tantas vezes levantada, da possibilidade da poesia, agora, num corpo sugado, esgotado, triturado, um corpo levado ao limite da sua resistência.



166





## Bibliografia

- Benjamin, Walter (2002), *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, [edição e tradução de João Barrento].
- Benjamin, Walter (2017), *O Anjo da História*, Porto, Assírio & Alvim, [edição e tradução de João Barrento].
- Benjamin, Walter (2019), *As Passagens de Paris*, Porto, Assírio & Alvim, [edição e tradução de João Barrento].
- Buck-Morss, Susan (1989), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Butler, Judith (2004), *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres e Nova Iorque, Verso.
- Butler, Judith / Birulés, Fina (2019), *L'embolic del gènere. Per què els cossos importen? / Gender Trouble: Why do Bodies Matter?*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Dickens, Charles (2011), *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics.
- Dickinson, Emily (1970), *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston, Little Brown and Company, [ed. Thomas Johnson].
- Dickinson, Emily (2014), *Duzentos Poemas*, Lisboa, Relógio d'Água [tradução, posfácio e organização de Ana Luísa Amaral].
- Hoffmann, E. T. A. (1967), *The Best Tales of Hoffmann*, Nova Iorque, Dover Publications.
- Kafka, Franz (2004), *Os Contos*, 1ª Volume, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Sacks, Nelly (1970), *The Seeker and Other Poems*, Nova Iorque, Farrar, Straus and Giroux.
- Sokel, Walter H. (2011), "Nietzsche and Kafka", in *Kafka for the Twenty-First Century*, Rochester, Nova Iorque, Camden House [Stanley Corngold e Ruth V. Gross (ed.)].
- Verlaine, Paul (1961), *Poésies*, Lausanne, Le Guilde du Livre.

# QUEDA, EVENTO, COMPOSIÇÃO, FIGURA II 2013

VERA MOTA

Performance

35'

Appleton Square, Lisboa

168





169





# ON THE SUBJECT OF CHANCE REMARKS: PRACTISING PATIENCE

MISCHA TWITCHIN

“A philosophical problem has the form:  
‘I don’t know my way about’.” (PI, 123)

It is hardly an original question, but where or how does one begin a reading of Wittgenstein? Or should I say, rather, begin *this* reading of Wittgenstein? Or better yet, begin this reading *with* Wittgenstein? The question of this particular beginning – already refracted now in three ways – addresses the context of this article. But there are any number of potential contexts for such a question, from the “required reading” on a university philosophy course to a chance encounter in a second-hand bookshop; or an encounter with Wittgensteinian echoes in some ostensibly non-philosophical reading. Many newspaper articles on the use(s) of chatbots in universities today, for instance, implicitly address questions of learning in the non-identity of thought and knowledge. The use of AI by students to write their essays already indicates the non-identity of thinking or knowing with itself, never mind with each other, through an outsourcing of reflexive questions – as a form of “philosophical problem” – to an algorithm. It is as if the student reader would aspire to the machine’s condition of being neither lost nor found – as if, thereby, to avoid not only the anxieties that might be involved, but also the work of thinking about different ways of knowing. To turn over the writing to an algorithm often follows from an impatience with the experience of not knowing.

171

To engage in “a reading” of Wittgenstein presumably means, however, that one has already begun to read him; even if this means getting no further than asking the question of that very beginning. After all, reading *with* Wittgenstein means reflecting on his own question of where or how to begin writing (as) “Wittgenstein” – a question that is mediated by the work of the various editors and translators who have taken responsibility for producing the volumes of “remarks” that appear in his name (as if these were books written by him). This is, then, a question of and for a practice – that of reading in so far as this might become a question of and for philosophy (or, at least, thinking). Famously, Wittgenstein notes in the Preface to the *Philosophical Investigations*: “I should not like my writing to spare other people the trouble of thinking. But, if possible, to stimulate someone to thoughts of their own. I should have liked to produce a good book. This has not come about, but the time is past in which I could improve it.” (Wittgenstein 2009: 4e).

I begin then with my own question(s) of reading – just as any reader of Wittgenstein does. Indeed, the practice of reading here could begin again with the acknowledgment that there is always the question of previous reading(s) – even if Wittgenstein’s writing(s), whilst citing others in his own reading(s), refuses any sense of philosophy as a disciplinary practice of such reading. Here, for instance, is Stanley Cavell, drawing upon decades of exploring his understanding of – and with – Wittgenstein: “If the *Investigations* occupies for me a privileged place among the texts I call means of interpretation, it is perhaps because as I go on learning to ask for further conditions of this text’s existence – its form as fragments, its palette of terms of criticism, its sparseness of theoretical terms, as if every term of ordinary language can be shown to harbour the power of a theoretical term – I continue to find responses in its greatly compressed pages (Wittgenstein calls Part I ‘the precipitate’ of sixteen years of philosophical work) that surprise me, that open spaces of understanding, and of further understanding, that are models of what I seek in finding my way in any text that elicits my interest, that is, in anything that is for me an object of interpretation. And nowhere more instructively than in its demonstration that

an interpretation, however persistent it must at its best be, comes to an end somewhere – as though, precisely unlike the idea of a formal proof, philosophy’s beginning and ending are matters of contestable judgement. And as though philosophical persistence is to an unavoidable extent a matter of awaiting the dawning of dissatisfaction with whatever end of invention one has so far arrived at. Emerson calls this patience.” (Cavell 2004: 20).

Between “philosophy’s beginning and ending”, then, one might engage in a practice of “patience”. I would also call this time of and for (a) reading (with Pauline Oliveros) a learning “to practice practice”. The theory of the one is the practice of the other, without the former becoming simply a meta-language, as though it were not itself a form of practice. Oliveros writes of such interpretative practice (where I would substitute “reading” for the cognate “listening” here): “Interpretation of our sense information (listening) and the sharing of this experience with each other is the basis of culture and our values... Each listener, through the act of listening, affects the field and thus the form. The form affects the listener in a dance of reflections in the space between... The practice generates theory. Theory is perceiving structure – analysing and explaining structure so that testing and experiments (practice) can be done. Theory directs practice and creates culture to practice practice.” (Oliveros 2022: 45, 54, 57-58).

If to begin reading – between practice and patience – does not necessarily mean “at the beginning” is it, then, “without end”? Might one also understand this, perhaps, as being “without purpose” or “without a point”, whether as extrinsic or intrinsic to its “philosophical” form? Is this a question of something begun “at random”, which would only end, therefore, “arbitrarily”? Or does the “arbitrary” entail something of its apparent opposite; that is, something necessary? A kind of logic (or perhaps a grammar) of chance remarks, perhaps; or, at least, of *these* chance remarks that take the form of their own subject (in an echo, perhaps, of Wittgenstein’s “philosophical remarks”)? In the Preface to the *Investigations*, for instance, Wittgenstein re-reads his own thoughts: “The best that I could write would never be more than philosophical remarks...

And this was, of course, connected with the very nature of the investigation.” (Wittgenstein 2009: 3e).

Of course, this discussion – to begin with – is itself only a beginning; indeed, I must admit that I have barely begun to read Wittgenstein. Not only formal or compositional, the question of beginning is, after all, temporal – and these chance remarks are a token only of the present time, the “now” of their writing. These are not simply arbitrary, then, but necessarily so. There is also the curious paradox that, at least for the author of the *Tractatus*, the reader might discover that he or she has already had the thoughts expressed in their reading; at least, if these thoughts prove meaningful in the first place – caught in the paradox of starting with, or from, what follows (whether literally or conceptually). Wittgenstein writes of the *Tractatus* that: “Perhaps this book will be understood only by someone who has himself already had the thoughts that are expressed in it – or at least similar thoughts. – So it is not a text book. – Its purpose would be achieved if it gave pleasure to one person who read and understood it.” (Wittgenstein 1981: 3). Not only as a practice of patience, then, the question of understanding evokes an aesthetic response – pleasure. For such understanding would be inexpressible in simply logical or cognitive terms. Once again, a paradox, as the limits of expression are to be understood in the very propositions of the *Tractatus*, which are not (as Wittgenstein observes in the Preface to the *Philosophical Investigations*) as complete or final as he once thought.

One could perhaps discuss this in terms of reading (or thinking) “by numbers”. As an analogy with “painting by numbers”, this might appear to refer to reproducing something that has been already defined – as with a textbook. But, as we have seen, for reading Wittgenstein, what would be the pleasure in that? What is supposed to be already known is not the experience of thinking it – nor of practising the thought of it with the patience required of not knowing. The *Investigations* is not simply the subject of interpretative reading, after all, but is itself an example of such a non-disciplinary – indeed, patient – practice of reading through its own questions of interpreting the “philosophical” as a “problem”.



The numbered paragraphs of the *Investigations* hold open the potential of their simultaneity rather than constructing their apparent succession in an explanatory or comprehensive series, eschewing the apparent “beginning and ending” of the *Tractatus* (in which a question of impossibility is entailed by the very possibility of reading it). Practicing (with) the *Investigations*, one need not begin at the (literal) beginning – with the first numbered paragraph. Indeed, that beginning presents a “primitive” (ostensive) view of language which, in the name of the “philosophical”, is the subject of “investigation”. Reference to St Augustine there becomes the subject of a patient practice (reading) of not knowing one’s way about in language (as the latter is not simply a “tool” or an instrument).

Where the *Investigations* begins, then, is not necessarily where the philosophical begins, if its subject is, indeed, supposed to be “philosophy”. After all, in a perfectly familiar procedure, I began here with an epigraph taken from several pages into the investigations, not with its beginning (with the reading of Augustine, as an example of the limited conception of language that philosophy has all too often supposed [PI, 2]). As Wittgenstein observes later on: “The aspects of things that are most important for us are hidden because of their simplicity and familiarity. (One is unable to notice something – because it is always before one’s eyes.) The real foundations of their inquiry do not strike people at all. Unless *that* fact has at some time struck them. – And this means: we fail to be struck by what, once seen, is most striking and most powerful.” (PI, 129) Where interpretation is supposed to conform to what one thinks one knows – or, indeed, to what is known to have been thought by others – the ends of the “philosophical” subsume any “problem” of their beginning(s), pre-empting the practicing of patience; as if it were not a question of reading or of finding one’s way (perhaps unremarkably) by chance.

## References

- Cavell, Stanley (2004), "Introductory note to "The *Investigations* as an everyday aesthetics of itself", in *The Literary Wittgenstein*, London, Routledge, 17-21, [eds. John Gibson and Wolfgang Huemer].
- Oliveros, Pauline (2022), *Quantum Listening*, London, Ignota.
- Wittgenstein, Ludwig (1981), *Tractatus Logico-Philosophicus*, London, RKP [tr. Pears and McGuinness].
- Wittgenstein, Ludwig (2009), *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, [tr. Anscombe, et al., eds. Hacker and Schulte].

## BIOGRAFIAS

**Ana Pais** é investigadora Auxiliar (CEEC) no ICNOVA, dramaturgista e curadora. É doutorada em Estudos de Teatro (CET-UL). Em 2022-23 foi Professora Visitante no programa pós-doutoral de artes cénicas da UFBA (PPGAC), Salvador da Bahia. É autora dos livros *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas* (Colibri 2004), *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas* (Colibri 2018) e *Quem tem medo das emoções?* (Performativa 2022). Organizou ainda a antologia *Performance na Esfera Pública* (2017, Orfeu Negro) e a sua versão em inglês disponível para download gratuito em [www.performativa.pt](http://www.performativa.pt). Foi crítica de teatro no *Público* (2003) e no *Expresso* (2004). Como dramaturgista, colaborou com criadores de teatro e dança em Portugal (João Brites, Tiago Rodrigues, Sara de Castro, Sónia Baptista e Miguel Pereira). Como curadora, concebeu, coordenou e produziu vários eventos de curadoria discursiva, dos quais destaca o *Projecto P! Performance na Esfera Pública* (Lisboa, 10-14 Abril 2017) e *Em Fluxo: sentimentos públicos e práticas de reconhecimento* (Lisboa, 3-5 Abril 2019).

177

**Cláudia Marisa** é professora Coordenadora na ESMAE (IPP). Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Doutoramento em Motricidade Humana, Dança, mestrado em Sociologia, bacharelato em Teatro, licenciatura em Sociologia.

Participa regularmente em colóquios, conferências e festivais, tendo apresentado inúmeras comunicações em diferentes instituições nacionais e internacionais. Professora convidada na Université de Franche-Comté (FR); Universidade Federal da Bahia (BR); Universidade da Coruña (ES); Zurich University of The Arts (SU) e Duke University (EUA). Publica regularmente sobre Análise de Espetáculo, Sociologia do Corpo e Dramaturgia do Corpo. Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística como encenadora, dramaturgista, coreógrafa e performer, em colaboração com inúmeros teatros e festivais.

**Eugénia Vilela** é Professora Associada no Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Doutorada em Filosofia pela Universidade do Porto, e Coordenadora Científica (IP|FCT) do Grupo de Investigação Estética, Política e Conhecimento do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. Autora de conferências e textos no domínio da Filosofia Contemporânea e das Artes, publicou, entre outros textos em obras coletivas nacionais e internacionais, os livros *Do Corpo Equívoco* (1998), *Silêncios Tangíveis. Corpo, Resistência e Testemunho nos Espaços de Abandono Contemporâneos* (2010), e editou as obras coletivas *Arquipélagos de Sentido. Estética e Artes I* (2011), *Sismografias. Estética e Artes II* (2011), *Cartografias. Estética e Artes III* (2012), *Derivas. Estética e Artes IV* (2012). Coordenadora das Coleções «Estética, Política e Artes» e «Máquinas de Guerra. Filosofia | Política | Arte», publicadas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto | Instituto de Filosofia da Universidade do Porto/ FCT | Balleteatro. É membro da Comissão Científica da Rede Internacional TERRA, e membro dos Programas Científicos «Non-lieux de l'exil» (École des Hautes Études en Sciences Sociales EHESS | Paris) e «Migrobjets» (INALCO | Paris). O seu trabalho desenvolve-se no espaço de intersecção entre a Filosofia Política Contemporânea, a Estética e as Artes.

**Flávio Rodrigues** é artista multidisciplinar que iniciou o seu percurso na dança e no desenho em 1992, sob a orientação da professora e artista Alexandrina Costa. Conclui o curso Dança

Contemporânea Balleteatro Escola Profissional onde (2002) e fez formação no Ginásio (1996), Dance Works Rotterdam (2005) e Núcleo de Experimentação Coreográfica (2008). Frequentou o curso de Intervenção Pública e Criação de Obras Site-specific na Universidade Lusófona (2009) e o curso de DJ na escola Bimotor (2015). Desde 2006, tem desenvolvido os seus próprios projetos de criação artística multidisciplinar, experimental, processual e com caráter autobiográfico. O desenho, a performance arte, a manipulação de objetos, o som, o movimento e a escultura são os meios essenciais aos quais recorro. Como performer, propõe-se à construção e composição de dispositivos intuitivos, ao utilizar materiais, sonoridades, imagens e objetos principalmente provenientes de processos de encontro espontâneo, reaproveitamento e respigação. A caminhada e o estado de deriva têm emergido como base processual meritória. Os meus projetos têm sido desenvolvidos, apresentados e expostos em diversos lugares, em parceria com diferentes estruturas. Paralelamente ao desenvolvimento das próprias criações e pesquisas, tem colaborado como figurinista, músico, cenógrafo, performer (entre 2006 e 2017) e assistente de ensaios com diferentes artistas e companhias. Desde 2023 é artista associado do Balleteatro.

179

**Jorge Gonçalves** trabalha no âmbito das artes performativas como curador, coreógrafo, dramaturgo, produtor, performer e professor. Obteve, em 2014, o Amsterdam Master of Choreography na Amsterdam University of the Arts, frequentou o Mestrado em Performance Artística - Dança (FMH, 2006), concluiu o Curso de Dança Contemporânea do Balleteatro Escola Profissional (2005), e licenciou-se em Engenharia (FEUP, 2002). De 2009 a 2017, co-fundou e dirigiu a estrutura de programação de artes performativas, MEZZANINE. Em 2009, foi o corresponsável artístico e gestor da OOPSA Associação e de 2008 a 2011, cofundou e dirigiu a estrutura de produção Obra Madrasta. Desde 2006 que tem vindo a produzir e a apresentar o seu trabalho artístico em Portugal, Alemanha, Áustria, Espanha e Holanda. Desde 2003, tem colaborado e trabalhado com diversos coreógrafos como Anna Pehrsson, Clara Andermatt, Daniel Kok, DD Dorvillier, Dinis Machado, Elisabete Finger, Goro

Tronsmo, Isabelle Schad, Keith Lim, Litó Walkey, Mathilde Monnier, Né Barros, Rebecka Stillman, Susana Otero e Ula Sickle. Tem colaborado com diversas instituições a nível nacional (Balleteatro, Ballet Contemporâneo do Norte, LaBInDança, Asas de Palco, MARTE, Casa da Música) e internacional (HZT e Tanzfabrik Berlin), dirigindo workshops, e trabalhando como mentor de estudantes de artes performativas. É artista associado e coordenador do serviço educativo do Balleteatro desde 2021.

**Jorge Leandro Rosa** é ensaísta, tradutor e editor. Foi, durante duas décadas, professor do ensino superior nos domínios da Filosofia, das Ciências da Comunicação, da Semiótica e da Educação. O seu trabalho filosófico atravessa, frequentemente, a estética, a ontologia e a fenomenologia do mundo contemporâneo. Dedicou também larga produção ensaística à Geopoética e ao Imaginário terrestre. Foi crítico literário nos jornais *Público* e *O Independente*, actividade que ainda exerce em revistas nacionais e estrangeiras. É colaborador permanente de diversas publicações culturais, artísticas, literárias e políticas.

180

**Lúcia Evangelista** é investigadora pós-doutoral do “Projeto Contextos Críticos do Modernismo e do Surrealismo em Portugal” – CLEPUL – Universidade de Lisboa. Tem dedicado sua investigação à poesia portuguesa moderna e contemporânea, à poesia brasileira moderna e contemporânea, aos estudos interartísticos e aos entrecruzamentos entre estética e política. É doutorada em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e é mestre em Estudos Literários Culturais e Interartes pela mesma instituição. É investigadora colaboradora do Grupo Aesthetics, Politics and Knowledge do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, do Grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e do Projeto POEPOLIT II da Universidad de Vigo. Foi bolsista da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Portugal e de Iniciação Científica pelo CNPQ- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. É licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará.

**Luciana Fina** é cineasta e artista italiana, trabalha em Lisboa desde 1991. Investigando as hipóteses do Cinema no campo das Artes, tem desenvolvido um trabalho destinado a salas de cinema, palcos, museus e galerias. Após a formação em Literaturas Românicas, inicia uma longa colaboração com a Cinemateca Portuguesa como programadora. Em 1993 cria a primeira instalação *Super 8* para o palco, *Branco Sujo*, com coreografia de João Fiadeiro. Estreia-se na realização em 1998, integrando a geração de realizadores e realizadoras que deram nova vida ao documentário em Portugal. Entre 2002 e 2003, com a instalação CCM na Fundação Gulbenkian e o tríptico *CHANTportraits* no Museu do Chiado dá início ao seu percurso em espaços expositivos. O extenso corpo de trabalho, filmes, instalações fílmicas e site-specific, tem sido apresentado internacionalmente em festivais de cinema e exposições, estando representado na Colecção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, na Colecção Nouveaux Medias do Centre Georges Pompidou e na Colecção de Arte Contemporânea do Estado. Professora convidada no Ar.co, História(s) do Cinema. Investigadora em Artes da Imagem em Movimento, colaboradora do CIEBA, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

181

**Mischa Twitchin** is a senior lecturer in the Theater and Performance Dept., Goldsmiths, University of London. He has contributed chapters to several books, such as *Foucault's Theatres* (Manchester UP, 2020) and *Beyond Failure* (Routledge, 2019); as well as articles to journals, such as: *Performance Research*, *Memory Studies*, and *Contemporary Theatre Review*. His books, *The Theatre of Death – the Uncanny in Mimesis* (Palgrave Macmillan, 2016), and an edited volume on *Wittgenstein and Performance* (Rowman and Littlefield, 2024), are published in the series of the Performance Philosophy Network. His performance- and essay-films are freely accessible on Vimeo.

**Né Barros** é coreógrafa e diretora artística no Balletteatro, investigadora no Instituto de Filosofia da Universidade do Porto no Grupo de investigação *Estética, Política e Conhecimento*. Tem

desenvolvido o seu trabalho artístico em conexão com a investigação. Iniciou sua formação em dança clássica com Ruth Howner e, posteriormente, trabalhou em dança contemporânea e composição coreográfica nos Estados Unidos (Smith College). Doutorada em Dança (Universidade de Lisboa) e Master in Dance Studies (Laban Centre, Londres). Concluiu um Pós-Doutoramento no Instituto de Filosofia, no âmbito da estética e das performances. Estudou Teatro (ESAP). Como coreógrafa, tem colaborado com diversos artistas plásticos, fotógrafos, músicos, encenadores, artistas multimédia. Trabalhou com a Companhia Nacional de Bailado (premiada como Melhor Coreografia), com Ballet Gulbenkian e Aura Dance Company (Lituânia). Publicou vários artigos e é autora dos livros *Performances e Pós-Fenomenologia*, *Da Materialidade na Dança*, *Dança: corpo e casa*, e editor de *Performances no Contemporâneo*, *Deslocações da Intimidade*, *Artes Performativas: Novos Discursos*, *Das Imagens Familiares*, *Story Case print* (2009) e *Metamorfoses do Sentir*. É co-diretora das coleções *Estética*, *Política e Arte* e *Máquinas de Guerra*, publicadas pela FLUP. É professora na ESAP e convidada em diversas instituições. Cofundadora do Balletteatro e codiretora artística do Family Film Project - Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Memória, Etnografia.

**Paulo Mendes** é artista plástico de formação, curador, editor e produtor de projectos culturais. Apresenta o seu trabalho individualmente e em colectivo desde o início da década de 90. O seu trabalho caracteriza-se pela contaminação entre as várias disciplinas numa abordagem crítica ao contexto político, económico e social contemporâneo. Ao longo dos anos e enquanto artista plástico apresentou trabalhos em diversas instituições de referência nacionais e internacionais. Comissariou entre outros projectos independentes: *Zapping Ecstasy* (1996 / CAPC), *Plano XXI / Portuguese Contemporary Art. Cinema & Music* (2000 / Glasgow School of Art e outras galerias da cidade), *Projecto In.Transit + W.C.Container* (de 1999 a 2009 / Edifício Artes em Partes) e *Urbanlab.bienal maia*, (2001 / Urbanlab Factory e outros espaços da cidade), ou *O Tempo E O Modo*, *Para Um Retrato Da Pobreza*



*Em Portugal* (com Emília Tavares / 2015 / Pavilhão 31). Entre os seus projectos curatoriais institucionais podem-se destacar: para a Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura a exposição *Collecting Collections And Concepts*, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim, mais recentemente, *Trabalho Capital #1 E #2* (2019-20 / Centro de Arte Oliva), ou *Ensaio Para Uma Comunidade – Retrato de uma coleção em construção (take 1)* (2021-22 / MAAT Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia). O seu trabalho artístico encontra-se representado em numerosas colecções públicas e privadas como a Fundação de Serralves, Coleção de Arte Fundação EDP / MAAT, Fundação PLMJ, Coleção Norlinda e José Lima ou no Museu do Neo-Realismo. Ao longo de trinta anos de trabalho, participou em aproximadamente trezentos projectos expositivos e performativos, tendo comissariado e produzido mais de setenta exposições, independentes e institucionais, que marcaram o desenvolvimento do trabalho de uma nova geração de criadores e lhe proporcionaram um extenso conhecimento das práticas artísticas em Portugal. [www.paulomendes.org](http://www.paulomendes.org)

183

**Roberto Neulichedl** com formação musical e musicológica, foi professor de *Pedagogia da música* há mais de trinta anos nos Conservatórios em Itália. Desde sempre combinou a sua actividade académica com a composição para a cena, colaborando em Portugal para vários espetáculos produzidos pelo Balletatro e pelo Teatro de Marionetas do Porto e em Italia em particular com o Teatro Gioco Vita (suas obras podem ser ouvidas no site: <https://www.manifestoutopia.eu>). Participou em diversas conferências e é autor de textos, entre os quais se destacam: *Sulle tracce dell'ascolto del mondo* (2023); *Suono dunque sono. Dalla fenomenologia del sonoro all'ecologia dei sensi* (Ed. Squilibri, 2022); *Fenomenologica dell'esperienza sonora-musicale: una prospettiva biologica ed ego-ecologica* (2019); *Tra figura e sfondo. Psicologia della musica e Gestalttheorie* (Libreriauniversitaria.it, 2013) ; *Die Musik: eine Frau ohne Schatten. Dell'ombra della musica. Della musica dell'ombra* (La Finestra, 2011); *Il sonoro: una presenza nel/del musicale* (Curci, 2008); *Music-Attanti: no verbal?* (EDT/SIEM, 2003).

**Sandra Guerreiro Dias** é licenciada em Estudos Portugueses, mestre pré-bolonha em Literatura e História e doutorada em Estudos Literários e História Contemporânea pela Universidade de Coimbra. É Investigadora Integrada do Centro de Literatura Portuguesa (UC) e Investigadora Colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e do ICNova. Colabora, ainda, com o *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa* (UFP). É professora adjunta convidada da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Beja. É membro da *Red Internacional de Bibliotecas Lectoras* (RIUL) e da *Electronic Literature Organization* (ELO). Tem dedicado a sua investigação às relações entre literatura e outras artes. É autora da primeira monografia sobre poesia e performance em Portugal, intitulada *O Corpo como Texto* (2016). É poeta.

**Susana Camanho** é doutorada em Filosofia (Estética), pela Faculdade de Filosofia da Universidade de Barcelona, e licenciada em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É, desde 2020, membro do Sismógrafo, um espaço independente do Porto, criado pela Associação Cultural Salto no Vazio, com um programa contínuo de exposições de artes visuais, performance, música experimental e literatura (<http://www.sismografo.org>). É curadora do ciclo de conferências *Imagens de Pensamento*, organizado pelo Sismógrafo desde 2020. É docente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

**Vera Mota** é licenciada em Artes Plásticas – Escultura (2000-2005) e Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas (2006-2008), pela Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto. Vive e trabalha no Porto. A sua prática artística revela-se sobretudo através da escultura, desenho e performance, usufruindo da amplitude e permeabilidade que estas disciplinas oferecem. Com apresentações públicas regulares desde 2005, o seu trabalho convoca uma forte componente material, num processo em que o seu corpo se afirma como agente quase sempre indispensável. A performance surge assim como meio de produção, de composição, ou mesmo de encenação, promovendo e equacionando a participação do corpo enquanto metodologia

generativa e eixo para formulações conceptuais. Recorrendo a um largo espectro de materiais – mármore, ferro, bronze, tecidos, couro, vidro, papel – em esculturas estanques e de larga escala, bem como instalações de carácter transitório, deixa sobressair as propriedades destas matérias, cujas especificidades acabam por ser determinantes para definir a expressão que as obras assumem. Na escultura como no desenho, este corpo actuante, imprime os seus gestos e trânsitos. Mais recentemente, e mantendo-se em torno das políticas do corpo, o seu trabalho apresenta um animismo escultórico que reclama outras perspetivas de corpo, outros corpos e materialidades, procurando encenar processos de transfiguração, desclassificação de funções e transferência entre corpos orgânicos e inorgânicos, geológicos e biológicos, de que são exemplo as suas mais recentes exposições individuais, nomeadamente *SEM CORPO/ DISEMBODIED* (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto). No âmbito de exposições e programas de performance, o seu trabalho foi ainda apresentado na Galeria Municipal do Porto; MACE – Museu de Arte Contemporânea de Elvas; Matadero (Madrid, Espanha); Ireland’s Biennial (Limerick, Irlanda) e SESC (São Paulo, Brasil); entre outros. A sua obra integra importantes coleções como a Coleção de Arte Contemporânea do Estado Português – CACE; a Coleção da Fundação Serralves; a Coleção PLMJ; a Coleção António Cachola – MACE; Coleção Ilídio Pinho e Centro de Arte Oliva – Coleção Norlinda e José Lima.



**ISBN:** 978-989-9082-77-9  
**DOI:** <https://doi.org/10.21747/978-989-9082-77-9/per>  
**Depósito Legal:** 525558/23  
**Execução Gráfica:** Diário do Minho  
**Data:** Dezembro 2023  
**Tiragem:** 300 edições  
**Design:** febrito.com





**U** PORTO  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

**balletatro**

**fct**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**REPÚBLICA  
PORTUGUESA  
CULTURA**

**IF** Instituto  
de  
Filosofia  
DO PORTO

AESTHETICS  
POLITICS  
AND TECHNOLOGY  
RESEARCH  
GROUP

**dgARTES**  
DIREÇÃO GERAL  
DES ARTES