

Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias

O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal

Volume I

Tese de doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, ramo de História Contemporânea, sob a orientação dos Doutores Rui Manuel Bebiano do Nascimento e Manuel José de Freitas Portela e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2015

· U C ·

Universidade de Coimbra

Fotografia de capa: © António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983.

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra

O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal

Volume I

Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias

Título
O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal

Autora
Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias

Orientadores
Doutores Rui Manuel Bebiano do Nascimento e Manuel José de Freitas Portela

Doutoramento
Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais

Ramo
História Contemporânea

Áreas Científicas
História da Cultura e Estudos Literários

Data de realização das provas públicas de defesa
5 de Fevereiro de 2016

Júri das provas públicas de defesa
Doutor António Joaquim Coelho de Sousa Ribeiro (pres.), Doutor Rui Manuel Ferreira Leite Soutelo Torres, Doutor Luís Alberto Seixas Mourão, Doutor Luís Manuel Duarte Antunes Figueiredo Trindade, Doutor Manuel José de Freitas Portela, Doutor Rui Manuel Bebiano do Nascimento, Doutora Joana Rita da Costa Brites

Classificação final
Aprovada com distinção e louvor, por unanimidade

· U C ·

FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ces
Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Universidade de Coimbra

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

POPH

UNIVERSIDADE DE COIMBRA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO 25 DE ABRIL
Nreg EB7

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

Esta tese de doutoramento cruza três áreas disciplinares – estudos literários, estudos da performance e história da cultura – com vista ao mapeamento da relação entre a arte da performance portuguesa (APP) e a poesia desde o princípio do século XX, incidindo a investigação em particular na sua fase de expansão, a década de 1980.

No enquadramento deste caso de estudo, analisa-se os anos 80 como epifenómeno cultural da contemporaneidade portuguesa, estudando-se a ampliação de um experimentalismo estético e performativo ao *modus vivendi* cultural da década, nomeadamente à poesia, à música, à moda, à tecnologização e mediatização da cultura, aos consumos culturais e às sociabilidades urbanas. Numa palavra, à revolução *pop* dos costumes. Os anos 80 são, na sua amplitude, o epicentro histórico da estetização da vida urbana. Em Portugal, este fenómeno pauta-se por um experimentalismo estético identificável numa rede híbrida e eclética de performers de diferentes áreas artísticas, eventos e festivais.

Analisa-se em particular o desenvolvimento da poesia experimental portuguesa (PO.EX) e da performance experimental poética (PEP), mostrando-se a importância de um projeto que, mais do que poético, é intermedial, focando-se numa rede de eventos e protagonistas que têm como ponto de partida da sua atividade artística, a poesia, a performance e o corpo. Para tal, mapeia-se as origens deste experimentalismo poético desde o princípio do século XX, por intermédio de uma base de dados cronológica exaustiva e detalhada da APP desde 1900 até 1990, sublinhando-se a relevância dos legados futurista, dadá, surrealista e concetual nestas práticas. Apresenta-se uma taxonomia descritiva da APP.

Em seguida, analisa-se, com detalhe, três tipos de festivais que figuram enquanto laboratórios experimentais de práticas performativas ao longo dos anos 80: os festivais de arte, os festivais de arte da performance, e os festivais e eventos de poesia experimental. Analisa-se ainda um conjunto de tendências da PEP portuguesa a partir de poetas experimentais como Ana Hatherly, Alberto Pimenta, António Barros, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Gabriel Rui Silva, Salette Tavares e Silvestre Pestana, entre outros/as.

Procura-se também compreender e questionar o desfasamento entre a efervescência de um *ethos* cultural celebratório e performativo e a fraca receção do seu legado singular no conjunto das práticas artísticas, na crítica, na institucionalização de um mercado de arte experimental,

bem como na formação de públicos. Contribui-se para essa lacuna na dimensão prospetiva e de inventário que este trabalho incorpora e oferece sobre uma dimensão particular da história da cultura e das artes em Portugal. Demonstra-se assim como os anos 80 portugueses são únicos no panorama da história portuguesa recente, conjugando um universo artístico experimental de renovação estética e poética, cuja história, em detalhe, continua por conhecer.

Palavras-Chave:

Arte da Performance; Poesia Experimental; Experimentalismo; Década de 1980; Arte da Performance Portuguesa (APP); Performance Experimental Poética (PEP)

Abstract

This doctoral thesis brings together three disciplines – literary studies, performance studies and cultural history – and aims to map the relationship between Portuguese performance art (PPA) and poetry since the beginning of the twentieth century. The research focuses in particular on the 1980s, a period of increased activity.

In the framework of this case study, the 1980s are analyzed as a cultural epiphenomenon of Portuguese contemporaneity. This study looks at the promotion of an aesthetic and performative culture of experimentation as *modus vivendi* of the decade. The pop revolution of the 1980s is addressed in various practices: poetry, music, fashion, use of technology, media coverage of culture, cultural consumption and urban sociability. The 1980s are described as the historic epicenter of the aestheticization of urban life.

In Portugal, this phenomenon is guided by an aesthetic experimentalism which can be identified by a hybrid and eclectic network of performers of different artistic fields, events and festivals. The thesis analyzes, in particular, the development of Portuguese experimental poetry (PO.EX) and poetic experimental performance (PEP), showing its importance as an intermedia practice – not exclusively poetic –, and focusing on a network of events and protagonists that take poetry, performance and the body as artistic means of production.

The origins of this poetic experimentalism is mapped from the beginning of the twentieth century, through a detailed and full chronological database of PPA (1900-1990) that highlights the relevance of the futurist, dadaist, surrealist and conceptual legacies for these practices. A descriptive taxonomy for PPA is presented.

This is followed by a detailed analysis of three kinds of festivals, seen as experimental laboratories for performance art during the 1980s: art festivals, festivals of performance art, and festivals of experimental poetry. A number of trends in Portuguese PEP are discussed through the practices of experimental poets such as Ana Hatherly, Alberto Pimenta, António Barros, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Gabriel Rui Silva, Salette Tavares, and Silvestre Pestana, among others.

This study also accounts for the gap between the cultural effervescence of a celebratory and performative *ethos* and the poor reception of its unique legacy, whether in artistic practices, in cultural critique, and in the institutionalization of an experimental art market, or in the

education of different audiences. The inventory and prospective implications contained in this study will illuminate a particular dimension of the history of culture and the arts in Portugal, and contribute to changing the academic reception of those practices. This thesis argues that the 1980s are a unique moment of aesthetic and poetic experimentation in recent Portuguese culture, whose detailed history is still unknown.

Keywords:

Performance Art; Experimental Poetry; Experimentalism; 1980s; Portuguese Performance Art (PPA); Poetical Experimental Performance (PEP)

Ao meu pai e à minha mãe, Carlos e Maria Antónia.

Aos meus irmãos, Luís e Nuno.

No centro do vazio, a festa é outra.

Roberto Juarroz

Riso de morte / morte do riso.

Marcelino Vespeira

Para mim o telescópio é olhar para dentro.

António Aragão

Índice – Volume I

Resumo iii

Abstract v

Índice – Volume I xi

Índice – Volume II (Anexos) xv

Lista de Siglas e Acrónimos (Volumes I e II) xxi

Notas Prévias xxiii

Agradecimentos xxv

Abertura: A Grande Beleza 1

1. Viragem Performativa e Mudança Cultural: Para Uma Teoria Situada da Arte da Performance 11

1.1 Contributos para uma Análise Performativa da Cultura 11

1.2 Mudança de Paradigma, Pós-Modernismo e Arte da Performance 24

1.3 Delimitação de Conceitos e Metodologia para um Objeto Problemático 32

1.4 Teoria da Performance, Poesia Experimental e História Cultural: Conceitos Operacionais 41

2. Anos 80 e Grau Zero da Arte: Performance e Atopia Estética 55

2.1 Anos 80, Fim das Utopias e Experimentalismo Estético 55

2.2 O Caso Português 71

2.2.1 Entre o Luto e a Atopia 71

2.2.2 1974-1976: Culminar, Liberdade e Decantação 79

2.2.3 1977-1986: Grau Zero da Arte e Experimentalismo Performativo 89

2.2.4 1986, Coda e Requiem 98

3. Para uma Arqueologia da Arte da Performance em Portugal: Condição de Exceção, Intermedialidade e Poesia 109

3.1 Condição de Exceção e Notas para uma Teoria da Intermedialidade 109

3.2 1900-1970: Para uma Arqueologia Cronológica da Arte da Performance em Portugal 120

3.2.1 Notas Prévias sobre o Caso Português 120

3.2.2A Performance Poética da Vanguarda Estética 127

3.2.3A Encenação Clownesca: Raúl Leal, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros 139

3.2.41940-1960: Mário Cesariny e Happening Poético 155

3.2.51960-1970: Poesia Encenada, Gestualismo Expressivo e Teatro de Sombras 172

4. 1980-1990: Uma Movida Experimental para uma Década Performativa …. 191

4.1 Ainda os 70's: Uma Festa Para os Teus Sonhos 191

4.2 Anos 80 e Estetização Performativa 211

4.2.1As Cintilantes Aparências Estéticas 211

4.2.2Revolução Pop em Portugal: Sinergias Experimentais De Uma Estética Performativa 223

4.2.2.1 Art Rock Experimental 234

4.2.2.2 Poesia Hard-Rock 245

4.2.2.3 La Vie en Rose: Happenings e Geografias de um Estado de Graça 256

5. Performance Dell'Arte em Portugal nos Anos 80 …… 269

5.1 Vidarte e Poses em Bruto 269

5.2 Experimentalismo Ritual e Intermédia: A Exortação do Corpo 279

5.3 Neodadaísmo e Cabaretismo Urbano Para uma Homeostasia Feliz 295

5.4 Bienais de Cerveira e ACARTE: Arte da Curadoria Experimental 312

5.5 Performance Hot, Poesia-Art: Alternativas e Performarte 329

6. PO.EX(ia) e Arte da Performance: Para Uma Poética Da Linguagem……. 343

6.1 De Santa-Rita à Geração Bit & Beat 343

6.2 Corpo, Poesia e Intermedialidade: Performance Experimental Poética 358

6.3 Contributos Para uma Teorização Poética da Linguagem 370

6.4 Do Happening Experimental ao Festival Intermedial 383

6.4.1Poesia/Respiração 383

6.4.2Outras Escritas/Novos Festivais: A Performance como Linguagem 395

6.5 PO.EX(ia) e Artores 407

Epílogo: Este é o Meu Corpo 425
Bibliografia e Fontes..... 431
Nota sobre os Anexos..... 481

Índice – Volume II (Anexos)

1. Notas Metodológicas

1.1 Taxonomia

1.2 Bases de dados

1.3 Notas gerais

1.4 Notas específicas

1.5 Notas sobre um Arquivo Remediado

2. Taxonomia

3. Bases de Dados

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1900-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

3.1.2 Base de Dados Cronológica 1900-1990: Análise Gráfica por Indicadores Cruzados:

3.1.2.1 Áreas de Intervenção Artística por Índice de Incidência

3.1.2.2 Intervenientes e Número de Intervenções

3.1.2.3 Coletivos e Número de Intervenções

3.1.2.4 Taxonomia e Número de Eventos

3.1.2.5 Cidades e Número de Eventos

3.1.2.6 Lisboa, Locais e Número de Eventos

3.1.2.7 Porto, Locais e Número de Eventos

3.1.2.8 Coimbra, Locais e Número de Eventos

3.1.2.9 Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.1.2.10 Arte da Performance e Poesia por Evolução Cronológica

3.1.2.11 Década de 1980 e Arte da Performance por Cidade

3.1.2.12 Década de 1980 e Arte da Performance por Taxonomia

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Bases de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.1 Bienais Internacionais de Arte (Vila Nova de Cerveira)

3.1.3.1.2 Simpósio "Projetos & Progestos" (Coimbra)

3.1.3.1.3 ACARTE (Programação Arte da Performance) (Lisboa)

3.1.3.2 Bases de Dados de Festivas de Arte da Performance

3.1.3.2.1 Alternativas (Almada; Cascais; Porto)

3.1.3.2.2 Performarte (Torres Vedras; Amadora)

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva (Figueira da Foz; Amadora)

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.1 "PO.EX 80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa" (Lisboa)

3.1.3.3.2.2 "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa" (Coimbra)

3.1.3.3.2.3 "Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual" (Lisboa; Torres Vedras; Évora; Lagos; Coimbra)

3.1.3.3.2.4 "Retítulos" (Lisboa)

3.1.3.3.2.5 "Outras Escritas, Novos Suportes" (Setúbal)

3.2 Bases de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980: PO.EX(ia) e Artores

3.2.1 Alberto Pimenta

3.2.2 Ana Hatherly

3.2.3 E. M. de Melo e Castro

3.2.4 Fernando Aguiar

3.2.5 Análise Gráfica por Indicadores Cruzados:

3.2.5.1 Alberto Pimenta e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.2 Ana Hatherly e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.3 E. M. de Melo e Castro e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.4 Fernando Aguiar e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.5 Alberto Pimenta e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.6 Ana Hatherly e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.7 E. M. de Melo e Castro e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.8 Fernando Aguiar e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.9 Alberto Pimenta e Cidade por Índice de Incidência

3.2.5.10 Ana Hatherly e Cidade por Índice de Incidência

3.2.5.11 E. M. de Melo e Castro e Cidade por Índice de Incidência

3.2.5.12 Fernando Aguiar e Cidade por Índice de Incidência

3.2.5.13 Alberto Pimenta e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência

3.2.5.14 Ana Hatherly e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência

3.2.5.15 E. M. de Melo e Castro e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência

3.2.5.16 Fernando Aguiar e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência

4. Arquivo Remediado: Materialidades e Paratextualidades de Eventos de Arte da Performance na década de 1980

4.1 Festivais de Arte

4.1.1 Bienais Internacionais de Arte (Vila Nova de Cerveira) (1980-1988)

4.1.1.1 1980: "II Bienal Internacional de Arte"

4.1.1.2 1982: "III Bienal Internacional de Arte"

4.1.1.3 1984: "IV Bienal Internacional de Arte"

4.1.1.4 1986: "V Bienal Internacional de Arte"

4.1.1.5 1988: "VI Bienal Internacional de Arte"

4.1.2 Simpósio "Projetos & Progestos" (Coimbra) (1980-1985)

4.1.3 ACARTE (Lisboa) (1984-1990)

4.1.3.1 1985: "Exposição-Diálogo" – "Ciclo Teatro, Música, Performances"

4.1.3.2 1986: "Ciclo Performance-Arte"

4.1.3.3 1987: "Encontros ACARTE 1987"

4.1.3.4 1989: "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental"

4.1.3.5 Outros Ciclos e Eventos Multimédia de Arte da Performance

4.2 Festivais de Arte da Performance

4.2.1 Alternativas

4.2.1.1 1981: "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva" (Almada)

4.2.1.2 1982: "Alternativa – II Festival Internacional de Arte Viva" (Almada)

4.2.1.3 1983: "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva" (Almada)

4.2.1.4 1985: "Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva" (Cascais)

4.2.1.5 1987: "Festival Internacional de Performance: Alternativa 5"

(Porto)

4.2.2 Performarte

4.2.2.1 1985: "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance" (Torres Vedras)

4.2.2.21988: "Performarte – II Encontro Nacional de Intervenção e Performance" (Amadora)

4.3 Festivais de Poesia e Arte da Performance

4.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva

4.3.1.1 1987: "1º Festival Internacional de Poesia Viva" (Figueira da Foz)

4.3.1.2 1988: "1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)" (Amadora)

4.3.2 Eventos de Poesia Experimental

4.3.2.1 1980: "PO.EX.80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa" (Lisboa)

4.3.2.2 1980: "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa" (Coimbra)

4.3.2.3 1985: "Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual" (Lisboa, Torres Vedras, Évora, Lagos e Coimbra)

4.3.2.4 1987: "Retítulos" (Lisboa)

4.3.2.5 1988: "Outras Escritas, Novos Suportes" (Setúbal)

4.4 Materialidades e Paratextualidades de Arte da Performance na Década de 1980: Arquivo Rizomático de uma Década Performativa

4.4.1 1980

4.4.2 1981

4.4.3 1982

4.4.4 1983

4.4.5 1984

4.4.6 1985

4.4.7 1986

4.4.8 1987

4.4.9 1988

4.4.10 1989

4.4.11 1990

5. Arquivo Remediado: PO.EX(ia) e Artores – Materialidades e Paratextualidades

5.1 Alberto Pimenta

5.2 Ana Hatherly

5.3 E. M. de Melo e Castro

5.4 Fernando Aguiar

6. Arquivo Remediado: Materialidades e Paratextualidades para uma Arqueologia Retrospetiva da História da Arte da Performance em Portugal (1900-1979)

7. Legenda Descritiva de Coletivos de Intervenção Performativa (1970-1990)

8. Legendas e Créditos de Imagens

Lista de Siglas e Acrónimos (Volumes I e II)

*****	Consultar bases de dados expandidas em 3.1.3
n/a	Não se aplica
n/d	Não detetado
ACARTE	Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte
AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
APP	Arte da Performance Portuguesa
ARCA	Associação Recreativa de Coimbra Artística
AR.CO	Centro de Arte e Comunicação Visual
BIVNC	Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira
CAM	Centro de Arte Moderna
CAPC	Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CITAC	Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
d.d.	Data desconhecida
ESBAL	Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa
ESBAP	Escola Superior de Belas-Artes do Porto
FAOJ	Delegação Regional do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis
FCSH - UNL	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Fig.	Figura
FIL	Feira Internacional de Lisboa
FLUC	Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
FLUL	Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
FS	Fundação de Serralves
GICAP	Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
GIIT	Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria

GNAMB	Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém
GMCL	Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
GSL	Grupo Surrealista de Lisboa
JMP	Juventude Musical Portuguesa
IADE	Instituto de Arte Design e Empresas
ISPA	Instituto Superior de Psicologia Aplicada
ISCTE	Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
JUBA	Jardim Universitário de Belas-Artes
LACA	Laboratório de Cálculo Automático da Universidade do Porto
MDAP	Movimento Democrático de Artistas Plásticos
MMP	Moderna Música Portuguesa
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga
NMI	Nova Música Improvisada
NMP	Nova Música Portuguesa
P&P	Simpósio Projetos & Progestos
PEP	Performance Experimental Poética
PO.EX	Poesia Experimental Portuguesa
RRV	Rock Rendez-Vous
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
SNBA	Sociedade Nacional de Belas-Artes
SPA	Sociedade Portuguesa de Autores
TAGV	Teatro Académico de Gil Vicente
TEUC	Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra
VTR	*Video Tape Recorder*
vv.	Vários/várias

Notas Prévias

Esta tese de doutoramento foi desenvolvida no âmbito do Programa de Doutoramento em "Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais", curso da Faculdade de Letras e do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, entre 2010 e 2014.

A investigação foi financiada pela Bolsa de Doutoramento SFRH BD 61247 2009, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), num período que decorreu entre setembro de 2010 e setembro de 2014, e sem a qual este trabalho não teria sido possível.

A pesquisa foi desenvolvida em parceria com o Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (*PO.EX-net*), e apoio excecional do Professor Doutor Rui Torres, responsável por aquele arquivo. Foram igualmente centrais os arquivos institucionais e pessoais indicados na secção "Bibliografia e Fontes".

As citações são mantidas na língua original, salvo algumas exceções de citações no corpo do texto nas quais a tradução para português resulta numa maior clareza. As citações longas são sempre mantidas na língua original de citação.

Adapta-se os grafos das citações às regras de formatação da tese.

Mantêm-se também na língua original alguns conceitos para os quais não foi possível encontrar uma tradução para português condizente. Estes termos são assinalados em itálico.

As citações de materiais audiovisuais citados neste texto foram transcritas, na totalidade, pela autora.

Uma parte substancial do material de arquivo consultado, nomeadamente catálogos e outros documentos avulso como folhetos, brochuras e textos dactilografados, não se encontram paginados, aspeto que dificultou a sua citação rigorosa. Optou-se, no entanto, por respeitar o caráter experimental e artesanal destes documentos, indicando apenas a autoria, muitas vezes institucional, e o ano.

O material reunido nos anexos corresponde aos arquivos documentais recolhidos e tratados. Constituem, na sua grande parte, o suporte da tese aqui apresentada. Figuram, no entanto, também como material autónomo, uma vez que congregam um conjunto muito substancial de documentação por analisar mais detalhadamente, constituindo um ponto de partida para investigações posteriores. Estes documentos devem ser consultados no conjunto documental

que ilustra e sustenta a tese aqui enunciada mas também nas inúmeras pistas de investigação deixadas em aberto (já em curso, algumas delas). Esta escolha é metodológica mas pretende também sublinhar o facto da investigação realizada ter permitido identificar uma quantidade e qualidade imensurável de documentação por estudar, bem como de arquivos por localizar, classificar e analisar. Este aspeto é parte também da reflexão aqui produzida.

Segue-se as normas de citação da APA, 6ª edição, com adaptações pontuais.

Segue-se o Acordo Ortográfico de 1990. Adapta-se também as citações e nomenclatura em português a esta norma.

Agradecimentos

If you're going to try, go all the way. Otherwise, don't even start. This could mean losing girlfriends, wives, relatives and maybe even your mind. It could mean not eating for three or four days. It could mean freezing on a park bench. It could mean jail. It could mean derision. It could mean mockery – isolation. Isolation is the gift. All the others are a test of your endurance, of how much you really want to do it. And, you'll do it, despite rejection and the worst odds. And it will be better than anything else you can imagine. If you're going to try, go all the way. There is no other feeling like that. You will be alone with the gods, and the nights will flame with fire. You will ride life straight to perfect laughter. It's the only good fight there is.

Charles Bukowski

Esta tese é o ponto de chegada, e de partida, de um longo percurso de muitos anos de estudo e investigação. Agradeço a todos/as os/as que fizeram parte desta jornada e me apoiaram incondicionalmente. Obrigada por demonstrarem uma compreensão infinita face às ausências várias e demoradas a que um projeto desta natureza me obrigou.

Agradeço, acima de tudo, aos meus pais, Maria Antónia Candeias e Carlos Guerreiro Dias, e aos meus irmãos, Luis Dias e Nuno Dias, pelos seres humanos extraordinários que são. Ao Luis, em particular, pela ajuda incansável e sempre paciente na elaboração das bases de dados e gráficos. Agradeço também aos/às meus/minhas avós, Emília da Encarnação (25/03/1928-18/01/2012) e Jacinto Josué (27/08/1922-14/11/2011), Henriqueta Guerreiro (16/10/1922-12/04/2013) e Joaquim Dias (12/10/1911-12/10/1974), cujas vidas de luta me permitiram chegar até aqui. Agradeço à restante família, Júlia Guerreiro (10/02/1954-08/11/2008), José Passinhas, Clara Passinhas, José Dias, Nácia Dias, Fátima Fernandes e Paula Guerreiro, minha companheira de todas as horas. Também ao Filipe Gonçalves e à Isabel Aresta. A todos/as, pelo apoio incondicional.

Agradeço ao Professor Doutor Rui Bebiano pela enorme estima, amizade, paciência, compreensão, apoio incansável e por tudo o que me ensinou ao longo destes anos. Ao Professor Doutor Manuel Portela, por ter aceitado este desafio, pelo profissionalismo, apoio, enorme entusiasmo, disponibilidade e dicas sempre prontas e oportunas. Ao Professor Doutor Luís Mourão, coorientador desta tese, cujo contributo a legislação não permite reconhecer oficialmente, a quem deixo aqui expresso o meu maior agradecimento por ter aceitado esta tarefa nestas condições. Obrigada, Luís, pela orientação excecional e amizade.

Agradeço à Ana Roseira, companheira deste percurso desde o princípio, pelas longas noites de tertúlia e partilha, pela cumplicidade, inteligência, honestidade e amizade. Por ser a Ana. Única. Obrigada, Ana. À Luciana Moreira, por ser a Luciana e nunca me faltar. À Margarida Meneses, por toda a amizade e apoio nos momentos mais difíceis. À Cristina Gomes da Silva, pelos chás de rosas, casacos de lã e tudo o mais que é inominável. À Sílvia Alves e à Ana Marta, pela amizade de uma vida e por sempre me terem apoiado nesta escolha e percurso. À Sara Domingos, pela amizade e alegria extraordinária com que sempre me apoiou. À Rute Oliveira e à Liliana Gil, pelas mulheres poetas maravilhosas que são. À Marta Ribas, pela paz. À Ana Cristina Santos, pelo entusiasmo e amizade. À Alexandra Silva, por todas as dicas, partilha de documentos e amizade. À Alice Samara, por ser magnífica. À Dominika Gorecka, pela inspiração e amizade. À Adriana Bebiano, pela amizade, cumplicidade e apoio. Por me ter ensinado tanto. À Andreia Moreira, pelo planeta sudoeste. À Fernanda Dinis, por toda a sabedoria. À Professora Maria Luísa Azevedo, pelo apoio incondicional e amizade. À Professora Alice, por tudo o que me ensinou. Todas sem exceção, mulheres importantíssimas na minha vida que me inspiram todos os dias e me acompanharam com enorme entusiasmo e alegria ao longo destes anos.

Agradeço ao Ivo Hoogveld, pela cumplicidade e ajuda incansável que me deu na paginação dos anexos. Pelas doses únicas de energia que sempre soube fazer-me chegar. Ao Nuno Miguel Neves, pela amizade e apoio incondicionais nos mais diversos obstáculos que sempre me ajudou a superar com enorme galhofa. Ao Diogo Marques, pelas dicas sempre (des)oportunas. A ambos, pelos poetas geniais que são. Ao Duarte Roque Freitas, pelas alvoradas. Ao Paulo Cardoso, João Bajouco e Alfredo Rodrigues, por serem o zénite. Ao Miguel Cardina, por toda a amizade, dicas e apoio. Ao Pedro Sousa, pela amizade e partilha sempre oportuna de ideias. Ao Vítor Oliveira, Marco Antunes, Marco Ferreira, Filipe Antunes, Ricardo Carrilho e David Gonçalves, pela cumplicidade e apoio, pelas tertúlias no Couraça e tudo o que partilhámos em Coimbra, que é parte essencial deste percurso: "entre nós e as palavras / há metal fundente" (MCV). Ao Luís Trindade, pelo diálogo e apoio. Ao Jorge Murteira, pelo apoio nos cartuchos finais. Ao Gonçalo Martins, pelo apoio e carinho. Ao André Rui Graça, pelo apoio e inspiração.

Agradeço ao Professor Jorge Silva, pela amizade e exigência, e à Professora Francisca Bicho, pela amizade e ajuda incansável. A ambos por me terem marcado invulgamente nos meus tempos de liceu em Beja e pelo "clube dos/as poetas vivos/as" que viemos a formar.

Agradeço ao Nelson Batista, técnico bibliotecário, pela ajuda sempre pronta nas pesquisas na Biblioteca Municipal de Beja e a todos/as os/as funcionários/as daquela instituição, que sempre me facilitaram com enorme compreensão, os empréstimos fora de horas. Às colegas de curso de doutoramento e amigas, Ana Pires Quintais, Cláudia Ferreira, Cristina Nery, Juliana Souza, Maria Fernanda Campos e Ana Bela Lopes, pelo grupo de trabalho excecional que fomos e pelos desafios que enfrentámos juntas.

Agradeço ao Doutor Rui Torres, pelo entusiasmo contangiante, amizade, apoio e ajuda incansáveis. Pelo que ainda há-de vir.

Agradeço ao António Barros, pela disponibilidade infindável e enorme estima. Por todo o apoio, material único que me fez chegar e dúvidas que sempre prontamente ajudou a esclarecer. Ao Gabriel Rui Silva, pela amizade, pela inspiração que o seu trabalho representou para mim nesta investigação, pelos documentos e dicas cruciais ao longo deste percurso. Ao Ernesto de Melo e Castro, pela enorme disponibilidade, materiais e paciência com que me apoiou. Ao Fernando Aguiar, por toda a disponibilidade, materiais e testemunho sem os quais uma parte deste trabalho não teria sido possível. Ao Alberto Pimenta, pela entrevista que me concedeu, pelos materiais e partilha de ideias. Ao Carlos Nogueira, por toda a disponibilidade e interesse no meu trabalho. Ao Francisco Ginjeira pela disponibilidade e materiais. Ao António Olaio, pela colaboração e materiais. Ao José-Alberto Marques pelas dicas e colaboração. Ao Manoel Barbosa e à Elisabete Mileu, pela simpatia, disponibilidade e documentos que me facultaram. Agradeço ainda a cortesia, disponibilidade e documentos dos seguintes colaboradores/as: António Nelos, Tiago Manaia (Arquivo Frágil), Pedro Piedade Marques (Editora Montag), Leonor Areal (realizadora e investigadora), Luís Alves de Matos (realizador) e João Milagre (ESTC).

Ao Bruno, pela infinita espera: "Já não há tempo. Ficámos. As folhas brancas e inquietas pousadas no infinito, uma ossada no deserto e uma inteligência triste petrificada no espaço" (A. M. Lisboa).

O texto é ainda o começo. e só. na solidão da escrita é o ato social que se perpetra. é o crime de morte da loucura. o desvio da norma que não há. a transgressão da regra informulável. é a fórmula aberta do sentir. o sentido liberto do sentido. o texto que se lê e está escrito. na mão, na cara. no corpo. árvores. casas. astros. vestígios. o texto que é detrito. dejeto. poluidor. veneno. exato. indício de que fim. projeto de começo

E. M. de Melo e Castro, Corpos Radiantes, 1982, p. 13

Abertura: A Grande Beleza

Let it say itself through you. Let it sing itself through you. The vowels have their pitch, the phrase has potential rhythms. You do it with the whole of you, muscular movement, voice, lungs, limbs. Poetry is a physical thing. The body is liberated. Bodies join in song and movement. A ritual ensues.

Bob Cobbing, 1972

1.

Este trabalho tem como ponto de partida a investigação efetuada para a minha tese de mestrado em história da cultura realizada entre 2007 e 2009, sobre literatura portuguesa no pós-25 de Abril. O meu interesse neste período relacionava-se então com o facto de, tendo nascido em 1981, confluírem na minha experiência pessoal dois tempos fraturantes entre si, resultado de uma divisão abrupta que se fez sentir como um hiato entre um antes e um depois daquela data. Também porque os manuais de história a que então tinha acesso não correspondiam nem à memória oral que me foi sendo transmitida via familiar, nem à minha própria perceção do tempo e do espaço na relação com a vivência específica de um lugar e tempo chamado Alentejo. Interessava-me pois perceber o modo como estes textos, os ficcionais e poéticos, libertos das limitações e regras do discurso histórico, refletiam uma vivência e expressão corporal mais próxima dessa história. Recém-licenciada em Estudos Portugueses, e sendo a reflexão sobre a linguagem um aspeto estruturante no meu percurso intelectual e personalidade, questionava-me também acerca do lugar do corpo na linguagem da história.

O contacto com um núcleo ficcional e poético vasto, respeitante, na sua larga maioria, aos anos 80, levou-me então à experiência, também física, da fisicidade dos corpos presentes naqueles relatos, percecionando a linguagem como palco dos acontecimentos. Foi o discurso ficcional e poético que então me permitiu o contacto corpo-a-corpo com aquele período, confrontando-me com questões de natureza epistemológica. O que é a literatura? O que é a história? Porque então, mais do que a história ou a *close reading* dos textos, me interessava perceber o lugar destes corpos na linguagem, isto é, da história daqueles corpos como linguagem em si. Em concreto, o modo como esta refletia e era em si o ritmo, som, cor, cheiro, alegrias e desesperos daqueles corpos num tempo e espaço irrepetíveis. Este horizonte

colocou-me duas questões centrais acerca de ambos os campos disciplinares: sobre a linguagem como história, sobre a história como linguagem. Também sobre o corpo como linguagem.

A frequência do programa de doutoramento "Linguagens e Heterodoxias: História, poética e práticas sociais", entre 2010 e 2014, oferecido conjuntamente pelo Centro de Estudos Sociais e pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, levou-me ao contacto com uma abordagem interdisciplinar do conhecimento, indo ao encontro não só das questões que me tinham levado a optar por aquele curso, como da metodologia que o objeto em si me parecia requerer. Esta experiência resultou na expansão daquelas indagações ao horizonte mais vasto da linguagem como prática social. Isto é, como performance. Um interesse mais detalhado sobre a performatividade da linguagem levou-me, por sua vez, à performatividade do corpo e à forma como uma e outra são uma só. A abordagem interdisciplinar de que partia, conduziu-me à arte da performance. A busca por uma metodologia de pesquisa sobre a linguagem, em conjunto com a minha própria prática e pesquisa poética, levou-me à poesia experimental.

Neste campo em específico, foi crucial também a frequência do curso livre oferecido pela FLUC, "Oficina de Poesia", orientado pela Professora Doutora Graça Capinha. Neste, tomei contacto com os históricos "Encontros Internacionais de Poetas", passando a integrar um grupo de autores/as cuja partilha, nas sessões teóricas e nas performances coletivas e leituras públicas de poesia que realizámos, bem como nos coletivos de poesia que viemos a formar mais tarde, ainda hoje ativos, foram e permanecem estruturantes no meu percurso pessoal, intelectual e artístico. O entendimento da importância de uma reflexão performativa e intermedial sobre a linguagem veio a desenrolar-se como culminar destas experiências.

A tudo isto ligou-se uma vivência muito particular e próxima da revolução tecnológica a que o mundo vem assistindo, em Portugal com maior expressão desde os anos 80, e de que eu própria sou testemunha e usufruidora. O contacto lúdico, pedagógico e formativo, determinante neste percurso, com a cassete, o gravador, o vídeo, a televisão, a câmara de filmar e o *spectrum*, bem como com os desenhos animados experimentais de Vasco Granja, o universo *pop* musical e fílmico eclético, colorido e esplendoroso, foi também ele decisivo, pelos horizontes que abriu, na escolha do tema para esta tese. À performatividade da linguagem aliou-se a curiosidade emocional, estética e histórica pela performatividade e experimentalismo apaixonante desta década.

Nada disto teria sido possível sem a frequência, em 2003-2004, da cadeira de História da Cultura Contemporânea do Professor Doutor Rui Bebiano. O contacto com uma pedagogia

investigativa centrada na história do tempo presente, focada, sob o ponto de vista dos fenómenos de natureza política e cultural, numa abordagem e entendimento interdisciplinar da história, no tempo, no espaço, nos temas e nas metodologias, bem como com uma teoria poética da história, da sua autoria, do qual surgiu o particular interesse da relação da história com a literatura, forneceram-me as ferramentas teóricas e a paixão pela história na sua vertente específica de história da cultura.

Saliento ainda, como aspetos cruciais na definição deste percurso e trabalho de investigação, uma vivência pessoal estética imersiva e emersiva da poesia, da música, da fotografia, do cinema, dos festivais de música e arte, da frequência regular de museus, exposições e debates, não podendo deixar de mencionar também o meu "círculo mágico" (a expressão é de Lea Vergine), isto é, o meu grupo de amigos e amigas, cuja partilha foi sempre pautada por uma dimensão estética e ritualista de festa e celebração.

O epílogo desta tese intitula-se assim "Este é o meu corpo". Porque este é também o meu corpo. Estes dois volumes de texto são, na verdade, além de uma tese de doutoramento, um testemunho pessoal e vivencial do qual nunca separei o pensamento.

2.

No filme *A Grande Beleza* (2013), de Paulo Sorrentino, o escritor Jep Gambardella, interpretado por Tony Servillo, diz a certa altura o seguinte: "You are appearing on a scene. Besides, a performance is good when it is devoid of any superfluity". Esta película remete de certa forma para o conceito de "reencantamento do mundo" de Erika Fischer-Lichte, que defende que a "estética do performativo" reside na "emergência do sentido" (Fischer-Lichte, 2008, p. 181)[1]. Jep Gambardella é um escritor que encena na vida do dia-a-dia da simultaneamente decadente e magnífica cidade de Roma, o palco da sua performance, uma vivência liminar entre arte, vida, boémia e morte. Este reencantamento resulta de uma experiência transformadora entre arte e vida, isto é, de um ritual, de uma performance, *latu sensu* de uma performatividade na qual reside a busca de um sentido. Como os rituais, o

[1] "In performance, both artists and spectators could experience the world as enchanted. As creatures in transition, they could apprehend themselves in the process of transformation" (Fischer-Lichte, 2008, p. 207).

teatro, os jogos, o desporto, a dança, a música e demais atividades humanas que fazem confluir em si uma partilha ritualizante do tempo, do espaço e da arte, e que, existindo desde sempre, são transversais a todas as culturas.

Na performance o reencantamento está estreitamente ligado ao espetáculo e à beleza, na exploração de um conceito de belo para além da moralidade kantiana, como na história de Sorrentino, assim teorizada por Susan Broadhurst:

> (…) here the 'beautiful' is now no longer an appropriate description of an aesthetic feature – it has been replaced by the 'exciting', 'the edge' of what can be said – and 'delight' is certainly not, in this instance, a 'universal' issue, or a symbol of the 'morally good', in so much as it lacks any purposiveness of nature; rather, it can be seen only in localized context (Broadhurst, 1999, p. 18).

As formas estéticas liminares desafiam as fronteiras entre as disciplinas artísticas, colocando sobretudo em causa as convencionais barreiras entre arte e vida num processo artaudiano[2] de autoconhecimento sobre a natureza do ser humano na sua relação com o mundo. É este o ponto de partida desta tese de doutoramento: o estudo de formas de arte nos anos 80, a cuja dimensão de espetáculo é já intrínseca uma superação crítica de Debord. Isto é, que, partindo da apropriação do meio tecnológico, não deixam de refletir uma perceção crítica do conceito de presença. A instalação de videoarte "Clown Torture (Dark & Stormy Night with Laughter)", de 1987, de Bruce Nauman, é particularmente representativa deste imaginário disfórico e paródico predominante sobre os anos 80, na linha da espetacularidade angustiada da transvanguarda italiana de Bonito Oliva. E. M. de Melo e Castro, por outro lado, um dos poetas experimentais aqui em estudo, constatava o seguinte na obra *no limite das coisas*, publicada em 2003: "Sabemos que os meios são a mensagem. Mas ignoramos que só os meios existem e que talvez sejamos apenas 'efeitos especiais' numa superprodução global" (Melo e Castro, 2003, p. 99).

[2] "O ato de que falo visa à verdadeira transformação orgânica e física do corpo humano. / Porquê? / Porque o teatro não é essa parada cénica onde se desenvolve virtualmente e simbolicamente um mito / mas o cadinho de fogo e carne verdadeira, onde anatomicamente, / por espezinhamento de ossos, de membros e de sílabas, / se refazem os corpos, / e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo" (Artaud, 1959, p. 6) (traduzido por Ernesto Sampaio e publicado no nº1 da revista surrealista *Pirâmide*, em 1959).

Eis portanto duas das linhas que orientam este gigantesco trabalho de pesquisa: pensar a produção da presença, isto é, a performatividade do corpo e da linguagem na "sociedade do espetáculo" (Debord, 2002), por outras palavras, pensar o espetáculo para além do espetáculo na sua representação multimediada, e cuja sofisticação remonta aos anos 80. Como observa David Hopkins: "there were those postmodernists who set about reassessing modernism, utilizing Duchampian, Situationist, or Conceptualist strategies to open-up fault-lines in the capitalist 'spectacle' " (Hopkins, 2000, p. 203). Simultaneamente, revisitar os anos 80 à luz de conceção de espetáculo entendido na sua performatividade ritual. Como refere José de Almada Negreiros: "Espetáculo quer dizer: ver. Ver. O espetáculo pode estar onde quiser. Mas que esteja, e que seja visto" (citado em Varela, 1968).

Isto porque é prevalecente nos discursos sobre este tempo um imaginário tanatológico ligado às distopias que as bandas *new wave* típicas dos anos 80 imortalizaram (Paraire, 1992, pp. 169–170). Historicamente, trata-se de uma década marcada por fortes contrastes ideológicos que vieram a dar lugar àquilo que Hal Foster (2001) designou de regresso ao "realismo traumático" em resultado dos grandes desafios políticos da era: a SIDA e consequente crise de saúde pública global; as políticas da Perestroika de Gorbachev, a queda do Muro de Berlim e a consequente redefinição radical das fronteiras geopolíticas e das relações políticas internacionais; as novas tecnologias eletrónicas e biogenéticas que vieram profetizar a *A-Life*, logo a redefinição sem precedentes da relação com a informação, o conhecimento e do ser humano com o corpo; ainda os conflitos étnicos no Ruanda, na Irlanda do Norte, entre a Coreia do Norte e a Coreia do Sul, no Egito e Eritreia, em Israel, na Bósnia, Kosovo e Sérvia; a ameaça constante de catástrofes ecológicas, climáticas e a iminência permanente de um desastre nuclear; ainda, o retorno dos valores tradicionais da família e do trabalho, via Margaret Thatcher e Ronald Reagan.

A década de 1980 é no entanto também a década do dandismo neorromântico de raiz literária, libertário e urbano, na experiência e exploração de uma *pose* performativa identificável num universo tanto abjecionista como celebratório, muitas vezes confluentes. Como recorda António Cabrita, poeta da geração *beat* portuguesa na viragem para os anos 80:

> Freddy King tocava congas no Rossio e exibia uns desenhos com homens de cabeça descolante. Às vezes o Rão ajudava com as suas flautas. O Délio Vargas pintava as suas primeiras arquiteturas celestes com verniz. Nós tentávamos reconhecer em cada um de nós o melhor da sua geração, aquele que, segundo Ginsberg [sic], haveria de arder pelos cabelos, enquanto o poema se cumpria (António Cabrita, 1988, p. 6).

Esta tese revisita assim uma década charneira da contemporaneidade, questionando-a nas suas narrativas ontológicas e desafios civilizacionais, centrando-se a análise no estudo da arte da performance, manifestação artística experimental por natureza que questiona os mecanismos de produção de uma sociedade hipermediatizada, ao mesmo tempo que os coloca em cena na "superprodução global" de efeitos especiais de que fala Melo e Castro. Apesar da crescente e intensa tecnologização da cultura desde os anos 60, e mais acentuadamente, dos anos 80 em diante, esta apropriação, embora apoteótica, não foi necessariamente acrítica, ao contrário do que defende Althusser (2014 [1970]) sobre a ideologia da tecnologia. A disrupção do estilo pós-moderno e performativo surge, precisamente, ligada à expansão da arte da performance nesta década, como provocação e transfiguração operada pela revolução tecnológica, que, em certos casos, parte de uma experiência de libertação estética que resulta de uma reflexão crítica sobre a mediação da presença.

É neste questionamento radical que emerge a centralidade de uma reflexão sobre a linguagem, como observam os/as poetas experimentais, nomeadamente acerca da "complexidade sintática das linguagens dos nossos dias" (Hatherly, 1981a, p. 266), com repercussões evidentes na mediação corporal e material da presença. De acordo com Adriano Spatola, poeta concreto italiano e um dos principais teorizadores europeus da poesia experimental, a atitude experimental constitui o elemento de referência que situa a poesia no universo das artes (Spatola, 2008, p. 9). É considerando a intermedialidade como teoria geral que se foca no estudo sobre a continuidade entre as categorias, ao invés do estudo sobre as categorias em si mesmas, teoria esta aplicável à poesia experimental, tanto na teoria como na prática que preconiza (Spatola, 2008, p. 10), que a PO.EX, nas suas ferramentas críticas e performance, emerge ao mesmo tempo como processo de pesquisa e objeto de estudo privilegiado.

Propõe-se aqui assim abordar a década experimental dos anos 80 a partir da mais experimental das linguagens do século XX, a poesia experimental; aquela que está para além da poesia dos textos e das formas, como defende Artaud, afirmando-se na sua ritualidade ancestral (Artaud, 1958, p. 78). Por sua vez, na relação que se vem estabelecendo desde sempre entre as práticas experimentais de linguagem e a arte da performance como atitude de pesquisa.

A análise articulada entre estes dois campos deriva também do facto de a mais importante história sobre a arte da performance até hoje publicada, *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente* da autoria de Roselee Goldberg, de 1979 e com sucessivas reedições, não fazer menção à performance poética nem a nenhum dos movimentos experimentais de

poesia, com exceção do futurismo e dadaísmo. Este estudo pretende ser um contributo para colocar a história da poesia e da literatura no centro da reflexão e conhecimento sobre uma cultura hoje inevitavelmente mediática e performativa. Hoje como nunca é preciso pensar criticamente a presença no contexto do espetáculo intermedial da cultura, refletindo sobre a expansão da materialidade da linguagem e do corpo à cena e ao palco tecnológico.

Por outro lado ainda, há muito que a poesia configura um circuito específico do mercado livreiro, sendo, acima de tudo um fenómeno de culto restrito e sem expressão na agenda literária mediática. Daí o seu consumo e impacto circunscritos. É no entanto impossível ignorar o novo foco na oralidade que as atuais tecnologias de reprodução e transmissão vieram trazer. Como refere Julia Novak no seu estudo, "na era da televisão, da rádio, da *internet* e do *podcast* – e com elas, a personalidade e a presença –, pode dizer-se que a oralidade se tornou um dos mais importantes canais de (re)apresentação" (Novak, 2011, p. 28). No caso específico da poesia observa-se, de par com a crescente afirmação da *e-lit*, a proliferação e o desenvolvimento de plataformas e redes sociais de promoção do/a autor/a, de publicações áudio, vídeo e *new media art*, bem como de festivais, eventos e publicações em que a voz, a linguagem, o som e as novas tecnologias assumem um papel cada vez mais preponderante. Este trabalho pretende ser um contributo para uma receção crítica da especificidade deste fenómeno de mediação da linguagem tanto no meio editorial especificamente literário, como no espaço público contemporâneo, com vista a um conhecimento crítico da dimensão performativa da linguagem, das suas técnicas específicas e poéticas de produção nas suas práticas semióticas avançadas e metarreflexivas.

3.

Também em Portugal é possível falar, nos anos 80, de uma estetização da vida do dia-a-dia, isto é, da acumulação de capital e cultura material tornada estilo de vida (Mike Featherstone, 1990). Como recordam Alexandre Melo e Fernanda Câncio numa frase emblemática: "Atualizada para a primeira metade dos anos 80, a fórmula da velha frase soixante-huitarde é: 'Deus morreu, Marx morreu e eu próprio não sei lá muito bem o que vou vestir'"(Câncio & Melo, 2002, p. 332). A terciarização do setor produtivo e da economia dá lugar a uma revolução *pop* dos costumes, visível, por exemplo, na proliferação de lojas e eventos de moda,

de espaços de fruição musical e de convívio, concertos *rock*[3] e festivais experimentais de arte, nos quais a poesia e a performance vão assumir um papel significativo. Este estudo insere-se assim no campo mais vasto mas mais específico da história da cultura em Portugal. O 25 de abril e os anos 80 têm vindo a ser analisados na perspetiva situada e disciplinar específica dos estudos históricos e da história da arte, faltando uma abordagem que tenha em conta a natureza interdisciplinar de um conjunto de práticas artísticas, festivais e eventos que constituem, em larga medida, o imaginário coletivo sobre esta década. Além disso, como refere um conjunto de historiadores, entre eles Rui Bebiano, que vieram a teorizar a emergência, nos meados da década de 1970, de uma corrente historiográfica direcionada para a perceção de um passado mais imediato, a história do tempo presente, esta renovada atenção sobre a história e a chamada "sedução pelos arquivos" (Huyssen, 2003) decorre de uma necessidade eminentemente social que procura compreender e abordar, na sua dimensão diacrónica, a complexidade do presente (Bebiano, 2003b; Bresciano, 2010; Fazio, 1998, 2010).

Assim, presidiram a esta investigação as seguintes questões de partida: o que explica o desfasamento entre a emergente condição psicossocial nostálgica em torno dos anos 80, presente na proliferação de páginas da *internet*, exposições, colóquios, arquivos e festas de música, isto é, num crescente interesse sobre um universo de criação híbrido, experimental e performativo e a ausência de uma efetiva receção crítica destas práticas? Estar-se-á perante aquilo que Gillo Dorfles designou de "tradição mal compreendida" (Dorfles, 2001, p. 12)? Na mesma ordem de ideias, também a arte da performance está na moda em Portugal. Um conjunto significativo de trabalhos académicos e uma atividade curatorial diversa relacionada com esta área – de que é exemplo o recente ciclo de programação "O Museu como Performance" (Museu de Serralves, 2015-2016) – dão conta de um crescente interesse por esta forma de arte. Estas práticas acusam, no entanto, um desconhecimento da tradição da arte da performance portuguesa (APP) que é errática mas remonta, no que respeita ao século XX, ao seu princípio, tanto quanto se pôde apurar neste estudo. O que explica este

[3] Como nota Paula Guerra: "Este padrão vivencial e cultural foi penetrando no início dos anos 80 em Portugal e passou a ser celebrizado associado a manifestações musicais do novo *rock* português (como se apelidava nas rádios, nos jornais e nos cartazes), em que a música era uma verdadeira banda sonora do eu, vindo a reforçar-se a partir de 1984 até ao final da década" (P. Guerra, 2010, pp. 235–236).

desconhecimento? Será fruto das caraterísticas específicas das formas de arte em causa, de uma auto-marginalização ou de um desconhecimento ainda generalizado sobre os anos 80?

Na linha de uma abordagem que se enquadra, no campo da história, no âmbito da história do tempo presente, com vista a uma abordagem intermedial de um projeto radical na sua experimentalidade, interdisciplinaridade, intermedialidade e efemeridade, adotou-se uma metodologia de estudo também de natureza interdisciplinar. A arte da performance é uma forma de arte que coloca em perspetiva o conhecimento humano, questionando-o. Como a ciência, uma indagação permanente, como sublinha o historiador britânico Alun Munslow: "there are always 'indeterminacies' that in every narrative (real, fictive or fictional) are represented by gaps that directly affect both the processes of explanation and meaning creation", concluindo: "Not everything in history can be explained. It is normal that such gaps must be left to the reader to 'fill in' as part of the meaning creation process" (Munslow, 2007, p. 103). Este trabalho é essa síntese interpretativa e situada.

O questionamento e análise desta década centram-se assim numa reflexão alargada sobre a evolução da arte da performance portuguesa (APP) na relação com a poesia, nomeadamente a poesia experimental (PO.EX) e a performance experimental poética (PEP). Para tal, dividiu-se este trabalho em seis partes: um primeiro de reflexão teórica, onde se enquadra a arte da performance e a poesia experimental na viragem performativa pós-moderna, teórica e artística; um segundo capítulo, no qual se procede a uma contextualização histórica dos anos 80 portugueses no mundo; num terceiro momento, traçam-se questões metodológicas de partida relacionadas com a especificidade da arte da performance com vista a uma arqueologia das relações que se estabelecem entre a APP e a poesia desde o princípio do século, até aos finais dos anos 60; um quarto capítulo faz a ponte entre aquela cronologia arqueológica e os anos 80, analisando-se em particular, neste ponto, a expansão de um experimentalismo estético à música e à moda, fenómenos nos quais a poesia e a performance irão ocupar um papel preponderante; no quinto capítulo procede-se a uma sistematização detalhada das tendências da APP portuguesa, na qual se inclui o estudo dos festivais de arte e de arte da performance, nomeadamente o ACARTE (Lisboa, 1985-1989), as Bienais de Cerveira (Vila Nova de Cerveira, 1980-1988), as Alternativas (Almada, Cascais, Porto, 1981-1988) e o Performarte (Torres Vedras, Amadora, 1985-1988); por último, no sexto capítulo, centra-se a reflexão na relação entre a APP e a PO.EX em particular, situando-se a proposta experimental no contexto literário português, analisando um conjunto de festivais e eventos de

poesia experimental, entre eles o "PO.EX 80" (Lisboa, 1980), "Poemografias" (Lisboa, Torres Vedras, Évora, Coimbra, 1985), "Poesia Viva" (Figueira da Foz, Amadora, 1987-1988) e "Outras Escritas, Novos Suportes" (Setúbal, 1988, entre outros). Analisa-se ainda, neste capítulo, a PEP de um conjunto de poetas experimentais. O caráter mais eminentemente descritivo de alguns capítulos tem como objetivo documentar extensamente alguns dos acontecimentos e obras marcantes desta década e áreas que, de outra forma, permaneceriam desconhecidos. As descrições não deixam, no entanto, de decorrer de uma análise e sistematização interpretativas das fontes recolhidas.

A tese aqui apresentada é complementada com a apresentação de um conjunto vasto de documentos de natureza diversa, disponibilizados em anexo no volume II, que incluem os seguintes elementos: notas metodológicas de investigação; uma proposta de taxonomia analítica e descritiva dos eventos de arte da performance em Portugal entre 1900 e 1990, que tem como base, a arqueologia empírica; uma base de dados cronológica detalhada da arte da performance portuguesa no século XX (1908-1990); a análise gráfica por indicadores cruzados daquela base de dados; um conjunto de bases de dados relativas aos festivais de arte, festivais de arte da performance e dos festivais e eventos da PO.EX; bases de dados cronológicas da performance experimental poética de Ana Hatherly, Alberto Pimenta, E. M. de Melo e Castro e de Fernando Aguiar e respetiva análise gráfica; um arquivo de materialidades e paratextualidades da arte da performance na década de 1980, dos festivais, incluindo-se também um arquivo eclético e representativo de uma área mais vasta da arte da performance e da performance experimental poética, intitulado "arquivo rizomático para uma década performativa"; materialidades e paratextualidades de Ana Hatherly, Alberto Pimenta, E. M. de Melo e Castro e Fernando Aguiar, que figuram aqui numa amostra apenas ilustrativa da PEP portuguesa; ainda materialidades e paratextualidades para uma arqueologia retrospetiva da história da arte da performance portuguesa, correspondentes ao período entre 1908 e 1979; por fim, uma lista descritiva dos coletivos de intervenção performativa entre 1970 e 1990, identificados ao longo desta investigação.

1. Viragem Performativa e Mudança Cultural: Para Uma Teoria Situada da Arte da Performance

I'm inclining to think we might solve the problem in the way Eskimos solved the problem of snow by giving it fourteen or so different names.

Bert O. States, 2003

1.1 Contributos para uma Análise Performativa da Cultura

Este trabalho conjuga contributos e reflexões dos campos da história da cultura, dos estudos literários e dos estudos da performance com vista à abordagem de um objeto empírico que pressupõe, em si, a hibridização de fronteiras entre as várias artes, campos de estudos, tecnologias, arte e vida: a arte da performance. Esta metodologia interdisciplinar é fruto também ela de uma aproximação entre sociedade, arte e ciência que tem vindo mais recentemente a viabilizar o acesso a objetos e áreas de estudo até então ausentes ou subvalorizados pela comunidade científica, aproximando-a do século XXI, como observa Claus Clüver:

> There are many such genres, old and more recent – such as religious and civic rituals, processions and parades, rallies and pop concerts – that are entirely based on the interaction of many media and can only be adequately approached from the perspective of an intermedial discourse, no matter what the particular interest of a study, whether ideological, anthropological, sociological, semiotic, and so forth. The interdisciplinary, intermedial approach has also opened up access to such hitherto neglected though culturally significant genres (...), within their specific cultural contexts and as multi and mixed-media productions, significant functions for the community that created and received them (Clüver, 2007, p. 28).

Esta transição remonta *latu sensu* à década de 1980, altura desde a qual se tem vindo a observar uma ecletização mais acentuada entre as diferentes áreas do conhecimento, em boa parte, em virtude da revolução tecnológica que esta década testemunha. Também a relação mais específica que aqui se pretende observar entre a poesia, a arte da performance e a mudança cultural observada ao longo da década de 1980 em Portugal pressupõe um exercício analítico de conjugação entre este objeto de estudo híbrido, a especificidade do campo

literário e as terminologias próprias da história da cultura para observação de um tempo específico, requerendo para tal, a análise entrecruzada entre diferentes campos teóricos.

Este trabalho também se enquadra metodologicamente na viragem performativa dos estudos históricos e dos estudos culturais ocorrida nas últimas quatro décadas e que tem como ponto de partida o conceito-chave e abrangente de cultura como performance. Esta mudança de paradigma foi discutida pelo historiador da cultura Peter Burke que identificou no deslocamento da análise cultural dos textos para as práticas da arte como improvisação e das mentalidades para os costumes, a origem desta transição, relacionando-a com a necessidade de dar resposta a um "sentido difuso de fragilidade ou fluidez" (P. Burke, 2005, pp. 35-38)[4] de um contexto mais vasto associado à pós-modernidade. Mais recentemente, também Erika Fischer-Lichte teorizou este conceito, focando-se na transformação da obra de arte em evento como resultado de uma dissolução das fronteiras entre as artes, âmbito no qual a configuração do estatuto semiótico do objeto artístico em performance passa a depender de uma relação dinâmica entre objeto, espaço, tempo e audiência (Fischer-Lichte, 2008).

Do ponto de vista metodológico, a viragem performativa tem origem num modelo dramatúrgico de análise cultural que se reporta a *apports* teóricos de várias proveniências disciplinares. Nos estudos literários e históricos, Kenneth Burke (K. Burke, 2003) teoriza, em 1957, sobre o drama ritual com base na noção de "cubo", centro conversacional, ritual, verbal e corporal do qual, de acordo com este autor, decorrem todas as interações sociais, formulando uma teoria da esfera social em termos de situações e atos. Victor Turner, que também em 1957, em *Schism and Continuity in an African Society*, propunha uma metodologia antropológica de observação e estudo da vila de Ndembu, uma tribo da África Central, com base na vida cerimonial e respetivos processos regenerativos e nos modelos de ação simbólica a que designou "drama social"[5], desenvolveu, em 1988, uma antropologia da performance partindo do conceito-chave de liminaridade, anteriormente formulado em *The*

[4] E que já vinha sendo preconizada desde a Modernidade, como observa Marshal Berman em 1982 na conhecida tese *All That Is Solid Melts Into Air – The Experience of Modernity* (1988).

[5] Entende-se por "drama social", na aceção de Victor Turner formulada mais tarde, em 1988, o seguinte: "the ongoing developing and declining processes of interpersonal and intergroup behavior in communities and networks, and the cultural processes and products involved with these. We are to think of changing sociosymbolic fields rather than static structures" (Turner, 1988, p. 21).

Ritual Process (1995)[6], publicado em 1969. O mesmo consiste no processo de deslocamento de perceções e formulação de novas representações resultantes da participação em processos rituais de transformação que ocorrem em espaços e tempos privilegiados em todos os tipos de sociedades. A sua teoria distingue-se do paradigma teatral de Erving Goffman na importância atribuída ao conceito de crise na criação de metalinguagens reflexivas, como explica:

> For me the dramaturgical phase begins when crises arise in the daily flow of social interaction. Thus daily living is a kind of theatre, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process (Turner, 1988, p.76).

Goffman, por seu turno, aplica à análise sociológica da interação social uma terminologia da representação teatral, defendendo que os papéis sociais constituem personagens construídas num plano fictício, subentendido, que se projetam mutuamente em palco: o quotidiano social partilhado. Por performance, o autor entende assim toda a atividade de uma personagem desempenhada em interação com o objetivo específico de influenciar o jogo social (Goffman, 1956, p. 8). Sensivelmente na mesma altura, em 1955, o linguista John Austin apresentava, num conjunto de conferências em Harvard, uma teoria dos atos discursivos como elocuções performativas. Numa abordagem filosófica da linguagem, Austin coloca em causa critérios vocabulares ou gramaticais para aferir da veracidade, ou da "felicidade"[7], das afirmações, defendendo que todo o ato discursivo constitui uma ação em si[8]. Para as asserções aparentemente descritivas, a que prefere dar o nome de "falácia descritiva" que não descrevem a realidade reportada mas indicam as circunstâncias em que a afirmação é feita, o

---

[6] O autor inspira-se no etnologista e folclorista francês Arnold van Gennep e na teoria antropológica dos ritos de passagem desenvolvida na obra intitulada precisamente *Les Rites de Passage* (1909). Turner desenvolve uma abordagem espacial do conceito de "momento liminar" de van Gennep. Este pode ser entendido como um estado, uma condição permanente de reconfiguração de identidades decorrente de conflitos. Esta teoria será depois retomada e desenvolvida por Richard Schechner (1985).

[7] Como o autor explicita: "the performative is happy or unhappy as opposed to true or false" (Austin, 1962, p. 132).

[8] "(…) it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it" (Austin, 1962, p.6).

autor propõe a designação de "atos constativos", distinguindo assim duas categorias de atos, os "constativos" e os "performativos" (Austin, 1962, pp. 3-6). Aplicando aos modelos de linguagem um esquema de dramaturgia performativa dos atos discursivos, o autor conclui que todo o discurso pressupõe uma força ilocutória, propondo a deslocação da análise da fala para a elocução implícita do texto, como explica: "Once we realize that what we have to study is not the sentence but the issuing of an utterance in a speech situation, there can hardly be any longer a possibility of not seeing that stating is performing an act" (Austin, 1962, p. 138).

Em resposta a Austin, Jacques Derrida (1988) propõe o conceito de iterabilidade. Pondo em causa a prevalência do evento, ocorrência da linguagem num dado contexto que constitui o seu ato, como defende Austin, o filósofo francês defende que a iterabilidade constitui uma condição geral da linguagem em que o significado é sempre iterativo de uma estrutura linguística *a priori*. Esta iterabilidade traduz-se na repetição pela alteridade (*différance*), em função desta, pressupondo um caráter necessariamente citacional da linguagem, aquilo a que Derrida dá o nome de "citacionalidade geral" (Derrida, 1988, p. 18) e que explicita do seguinte modo:

> Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a 'coded' or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as conforming with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a 'citation'? (Derrida, 1988, p. 18).

Na sua teoria do "deslocamento geral do sistema" (Derrida, 1988, p. 21), que coloca em perspetiva o trabalho fundador de Austin, Derrida propõe também ele um modelo performativo de linguagem que pressupõe um labor de performatividade da língua no interior dos sistemas concetuais. Esta força de generalidade, generalização e generatividade dos predicados, como explica, constitui o resíduo irredutível que corresponde a uma capacidade imanente à linguagem de resistir ao logocentrismo, isto é, às forças dominantes de hierarquia linguística. Em última instância, esta lógica transitiva consiste numa adesão indispensável a uma efetiva intervenção no campo histórico constituído (Derrida, 1988, p. 22).

Do ponto de vista da teoria filosófica da linguagem, os seus trabalhos e do desconstrutivismo, bem como os de Michel Foucault, Roland Barthes e restante teoria na base do *linguistic turn*[9],

[9] Sobretudo os autores da primeira vaga, além dos referidos, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Jacques Lacan e François Lyotard.

constituem marcos naquilo que pode genericamente ser designado de emergência de uma teoria performativa da linguagem a que se regressará mais adiante.

No caso de Foucault, a dramaturgia "da morte do autor" pressupõe o desaparecimento do sujeito que escreve no "emaranhado que estabelece entre si e o que escreve", historicamente condicionado, condenado por isso a uma "singularidade da sua ausência" (Foucault, 2009, p. 36). Em alternativa a esse desaparecimento, o filósofo francês propõe uma conceção performativa de autoria e de prática discursiva (re)construída com base na cisão, divisão e distância relativamente aos signos de localização no texto[10]. Esta problematização do lugar e das funções que o sujeito pode ocupar no âmbito de cada discurso e que pressupõe a exploração das lacunas, fissuras ou as funções livres que o seu, do autor, "desaparecimento deixa a descoberto" (Foucault, 2009, p. 41), supõe uma noção expandida de performatividade na relação que estabelece entre texto, história e discurso. Posicionando-se teoricamente no conceito mais central de transdiscursividade, esta subentende-se performativa na medida em que as diferentes relações possíveis entre texto, autor/a e história constituem uma das propriedades do discurso. Deste modo, retirando-se ao autor o papel de modulação principal discursiva, ou como o próprio explica, "trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso" (Foucault, 2009, p. 70), e relacionando-o nas diferentes variáveis, o texto passa a ser entendido no âmbito de um jogo que é o da sua performatividade.

Uma noção performativa de *emplotment* é apresentada por Hayden White no célebre ensaio *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). Este trabalho foi um importante marco, polémico, na recuperação, para a teoria historiográfica, do debate sobre a escrita da história, que em Portugal foi teorizado por Rui Bebiano no artigo "Sobre a história como poética" (2000), aplicando as reflexões filosóficas da linguagem decorrentes do *linguistic turn* à análise da história. White propõe nesta sua obra uma análise da historiografia clássica no século XIX com base na noção de enredo, identificando-o nas séries históricas como elemento configurador de uma tensão dialética entre as várias narrativas possíveis. O

[10] Foucault explica que, apesar de haver signos que reenviam para o autor (como os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar e a conjugação verbal), estes não atuam da mesma forma quer se trate de textos providos da função de autoria ou dela desprovidos, ou seja, os "signos de localização" não reenviam diretamente nem para o/a autor/a, nem para o momento a partir do qual ele escreve (Foucault, 2009, pp. 54-55).

autor desenvolve depois em textos publicados posteriormente[11] um estatuto radical da disciplina histórica em duas perspetivas: defendendo que a história enquanto disciplina só existe na forma narrativa, isto é, como representação dos eventos, portanto na sua realização construída[12]; a escrita da história não se distingue da escrita literária, propondo uma sua conceção como "artefacto literário"[13], assemelhando-a a um palco onde têm lugar os "conjuntos de maneiras possíveis de como esses eventos se organizam e demonstram" (Hayden White, 1994, p. 100). O autor defende um tipo de escrita figurativo e performativo com base na noção de *plot* que pressupõe a acomodação de situações históricas em elementos de narrativa por intermédio de tropos e recursos expressivos de natureza literária configurados num evento performativo, linguístico e histórico como um todo. Cita-se:

> Os acontecimentos são convertidos em história pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caraterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça (Hayden White, 1994, p. 100).

Interessa aqui, mais do que discutir esta noção radical da disciplina que muita objeção tem vindo a levantar junto dos seus pares, reter o seu contributo para uma conceção performativa de cultura e para um entendimento da história enquanto disciplina que deve ser pensada no seu processo narrativo.

Ainda na antropologia – área na qual se irá desenvolver um importante campo de estudos sobre a performance –, Clifford Geertz reflete sobre a "analogia do drama" como conceito operativo de pesquisa nas ciências sociais, propondo a reconfiguração do pensamento social a partir da performance enquanto conceito antropológico de análise. Na sua teoria interpretativa da cultura, o autor propõe o método performativo de "descrição densa" (Geertz, 1973, p. 26)

---

[11] Sobretudo nos seguintes trabalhos: *The Content of The Form – Narrative Discourse and Historical Representation* (1990) e *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre Crítica da Cultura* (1994).

[12] "(…) far from being one code among many that a culture may utilize for endowing experience with meaning, narrative is a meta-code, a human universal on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted" (Hayden White, 1990, p.1); "(…) historical analyses without narrative are blind" (White, 1990, p. 5).

[13] "(…) as narrativas históricas (…) são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes em ciências" (Hayden White, 1994, p. 98).

como pesquisa interpretativa de sentidos: "I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning. It is explication I am after, construing social expressions on their surface enigmatical" (Geertz, 1973, p. 5).

Nesta metodologia de observação cultural entre os modos de representação e os "conteúdos substantivos" (Geertz, 1973, p. 16), Geertz propõe um método específico de analogia com o drama, a que dá o nome de "estado de teatro", com base na observação empírica de uma comunidade no Bali, no Índico. O mesmo consiste num estudo antropológico partindo de categorias como teatro, mimese e retórica em que o antropólogo analisa os modelos de organização grupal, a mitologia, a arquitetura, a iconografia, as leis e até os rituais fúnebres como a cremação, enquanto "afirmação dramatizada de uma forma de teoria política distinta" (Geertz, 2004, p. 66). No caso desta tribo, Geertz deteta uma conceção particular de estatuto, poder, autoridade e governo enquanto réplicas do mundo dos deuses, como formas de estabelecimento da ordem social. O autor analisa ainda a corporeidade e o poder do drama da população face ao Estado, não atuando esta como mera espetadora dessa ordem dramatizada mas tomando parte através de exuberantes cerimónias de massas ou óperas políticas. Trata-se de uma observação e análise cuja força, segundo o próprio, se torna em teoria de facto, conforme explicita: "the sort of 'we surrender and are changed' power of drama to shape experience is the strong force that holds the polity together. Reiterated form, staged and acted by its own audience, makes (to a degree, for no theater ever wholly works) theory fact" (Geertz, 2004, p. 66).

No campo mais abrangente da teoria da arte, é fundador também o texto de Umberto Eco de 1962, *Obra Aberta*. Segundo o autor italiano, a obra artística realiza-se na fruição de uma abertura estética como projeto comunicativo e "acréscimo de informação" (Eco, 1991, p. 92), por um processo da "transação e abertura" (Eco, 1991, p. 136). Esta análise inovadora propõe uma concetualização do objeto estético a partir de uma configuração arquetípica participativa, que constitui uma das caraterísticas constitutivas da arte da performance. Reportando-se, por exemplo, aos móbiles de Alexander Calder, Eco propõe o conceito de "obra em movimento" (Eco, 1991, p. 150) que pressupõe e projeta contínuas relações recíprocas entre o/a artista e o/a fruidor/a, processo no qual se realiza a metáfora epistemológica da descontinuidade que retorna o evento de arte ao movimento num tempo e espaço. Está implícita, nesta teoria, uma

configuração performativa, em processo, da obra de arte como condição de realização artística.

Também é crucial na viragem performativa dos estudos culturais a teorização de Allan Kaprow, nos anos 60, sobre o *happening*. O artista e teórico norte-americano foi um dos pioneiros nesta área, assumindo um papel decisivo na viragem performativa da cena artística norte-americana, sobretudo nova-iorquina. Influenciado pela Black Mountain College, e sobretudo pelo "Evento sem título" levado a cabo por John Cage e Merce Cunningham na célebre noite de 1952 em Lake Eden, na Carolina do Norte. Esta intervenção decorreu naquela escola, no âmbito de um curso de verão, e consistiu numa performance musical improvisada por Cage e Cunningham. Participaram também outros/as artistas, entre alunos/as e músicos/as, que apenas dispunham de uma partitura da qual só constavam "parênteses temporais". Foi nesta performance que Robert Rauschenberg, então aluno da escola, apresentou os famosos quadros brancos pendurados no teto. A performance desenvolveu-se de acordo com a improvisação de cada artista numa arena quadrada de quatro triângulos, dividida por corredores diagonais. Cage leu excertos de Eckhart e interpretou uma "composição com rádio". Rauschenberg passou discos num gramofone à manivela e projetou *slides* de pintura abstrata, enquanto David Tudor, um dos músicos, tocou piano preparado ao mesmo tempo que vertia água em baldes. Charles Olson e Mary Caroline leram poesia, Cunningham dançou enquanto se ouvia assobios, choro de bebés e quatro pessoas vestidas de branco serviam café aos presentes. Houve ainda projeção de filmes no teto do refeitório da escola, local onde decorreu a performance (Goldberg, 2012, pp. 157-158).

Allan Kaprow, por sua vez influenciado por este acontecimento, organizou na Reuben Gallery em Nova-Iorque, no outono de 1959, a lendária intervenção "18 happenings in 6 parts". A performance dividiu-se em seis partes, intercaladas por um intervalo de dois minutos, de três *happenings* em simultâneo, e decorreu no segundo andar de um estúdio da galeria. O espaço estava dividido em três compartimentos por entre os quais os/as espetadores/as circulavam. Foram dadas instruções criteriosas sobre a forma como se deveria assistir à performance, tendo sido proibidos os aplausos. As intervenções incluíram diferentes tipos de instalação-intervenção: escultura humana, projeção de *slides*, leitura de cartazes, *action painting*, instalação de som com gramofones, violinos e *ukelele*, tendo terminado quando foram desenrolados quatro rolos de papel higiénico por entre os performers que, por fim, declamavam os monossílabos "mas…" e "bem…." (Goldberg, 2012, pp. 161-162). O evento foi um dos acontecimentos inaugurais do meio artístico nova-iorquino no campo experimental do *happening*, da *action painting* e do movimento *fluxus* de George Maciunas nos Estados

Unidos da América, e depois na Europa, com Joseph Beuys, Wolf Vostell e outros/as. Simultaneamente, Kaprow foi um dos primeiros teorizadores da arte da performance. O seu pensamento, arte e escritos lançaram princípios fundadores da relação da arte da performance com a arte como vida, sistematizados e desenvolvidos em vários textos. Em "Notes on the Creation of a Total Art", de 1959, Kaprow propõe a seguinte reflexão sobre a natureza como arte, expondo alguns dos fundamentos a partir dos quais desenvolve a sua teoria do *happening*:

> But if (...) we take nature itself as model or point of departure, we may be able to devise a different kind of art by first putting together a molecule out of the sensory stuff of ordinary life: the green of a leaf, the sound of a bird, the rough pebbles under one's feet, the fluttering past of a butterfly. Each of these occurs in time and space and is perfectly natural and infinitely flexible. From such a rudimentary yet wonderful event, a principal of the materials and organization of a creative form can be built. To begin, we admit the usefulness of any subject matter or experience whatsoever. Then we juxtapose this material − it can be known or invented, 'concrete' or 'abstract' − to produce the structure and body of our own work (Kaprow, 1970, p. 10).

As principais linhas de reflexão inovadoras de Kaprow sobre a sistematização da arte da performance relacionam-se com os princípios expostos naquele texto: trata-se de uma forma de arte que se afirma contra a arte das galerias; pressupõe o uso da vida como matéria de arte e vice-versa; realiza-se na ocorrência temporal e espacial, estabelecendo uma relação infinitamente flexível com o meio-ambiente circundante; implica uma dimensão rudimentar de materialidade e conceito; qualquer experiência ou tema é passível de se transformar em evento de performance; o material, – inventado, criado, concreto ou abstrato – pressupõe a justaposição com os restantes elementos em cena; o próprio corpo pode ser o material performativo (este último aspeto está apenas subentendido no excerto mas depreende-se com base no trabalho de *body painting* e outros que o artista desenvolveu). Alguns conceitos mais específicos são formulados num outro texto conhecido, "Happenings in the New York Scene" (1961). Escrito a partir da experiência dos velhos *lofts* fumarentos de Nova Iorque, onde decorria grande parte daquelas intervenções artísticas, o pintor delimita três categorias definidoras do *happening* que o distinguem do teatro convencional[14], e que são depois

[14] "These events are essentially theater pieces, however unconventional. That they are still largely rejected by devotees of the theater may be due to their uncommon power and primitive energy, and to their derivation from

aplicadas à arte da performance em geral[15]: a relação orgânica com o espaço, que inclui a audiência; a improvisação – "happening has no plot, no obvious philosophy, and is materialized in an improvisatory fashion, like jazz" (Kaprow, 1970, p.18) − e a impermanência, isto é, a condição de impossibilidade de se repetir. Simultaneamente, os seus textos refletem um posicionamento perante o momento da arte dos anos 60: a emergência do pós-modernismo e a relação do *happening* com a comodificação da arte[16]. Deste ponto de vista, Kaprow carateriza a performance como *un-art*, a arte fora do sistema de arte, por oposição à não-arte (*nonart*), a arte comodificada, isto é, mercantilizada.

Pese embora os seus textos não possam ser considerados no âmbito da teoria crítica propriamente dita, considera-se pertinente, neste âmbito, recuperar a figura histórica do poeta francês e ciclista Alfred Jarry. No texto de 1896 "Of the futility of the 'theatrical' in theatre", aquele que pode ser considerado o primeiro performer da história contemporânea[17], propõe um conjunto de princípios com o intuito de renovar o teatro ocidental e atacar a moderna burguesia parisiense, desenvolvendo uma aceção de representação como arte da vida próximo das conceções da arte da performance que se desenvolverão depois ao longo do século XX. São vários os princípios revolucionários propostos naquele texto: um enredo baseado na banalidade dos acontecimentos do dia-a-dia[18]; a participação e proximidade do público na peça; um estilo de representação essencialmente físico, explorando-se a noção de

---

the rites of American Action Painting. But by widening the concept 'theater' to include them (like widening the concept 'painting' to include collage), we can see them against this basic background and understand them better" (Kaprow, 1970, p. 17)

[15] Aquilo que irá distinguir, na teoria da performance, o *happening* da arte da performance é o facto de o primeiro ser imprevisível e não ser previamente anunciado. Quando este tipo de arte emergiu no pós-Guerra nos Estado Unidos e na Europa, aquela distinção não era ainda feita. Os textos de Kaprow são um dos primeiros contributos nesse sentido.

[16] Conceito de Fredric Jameson sobre a cultura como *mercadoria* formulado em *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991).

[17] Em *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, a primeira tentativa de sistematização de uma história da arte da performance da autoria de RoseLee Goldberg, publicada em 1979 e editada em Portugal em 2012, onde Alfred Jarry é referido como o precursor da performance futurista (pp. 15-17).

[18] Como o poeta escreve, a "commonplace sort of plot – write about things that happen all the time to the common man" (Jarry, 1996, p. 239).

embodiment[19] paródico pelo uso da máscara e jogo de luzes; uma conceção de cenário híbrido, nem natural, nem artificial; Jarry propõe a deslocação do teatro para a rua, dando indicações cénicas precisas, de algum modo antecipando aquilo que seria a lógica do *happening*[20]; o autor projeta aquilo que será a performance literária futurista e modernista, diferenciando-a do teatro convencional: "In these days of universal cycling it would not be absurd to make use of summer Sundays in the countryside to stage a few very short performances (say from two to five o'clock in the afternoon) of literature which is not too abstract – King Lear would be a good example" (Jarry, 1996, p. 242).

Neste texto do fim de século XIX antecipava-se de algum modo aquilo que seria a lendária intervenção no Théâtre de L'Oeuvre de Lugné-Poë em Paris, na noite de 11 de dezembro de 1896, intitulada "Rei Ubu". Esta peça burlesca entre o *happening* e o concerto de orquestra, o espetáculo de marionetas, a intervenção poética, a pantomima e o teatro do absurdo[21], de difícil definição, levada a cena pelo poeta em conjunto com Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec e Lugné-Poe, artistas com quem formou o círculo da Patafísica[22], punha em prática alguns pressupostos do teatro de vanguarda. A peça passa-se num único cenário composto de uma mesa coberta com um trapo, sendo as transições cénicas indicadas por intermédio de cartazes. A personagem principal, o Rei Ubu, o monstro simbólico que representa aqui a moderna burguesia francesa, é identificada por intermédio de uma cabeça de cavalo em papelão pendurada ao pescoço. A ação passa-se em "lugar nenhum", conforme é anunciado pelo próprio Jarry com o rosto pintado de branco a beber um copo de água no início da ação, e consiste na repetição de uma única palavra "merdre". A performance termina em cenas de

[19] Usa-se o termo original em inglês por não haver correspondente em português para designar este conceito específico da linguagem performativa. O mesmo pode ser definido como uma intervenção no meio, o contexto em sentido abrangente, fictício ou não, por intermédio de uma ação corporal total.

[20] "The performance should be in places not too far distant, and arrangements should be made for people who came by train, without previous planning" (Jarry, 1996, p. 243).

[21] Esta peça é uma das primeiras manifestações do Teatro do Absurdo, teorizado mais tarde por Martin Esslin e Antonin Artaud, entre outros/as.

[22] O célebre Colégio da Patafísica, fundado por Jarry em Paris, na mesma altura, em torno da "ciência das soluções imaginárias", filosofia a que se associarão mais tardes nomes como Eugène Ionesco, Boris Vian, Marcel Duchamp e outros/as.

violência e pandemónio entre o público (Goldberg, 2012, pp. 16-17). Em suma, esta peça expressa e reflete – porque pressupõe uma intenção meta-artística, esta que será uma das caraterísticas da arte da performance – uma concetualização teórica e artística sobre o absurdo no teatro, na arte e na sociedade, levada à cena para chocar e expor às contradições, os valores de arte estabelecidos. Constitui um marco na história da performance e um contributo para repensar o modelo teatral como intervenção artística de vanguarda na linha do manifesto futurista, bem como na abertura de fronteiras entre a arte e a vida. Exploram-se essencialmente quatro daqueles que virão a ser princípios fundamentais da arte da performance: a presença do corpo do artista em detrimento da personagem (uma e outra na verdade não se distinguem, na perspetiva de Jarry), o envolvimento radical da audiência, a dimensão de improvisação e a inclusão de elementos visuais de natureza exuberante e de impacto simbólico. Aquela performance e a figura lendária do Rei Ubu e do poeta Alfred Jarry, bem como o seu pensamento e poesia, instalam a figura do performer como ator da vida e do absurdo, no imaginário histórico da arte contemporânea.

Outros contributos mais específicos para esta viragem performativa da análise histórica e cultural são provenientes, da década de 1970 em diante, do campo de estudos específicos da performance enquanto área disciplinar com terminologias e metodologias próprias. Esta abertura do campo decorre daquilo que Soyini Madison e Judith Hamera designam de pequena revolução operada por uma ressignificação mais abrangente de cultura:

> (…) in recent history, performance has undergone a small revolution. For many of us performance has evolved into ways of comprehending how human beings fundamentally make culture, affect power and reinvent their ways of being in the world. The insistence on performance as a way of creation and being as opposed to the long held notion of performance as entertainment has brought forth a movement to seek and articulate the phenomenon of performance in its multiple manifestations and imaginings (Madison & Hamera, 2006, p. xii).

Como disciplina independente, os estudos da performance surgem na década de 1980[23], tendo o primeiro departamento sido criado por Richard Schechner na Universidade de Nova Iorque, o *Performing Studies Department*, na Tisch School for the Arts. Aquele que é considerado um dos fundadores e principais teóricos do campo, relaciona, por seu turno, a emergência deste

[23] De acordo com um estudo sobre as origens da performance de Kristine Stiles: "Performance Studies emerged as a subgenre of cultural studies in the late 1980s" (Stiles, 2003, p. 88).

campo de estudos com a necessidade de dar resposta aos novos desafios da sociedade globalizada:

> Performance studies came into existence within, and as a response to, the radically changing intellectual and artistic circumstances of the last third of the twentieth century. (…) Performance studies is an academic discipline designed to answer the need to deal with the changing circumstances of the 'glocal' – the powerful combination of the local and the global. Performance studies is more interactive, hypertextual, virtual, and fluid than the other disciplines (Schechner, 2013, p. 25).

Na sua origem, os estudos da performance são pois interdisciplinares, pressupondo uma abordagem do conhecimento numa relação intrínseca entre as diferentes áreas do saber, entre elas, a antropologia, a música, a linguística, os estudos teatrais, a dança e a literatura, para enumerar alguns diálogos recorrentes[24]. No objeto de estudo, a performance é entendida num sentido muito amplo que inclui a performance enquanto forma de arte, isto é, a arte da performance, manifestações religiosas e rituais, cerimónias seculares, jogos, peças, carnavais, comportamentos humanos e demais demonstrações culturais que podem ser analisadas sob o ponto de vista do desempenho do corpo na relação com o contexto situado. Esta interdisciplinaridade e abrangência de objetos traduziu-se numa extensão da produção teórica tal, que se tem revelado problemática porque muito difícil de sistematizar. Podem, no entanto, delimitar-se quatro linhas de pesquisa operativas. A primeira enquanto método de análise cultural, nos termos em que tem vindo a ser discutida; uma segunda, como área específica de estudos sobre as artes performativas, onde se incluem a dança, o teatro, a música, isto é, todas as artes de palco e a arte da performance em si; uma terceira linha operativa reside na arte da performance como paradigma interpretativo de uma aceção lata de comportamento e desempenho associado às diferentes disciplinas e áreas do conhecimento como a política, o desporto, a música, a economia, eoutros; uma quarta: a performance como estudo da

[24] Como explica o próprio Schechner: "Performance studies resists fixed definition. Performance studies does not value 'purity'. It is at its best when operating amidst a dense web of connections between theatre and anthropology, folklore and sociology, history and performance theory, gender studies and psychoanalysis, performativity and actual performance events – and more. New interfaces will appear as time goes on, and older ones will disappear" (Schechner, 2013, p. 24).

emergência em específico da arte da performance no campo das práticas artísticas desde o futurismo[25].

A "viragem interdisciplinar coletiva" (P. Burke, 2005) que se tem vindo a abordar situa-se no contexto mais vasto da pós-modernidade (o tempo) e do pós-modernismo (as práticas artísticas)[26], podendo estabelecer-se relações pertinentes do ponto de vista da análise cultural e da reflexão teórica que se propõe na presente tese, entre a mudança cultural designada por aqueles dois termos e a viragem performativa da teoria crítica e da arte. Daí também a importância de se considerar o estudo das práticas da arte, neste caso, a arte da performance, na relação com o seu tempo histórico, objeto desta tese, com vista a um conhecimento documentado e centrado nas práticas artísticas deste período. Daí ainda a interdisciplinaridade e a metodologia adotada, também performativa, integrando-se os contributos daquela viragem teórica da análise cultural. Vejam-se agora alguns aspetos em que esta relação – entre pós-modernidade, pós-modernismo, mudança cultural e arte da performance – pode ser enunciada e discutida de modo mais detalhado.

1.2 Mudança de Paradigma, Pós-Modernismo e Arte da Performance

Esta metodologia de análise da mudança cultural, isto é, de mudança cultural de paradigmas tomada num sentido abrangente, vai ao encontro da proposta de Claus Uhlig, que, pouco depois da primeira vaga do pós-modernismo, já nos anos 80, procurava refletir sobre as mudanças nesse contexto impostas no plano cultural e histórico em curso, propondo uma

[25] Esta sistematização é proposta com base em vários estudos, selecionados de entre a vastíssima bibliografia disponível (Allain & Harvie, 2006; Bial, 2004; M. Carlson, 2011; M. A. Carlson, 2004; Giannachi, Kaye, & Shanks, 2012a; Huxley & Witts, 1996; Larson, 2011; Madison & Hamera, 2006; Schechner, 1965, 1979, 1983, 2002, 2003, 2004; Stiles, 2000, 2003; Strine, Long, & Hopkins, 1990).

[26] Adota-se nesta tese a distinção proposta por John Storey, que distingue três aceções de pós-modernismo, pós-modernidade, cultura pós-moderna e teoria pós-moderna; em que pós-modernidade designa o tempo histórico que vários autores situam entre as décadas de 1960 (Frederic Jameson, 1984) e 1970 (Harvey, 1990) e a atualidade, estando associado, *latu sensu*, às mudanças históricas introduzidas pelo capitalismo tardio (Baudrillard, 1983; Jameson, 1984; Harvey, 1991); cultura pós-moderna designa as práticas culturais e artísticas associadas àquele período; teoria pós-moderna designa o pensamento académico e teorias específicas da cultura produzidas sobre e neste tempo. Pós-modernismo é usado por Storey simultaneamente nestas duas últimas aceções, de cultura e teoria pós-moderna (Storey, 2005, pp. 269–271).

abordagem com base no conceito de "cronografia da mudança". O autor parte da sistematização de Aristóteles que propõe o estudo da natureza da mudança com base em três aspetos: um tópico (não específico), um campo (tempo) e um termo final (o resultado do processo); para, por sua vez, se centrar na noção de enquadramento temporal (Uhlig, 1983, p. 41). Neste incluem-se as três categorias, embora o autor defenda que se foca apenas na segunda. Para o historiador alemão, a compreensão das mudanças de paradigma pressupõe descortinar as totalidades complexas do processo histórico e a análise dos seus eventos constitutivos, atentando nas diferentes relações entre estes acontecimentos particulares. Para isso, propõe-se um modelo múltiplo: a combinação de uma organização metodológica do tempo histórico conforme fora proposta pela Escola dos Anais – ou seja, dividindo o tempo em *longue durée*, *moyenne durée*, *temps court* e *conjoncture* – com modos temporais da experiência específica (Bourdé & Hervé, 1997; Burguière, 2006). Tomados em conjunto, permitem descrever cronografias da mudança e refletir criticamente sobre a sua complexidade, atentando nos fenómenos particulares nos seus vários aspetos temporais. Isto é, pensando os contornos de uma nova época cultural a partir das suas durações variáveis e conforme as dinâmicas de aceleração do tempo histórico.

Toma-se aqui a arte da performance como categoria de experiência específica que se articula com a dimensão da mudança cultural e de paradigma introduzida pelo pós-modernismo, por sua vez tomado também na sua duração variável. Tanto nas suas manifestações específicas, como na relação que estabelece com o tempo que o designa. Esta abordagem permite uma concetualização aberta deste tempo na sua multiplicidade, ainda que com base em categorias específicas, configurando uma reflexão sobre a complexidade da mudança histórica e a produção de interpretações simultaneamente situadas, abertas e problematizadoras a propósito dos conceitos e objetos em estudo.

Eis algumas relações preliminares que podem estabelecer-se entre a arte da performance, a experiência específica e o pós-modernismo. Face à indefinição e instabilidade inerentes a ambos os termos, propõe-se que estas ideias-laboratório constituam, no seu conjunto, uma plataforma de reflexão que contribua para definir a cronografia da mudança que se pretende estudar. Situa-se a discussão e enunciam-se linhas de análise que enquadram o objeto de estudo.

Gavin Butt relaciona a viragem performativa da crítica e da teoria com aquilo que designa de "viragem teatral" da arte contemporânea desde o pós-guerra, que identifica em particular na orientação performativa das práticas na relação com a categoria espaciotemporal do evento:

> The emphasis on performance is adopted because the meanings of contemporary art have been transformed since the fifties and sixties by the rise of performance and installation-oriented practices. From action painting to happenings and environments; from dance and performance art to pop events like Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable; these two decades were responsible for ushering in what I want to call a 'theatrical turn' in post-war productions, one which drew the object-based practices of modernist painting and sculpture into the spatio-temporal coordinates of the event (Butt, 2005, p. 8).

Deste ponto de vista, a viragem pressupõe uma experiência de arte profundamente implicada com a noção de espetador e de "experiência corporizada" (Butt, 2005, p. 9); isto é, radicalmente situada e experienciada, na qual se inclui a experiência do crítico. Assim em face de uma arte evanescente, o autor propõe na senda, de Amelia Jones (1998), Peggy Phelan (1993), Rebecca Schneider (1997) e Jane Blocker (1999), que refletem sobre a ausência de documentação na crítica sobre a arte da performance, uma modalidade performativa de crítica que recupera o objeto em questão numa abordagem também ela entendida como performance, isto é, "one which does not reproduce the object or event it addresses but instead enacts it through the very practice of writing" (Butt, 2005, p. 10). Trata-se de uma conceção de crítica que pressupõe, tal como o performer, a imersão do corpo do crítico e do exercício de análise no espaço e no tempo situados do evento. Assim como a arte da performance se baseia no processo, também o pensamento crítico se centra, na viragem teatral da arte, numa aceção crítica que concebe este exercício como (re)descoberta através do ato da crítica, isto é, operacionalizando-a a partir das contingências do evento. É nesta medida que ela é também performativa, abrindo-se àquilo que o autor designa de "uso paradoxal ativado" (Butt, 2005, p. 17), que pressupõe ainda um posicionamento cético de fazer teoria que se propõe ir para além da doxa e daquilo que o autor designa de "rotinização de certas manobras teóricas" (Butt, 2005, p. 4).

Herbert Blau, em dois textos publicados na década de 1980, relaciona a arte da performance com o pós-modernismo e a pós-modernidade como forma de questionar e abordar a problemática da representação. Em *The Remission of Play*, de 1982, o dramaturgo defende que o "deslocamento" efetuado pelas artes da performance na transição para os anos 80 como uma "radicalização apocalíptica" − dando o exemplo das manifestações teatrais de rua, de

Pina Bausch e da dança-teatro do Wuppertal, das peças performativas de Richard Foreman, entre outros/as − protagoniza um ciclo de contração em face daquilo que designa de assalto histórico à representação (Blau, 1982b, p. 167). O autor identifica, na dimensão atemporal destas irrupções performativas, uma tentativa de, simbolicamente, sair da história, contrariando o ciclo de reprodução da arte, bem como uma subversão da forma (a arte da performance sai dos espaços privilegiados, sobretudo o teatro, para se misturar com outras áreas e disciplinas) que protagoniza o "*zeitgeist* da indeterminação" (Blau, 1982b, p. 174). A arte da performance constitui assim uma espécie de jogo-dentro-do-jogo do desaparecimento, qual "perda semiológica" que se propõe repensar os modelos de representação da arte contemporânea (Blau, 1982b, p. 186). No texto de 1987, "Universals of Performance", o dramaturgo e teórico norte-americano reflete sobre uma ontologia da performance na relação com o teatro, concluindo que o que a define por contraponto àquela forma de arte, é uma crítica radical da representação (Blau, 1987, p. 166), realizada por intermédio de uma dramatologia do desaparecimento. Como experiência não-mediada ou especulação de uma ideia de fronteira (Blau, 1987, p. 186), novamente temporal mas também espacial, portanto sempre historicamente situada, a performance, defende, ocorre num espaço intermédio da perceção entre a vida vivida e o representado, isto é, entre a transparência e a opacidade (Blau, 1987, p. 182). Por este motivo, a arte da performance é um momento fora da representação, uma *mise-en-scène* em que tudo é permitido ver e em que nada se mostra.

Na mesma linha, Nick Kaye considera que a performance consiste na forma do pós-modernismo por excelência na medida em que ambos protagonizam a "resistência à categoria" (Kaye, 1994, p. 145). Do mesmo modo que o pós-modernismo pode ser lido no seu excesso, um evento produzido por choque ou subversão de regras, termos e convenções que resultam num trabalho subversivo e transgressivo da arte (Kaye, 1994, p. 20), a arte da performance resulta como uma ocorrência, algo que acontece, uma instabilidade forçada em estratégia que põe em confronto as categorias em jogo, como explica:

> (…) perhaps performance may be thought of as a primary postmodern mode. Where the postmodern in art, literature and performance is identified with a disruption, with instabilities, precipitated by a challenge to the 'totalising' capacity of the terms in play, then the postmodern might be best conceived of as something that happens (Kaye, 1994, p. 22).

O autor fala por isso numa condição de teatralidade especificamente pós-moderna. Esta consiste na disposição em cena de conflitos em presença que resultam num efeito de

efemeridade da arte que vacila entre a presença e a ausência, o deslocamento e a recolocação, explorando-se as contingências das instabilidades. A performance consiste assim numa exposição da disrupção das categorias, num questionamento dos limites e das fronteiras, numa interrogação dos seus próprios termos que são também os do pós-modernismo.

Kristine Stiles situa esta disrupção na interrogação dos limites entre arte da performance e as circunstâncias do dia-a-dia. Este questionamento, considera, é protagonizado pelo corpo do/a artista levado ao espaço de intervenção urbana, a rua. Identificam-se quatro viragens políticas, económicas, culturais e sociais na atualidade da pós-modernidade às quais a arte da performance veio a dar resposta por intermédio de diferentes manifestações artísticas: a crise da Sida, a transformação das fronteiras geopolíticas pós-queda do Muro de Berlim, a emergência das tecnologias na transformação do conhecimento e ainda a urgência de uma "crise sempre-presente" provocada pelos desastres ecológicos e conflitos étnicos (Stiles, 2000, pp. 474-475). Neste novo cenário geopolítico e cultural, o uso do corpo pelo/a artista é o meio de expressão de um poder social da arte entendido como motor de mudança e consciencialização pública e cidadã. Stiles defende que o corpo é o lugar de contestação por excelência e que sustém a ligação entre o público, a audiência e os/as artistas. Por outro lado, através desta presença, os/as artistas devolvem ao público a disputa social, cultural e política sobre a ética do corpo. Cita-se:

> They attacked, parodied, and abandoned the stock and trade in perfect bodies upon which the master narratives and the highest values of conventional Western art and its histories were based Performance artists insisted that the exigencies of the body exceeded mere representation and, moreover, that Enlightenment notions of aesthetic distance, indifference, and autonomy were dangerous fictions that had little to do with the atual conditions upon and in which real human beings live and artists produce art (Stiles, 2000, p. 489).

Também Johannes Birringer, em *Theater, Theory, Postmodernism* (1991), reflete sobre a importância do regresso do corpo a um cenário urbano pós-moderno imaterial e de espaços desocupados. Entendido como referente de certas produções estéticas e tecnológicas, o corpo, na arte da performance, constitui, para este coreógrafo e artista, um "modelo de volátil operação" de ideologias e produções simbólicas inseparável das múltiplas economias da cidade e de fantasmagorias culturais entre a repulsa, o medo e o fascínio sobre o destino do corpo (Birringer, 1991, p. 205). Num imaginário pós-urbano que reflete a desproporção entre o "excesso de economia" da arquitetura pós-moderna de uma "estética de *design* sobreacumulado" e abstrato e a crise total política, económica e social (Connor, 1989, p. 154)

na era da tecnocultura e do "corpo artifactual"[27], esta recuperação ou simulacro de um grau zero barthiano corporal constitui uma estratégia de deslocação dos corpos comodificados no centro de uma codificação ideológica e tecnológica da arte. Birringer distingue duas tendências destas práticas de "reposicionamento radical do corpo humano" (Birringer, 1991, p. 224): a performance autobiográfica, confessional e agressiva de Gina Pane, Vito Acconci e dos Living Theatre; a performance crítica reflexiva que explora os cruzamentos e as possibilidades de intervenção tecnológica de artistas como Laurie Anderson, Meredith Monk, Marina Abramovic, David Byrne, Nam June Paik, entre outros/as. Trata-se de uma nova estética e ética do corpo na relação com o cenário pós-moderno urbano (des)enquadrado numa cultura tecnológica da violência que performatiza ensaios de contracultura mas que são a cultura pós-moderna já em si. Desta perspetiva, a performance pode ser entendida no cenário pós-moderno não como objeto mas como experiência intrínseca da pós-modernidade.

Peter Connor propõe, neste âmbito, o conceito de "intensidades transitórias" para designar aquele tipo de experiência fora da representação, que identifica como um traço caraterístico também da cultura pós-moderna comodificada dos *mass media*, do *rock*, da música e da televisão (Connor, 1989, p. 154). No caso da performance, a mesma reveste-se de propriedades específicas, a saber: é uma forma contingente de presença na particularidade da ocasião em que ocorre, sempre dentro do jogo da representação, isto é, despoletando esse jogo (Connor, 1989, p. 134); possui qualidades próprias de singularidade e imediatismo, isto é, de libertação, a que o autor dá o nome de "estética da impermanência" (Connor, 1989, pp. 134–135); o local da performance é performativo em si e autónomo, isto é, não-relacionado porque não convencional (a performance sai dos teatros e dos museus, instalando-se habitualmente na rua), produzindo novos significados na experiência do espaço que decorrem da articulação com o significado de permanência (isto é de presença) da performance (Connor, 1989, p. 173); a performance pressupõe uma presença contingente, logo evidenciando uma presença vazia e porosa (Pontbriand) (Connor, 1989, p. 141); a performance pressupõe o deslocamento de formas de identidade, na medida em que explora uma noção de "presença-como-processo"

[27] "The artifactual body, made-up, designed, perfected, and thus absorbed into innumerable contradictory cultural codes of performance, style, and wholeness ('total design'), is an alien body, displaced from the subject that seeks to match a model not for her or his own production" (Birringer, 1991, p. 209).

que questiona os limites da cultura comodificada (Connor, 1989, p. 141); esta presença traduz-se na proliferação de espaços de liminaridade (Turner; Schechner), isto é, de entrecruzamento de fronteiras simbólicas entre arte e vida, que resultam no reposicionamento do papel ritual do corpo no drama social (Connor, 1989, p. 154).

Glenn Adamson e Jane Pavitt, curadores da mostra histórica "Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990", que teve lugar no londrino Victoria and Albert Museum[28], entre 2011 e 2012, defendem que os/as artistas da performance trazem as primeiras iconografias visuais do pós-modernismo para o espaço da arte como resposta à condição pós-moderna (Adamson e Pavitt, 2011, p. 50). As identidades sintéticas criadas por artistas como Grace Jones, Leigh Bowery, Talking Heads, David Bowie, Kraftwerk e Laurie Anderson, entre outros/as, inauguram uma rutura de certas regras da cultura *pop*, nomeadamente no deslocamento do trabalho criativo e da reflexão da arte para as estratégias de mediação e experimentação especificamente estética e tecnológica, que pressupõem uma dimensão crítica explícita, em muitos casos paródica, como sistematizam:

> In many respects, postmodern performance strategies resembled those being explored elsewhere in design. Performers deconstructed and reassembled. They worked in a language of pastiche. But to this basic toolkit they added further layers of complexity, combining visual style (dress, graphics and stage sets) with music, movement and words, fully realizing postmodernism's potential for interdisciplinary crossover. Most importantly, they drew explicit attention to the mediation of their own work, creating (in Kate Linker's words) 'shimmering synthetic appearances that flaunt their artificial origins' (Adamson e Pavitt, 2011, p. 50).

Debruçando-se mais em concreto sobre a performance na década de 1980, Adamson e Pavitt defendem que estas manifestações representam a plena assunção de uma cultura comodificada em que mediação e comodificação são um só processo. O trabalho de mediação pressupõe, no entanto, uma dupla experimentação entre as tecnologias emergentes e o estilo, situando-se a reflexão da arte no âmbito específico do experimentalismo estético e tecnológico como resposta à condição pós-moderna da cultura tecnológica mercadorizada. Incorporando-se estas categorias num processo de representação e desconstrução das formas totais, estas tornam-se no entanto, esteticamente permeáveis a "recriações sintéticas" que são simultaneamente indeterminadas, politicamente comprometidas (não no sentido da vanguarda dos anos 60,

[28] Entre 24/09/2011 e 15/01/2012, e que a autora deste trabalho visitou.

como se discutirá mais adiante), poeticamente evocativas e invariavelmente não-lineares (Adamson e Pavitt, 2011, p. 55)[29]. Desta perspetiva, a arte da performance dos anos 80 protagoniza um momento de viragem na situação específica da cultura e na relação com a estética política dominante durante as décadas anteriores.

Este enquadramento introdutório enuncia algumas das problemáticas e linhas de reflexão que remetem para uma mudança estrutural de fundo que o pós-modernismo e as artes pós-modernas em geral representam e protagonizam: um novo paradigma de relação da arte com a mudança histórica. Esta mesma tese foi defendida por Andreas Huyssen em 1984 no conhecido artigo "Mapping the Postmodern". De acordo com o autor, o pós-modernismo emerge de uma mudança cultural profunda que se traduz num novo posicionamento da arte face ao seu papel histórico, que decorre da erosão do triplo dogma do modernismo/modernidade/vanguardismo. Huyssen relaciona aquela transição com dois aspetos: a falência de uma visão teleológica do progresso e da modernização, inerente ao discurso crítico do modernismo*;* a emergência da problemática da alteridade na esfera cultural e político-social relacionada com novas perspetivas sobre a subjetividade, o género, a sexualidade, a raça e a classe emergentes nos novos debates sobre o pós-colonialismo, a ecologia e o feminismo (Huyssen, 1984, pp. 50-52). É neste quadro de novas constelações políticas, sociais e culturais que o autor defende que à arte deixa de ser atribuído o papel de dinamizador da mudança histórica da sociedade, como acontecia até aos anos 1960 no projeto modernista, como explica:

> Such heroic visions of modernity and of art as a force of social change (or, for that matter, resistance to undesired change) are a thing of the past, admirable for sure, but no longer in tune with current sensibilities, except perhaps with an emerging apocalyptic sensibility as the flip side of modernism heroism. / Seen in this light, postmodernism at his deepest level represents not just another crisis within the perpetual cycle of boom and bust, exhaustion and renewal, which has characterized the trajectory of modernist culture. It rather represents a new type of crisis of that modernist culture itself (Huyssen, 1984, p. 48).

[29] Esta análise refere-se especificamente aqui ao trabalho de Laurie Anderson, particularmente representativo deste novo modelo performativo de arte dos anos 80.

Enquanto crítica da modernidade, o pós-modernismo representa uma viragem, um novo paradigma cultural que emerge de uma mudança cultural profunda – que Huyssen localiza na década de 1970 – que se traduz numa crise da arte, mais especificamente, da vanguarda[30], mas que diz respeito à arte em geral. Esta representa, no entanto, simultaneamente uma abertura do campo artístico a novos horizontes e possibilidades de experiência e reflexão crítica e criativa.

A arte da performance permite olhar, em detalhe, essas mudanças, já que se afirma como meio de expressão artística autónoma nessa década (Goldberg, 2012, p. 7), enquadrando-se e protagonizando aquela abertura. É pois neste quadro que aqui se pensa a mudança cultural dos anos 80, em pleno alto pós-modernismo, a partir do caso específico da viragem performativa tanto da teoria da arte, aqui representada pela arte da performance, como da arte em si. Pretende-se perceber o modo como esta operacionaliza, protagoniza e representa esse novo paradigma. Seguem-se alguns conceitos de partida e a metodologia proposta para este exercício.

1.3 Delimitação de Conceitos e Metodologia para um Objeto Problemático

Os vários estudos que têm procurado delimitar ou sistematizar o vasto campo dos estudos da performance são consensuais na dificuldade em enunciar uma definição abrangente. Logo em 1996, poucos anos após a emergência da disciplina enquanto campo de estudos autónomo, Marvin Carlson, num ensaio pioneiro intitulado "What is performance?", observava que a multiplicação e diversidade de objetos da performance se tinha tornado um dos principais desafios teóricos na medida em que impedia um levantamento completo do campo" (Carlson, 2004, p. 68)[31]. Mais recentemente, Catherine Larson constata que os estudos da performance se tornaram então na "representação icónica de um campo em expansão" (Larson, 2011, p. 28), em virtude também do permanente desenvolvimento das áreas disciplinares com as quais dialoga, sendo por isso um campo difícil de circunscrever. A autora observa que este campo se tornou entretanto um "enorme guarda-chuva" em que "tudo cabe" (Larson, 2011, p. 37) e que o questionamento radical proveniente da teoria pós-moderna tem funcionado em certa

[30] Conforme é teorizada por Peter Bürger (1974/1992), que atribui aos movimentos da vanguarda artística o *pathos* do progresso histórico.

[31] "Recent manifestations of performance, in both theory and practice, are so many and so varied that a complete survey of them is hardly possible" (Carlson, 2004, p. 68).

medida "como lugar de contenção" incapaz de responder à complexidade do objeto (Larson, 2011, p. 25). Peter Burke identifica os seguintes problemas decorrentes desta excessiva instabilidade e abrangência: algumas discussões sobre a performance parecem assumir a sua eficácia como um dado adquirido; a abrangência sem limites de uma ideia de performance impossibilita a delimitação de um significado operacional; corre-se o risco de circularidade metodológica e teórica, bem como de cair em análises estereotipadas de um tipo de manifestação de arte que se afirma pela fuga à categorização (P. Burke, 2005).

Soyini Madison e Judith Hamera consideram que a complexidade do termo deriva da "pequena revolução" já aqui referida, em virtude da expansão do conceito às vastas áreas da cultura e da vida, que se traduziu numa complexidade excecional e singular de significados e práticas que o conceito passou a designar (Madison e Hamera, 2006, p. xii). Esta expansão deu lugar, por sua vez, constatam, a uma "multidisciplinariedade radical" e a uma ontologia da omnipresença do termo e conceito nos estudos académicos[32] que se reflete na emergência permanente de questões relativas à sua definição, aplicabilidade e eficácia (Madison e Hamera, 2006, pp. xii-xiii).

Esta problemática e o reconhecimento de uma complexidade associada ao facto de se tratar de um campo em "constante mudança" (Carlson, 2004, p. 72) tem levantado desafios acrescidos ao campo, levando os/as autores/as a um permanente questionamento sobre a sua especificidade e respetivas implicações metodológicas. Veja-se Michael Huxley e Noel Witts, por exemplo, num dos primeiros trabalhos abrangentes sobre a área, no qual se perguntam o seguinte: "How then does one write about such a broad-based phenomenon? How does one mark a territory that is so wide; territory that not only encompasses the literary text on the one hand and the visual on the other, but also the seeming disparities of ritual, theatre and entertainment?" (Huxley & Witts, 1996, p. 2). Esta especificidade produziu, por seu turno, uma metarreflexão teórica e um esforço de reconcetualização, acrescido da delineação de estratégias e metodologias capazes de responder aos desafios da disciplina. Enunciam-se de seguida algumas dessas propostas.

[32] Como as autoras afirmam: "The buzz over performance is nearly everywhere in the academy and as a result multiple paradigms and levels of analysis are formed" (Madison e Hamera, 2006, p. xiii).

Bert O. States observa que o termo performance é, na linha de Raymond Williams (1983), uma dessas palavras-chave da cultura indestrinçáveis dos debates que convoca, designando simultaneamente uma "atitude" e uma "ferramenta" (States, 2003, p. 108). A sua sugestão é a de que uma teoria e ontologia da performance comece precisamente na intenção de participar numa transformação performativa da teoria, deixando no ar a seguinte solução: "I'm inclining to think we might solve the problem in the way Eskimos solved the problem of snow by giving it fourteen or so different names" (States, 2003, p. 131). Também Catherine Larson propõe, baseando-se no conceito de Richard Schechner sobre o comportamento transformado, que se pense a performance no seu "potencial transformador", nomeadamente no desenvolvimento de perspetivas renovadas sobre metodologias de investigação adequadas aos objetos em estudo (Larson, 2011, p. 38).

Mary S. Strine, Beverly W. Long e Mary Francis Hopkins (1990), num dos primeiros textos a debruçar-se sobre esta problemática, observam que a performance é um "conceito essencialmente contestado" (Strine et al., 1990, p. 183), de acordo com o que W. B. Gallie (1964) propõe para os conceitos igualmente problemáticos de arte e democracia. Os/as autores/as reconhecem no entanto que este ambiente de "sofisticado desacordo" resulta num "diálogo contínuo" em direção a uma articulação mais clara que permite um conhecimento aprofundado do termo e campos que designa (Strine et al., 1990, p. 183). Madison e Hamera, na mesma linha, no estudo já citado, referem que esta complexidade e interdisciplinaridade possibilitam um aprofundamento dos campos e objetos de estudo, tendo estas vindo a revelar-se como método pedagógico produtivo. Defende-se por isso uma definição operativa do termo com base nas diferentes categorias e relações entre campos (Madison e Hamera, 2006, pp. xiii-xxii).

Marvin Carlson, propõe uma abordagem da performance como método crítico e "forma emblemática" por excelência do mundo pós-moderno, dado que a sua proliferação, do campo artístico para quase todos os aspetos da vida social contemporânea, obcecada com a teatralização[33], representa uma tentativa radical de compreender a condição pós-moderna. O autor adianta ainda que a performance permite questionar a subjetividade e identidade contemporâneas na relação com a arte, as estruturas de poder e os diversos debates

[33] "It is not surprising that such performance has become a highly visible – one might almost say emblematic – art form in the contemporary world, a world that is highly self-conscious, reflexive, obsessed with simulations and theatricalizations in every aspect of its social awareness" (Carlson, 2004, p. 72).

emergentes sobre género, raça, etnias, entre outros (Carlson, 2004, p. 72). Outros/as autores/as em estudos mais recentes têm vindo a reconhecer o mesmo: Schechner considera ser esta a "alternativa feliz" à problemática do campo, isto é, considerá-la na abrangência da sua compreensão dos processos históricos, sociais e culturais (Schechner, 2004, p. 9)[34]; Henry Bial observa que mais do que um conceito, a performance é um "caminho" para compreender todos os tipos de fenómenos sociais e culturais (Bial, 2004, p. 57); Paul Allan e Jen Harvie (2006) afirmam, num dos estudos de referência, que esta se tornou no paradigma contemporâneo mais influente de compreensão das identidades e interações do mundo atual (Allain & Harvie, 2006, p. 1).

Richard Schechner propõe também o regresso à análise empírica. Partindo de uma definição universal de performance como "comportamento reconstruído" ou transformado (inspirando-se na teoria de Victor Turner), o autor formula uma concetualização abrangente com base em seis categorias: a identidade, o tempo, o corpo, as histórias, o comportamento, a arte e o ensaio. Cita-se:

> Performance mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performance – of arts, rituals or ordinary life – are 'restored behaviors', 'twice behaved behaviors', performed actions that people train for and rehearse (…). That making art involves training and rehearsing is clear (Schechner, 2013, p. 28).

Estas categorias constituem no entanto apenas estruturas arquetípicas da performance que permanecem ambíguas caso não sejam relacionadas com o seu contexto específico. Na definição do objeto em si, o antropólogo e dramaturgo norte-americano defende que é necessário um posicionamento no interior da própria cultura[35]. Para isso, propõe um modelo

---

[34] "The happy alternative is to expand our vision of what performance is, to study it not only as art but as a means of understanding historical, social, and cultural processes" (Schechner, 2004, p. 9).

[35] Como explica o autor, dando o exemplo da variação da noção de arte de cultura para cultura: "It is impossible to come at a subject except from one's own cultural positions. (…) That having been noted, designating music, dance and theatre as the 'performing arts' may seem relatively simple. But as categories even this are ambiguous. What is designated 'art', if anything at all, varies historically and culturally. Objects and performances called 'art' in some cultures are like what is made or done in other cultures without being so designated. Many cultures do not have a word for, or category called, 'art' even though they create performances and objects demonstrating a highly developed aesthetic sense realized with consummate skill" (Schechner, 2013, p. 32).

em rede – *the web* − de definição das relações entre as várias noções de performance de maneira a ilustrar as diferentes formas como as performances se alimentam e relacionam entre si nos sistemas contínuos da vida social e estética (Schechner, 2003, p. xviii). Sugerindo uma metodologia de análise com base nesta rede, Schechner defende que qualquer semiótica da performance deve começar por e permanecer nestas "bases movediças", incertas também por si, na medida em que dependem da receção e ativação pelas audiências (Schechner, 2003, p. xix).

Já Kristine Stiles defende que a performance deu lugar a uma "estética transpessoal visual" que funciona como um "contínuo intersticial" entre categorias, ligando-as tópico a tópico, através da identificação mútua e reconhecimento por oposição ou conformidade (Stiles, 2003, p. 76). Este contínuo opera através de uma interseção de intencionalidade, apresentação e representação e de um complexo contexto de interpretação onde a transferência de significados políticos e sociais ocorre (Stiles, 2003, p. 95). A dificuldade de uma teorização crítica da performance reside assim, na sua perspetiva, no facto de o conceito ter modificado e posto em causa as relações fixas entre sujeito e objeto, exibição e receção, e pressupor um objeto simultaneamente capaz de ação fluída e interação (Stiles, 2003, p. 75). Esta hibridização resulta, na sua ótica, numa "injunção radical" que transfere o discurso estético dos objetos para objetos humanos que expressam condições corporais em contextos psicológicos e culturais que criam um modelo visual interativo de atuação social e política (Stiles, 2003, pp. 75-76). A autora propõe o estudo da performance a partir do conceito de "comissura", que designa simultaneamente o ponto de conexão na conjuntura e na diferença (Stiles, 2003, p. 77).

Emma Govan, Helen Nicholson e Katie Normington observam que a performance contemporânea, aqui referindo-se à arte da performance num sentido mais abrangente, é inovadora na forma como questiona convenções culturais. A sua história, defendem, não constitui um movimento linear nem designa uma distinta pretensão cultural, não havendo por isso uma história única ou contínua que possa dar conta da riqueza das suas influências e práticas artísticas (Govan, Nicholson, & Normington, 2007, p. 13). O legado desta "vanguarda histórica e artística" reside, para estas autoras, numa prática processual de arte que implica um paradigma colaborativo, a função expandida da audiência e o ensaio como ação – esta, por sua vez, tem permitido teorizar amplamente a elisão entre vida e arte (Govan et al., 2007, p. 17).

Num estudo recente sobre as arqueologias da presença na performance, Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks refletem sobre a formulação da teoria da presença no estudo da performance como estratégia metodológica para lidar com a indeterminação e especulação inerente ao conceito. Entendida como "ato situado", o estudo da presença pressupõe a análise da sua relação com vários aspetos: a experiência individual, a perceção, a consciência, o contexto espacial e social na ativação da copresença, perceção e construção simbólica do espaço e da temporalidade (Giannachi, Kaye, & Shanks, 2012b, p. 1). Este trabalho ilustra uma metodologia situada sob dois pontos de vista: teórica e empírica. Trata-se de uma abordagem particularmente ilustrativa de uma estratégia a adotar, pela clareza dos conteúdos e sistematização apresentada, exemplificando o tipo de abordagem a que os estudos da performance têm vindo a recorrer para lidar com a complexidade e multiplicidade inerentes ao conceito.

Em suma, face àquilo que States considera ser uma "impossibilidade semântica" (States, 2003, p. 110), isto é, de uma definição abrangente do termo performance, e tomando em linha de conta as reflexões até aqui propostas, pode concluir-se o seguinte: dada a complexidade e multiplicidade do conceito, o esforço teórico e analítico tem vindo a desdobrar-se, e parece ser esse o único caminho possível, na multiplicidade de possibilidades de concetualização na relação com as várias disciplinas e objetos empíricos; poder-se-á falar de uma metodologia e paradigma teórico de (in)definição relacional, isto é, apenas exequível com base na interdisciplinaridade – na linha da leitura de Madison e Hamera, que consideram a performance um conceito "radicalmente interdisciplinar" (Madison e Hamera, 2006, p. xiii) − e na relação com objetos empíricos específicos; a performance deve ser pensada e o seu estudo situado no seu valor contestado e no âmbito de uma discussão operativa ou daquilo que W. B. Gallie designa de "valor crítico potencial" (Gallie, 1964, p. 188); também a abordagem interpretativa da performance deve ser performativa, como defendem Amelia Jones e Andrew Stephenson:

> The notion of performative highlights the open-endedness of interpretation, which must thus be understood as a process rather than an act with a final goal, and acknowledges the ways in which circuits of desire and pleasure are at play in the complex web of relations among artists, patrons, collectors, and both specialized and non-specialized viewers. (...) At the same time, such a performance of the body of the artist also points to the fact that the interaction among subjects, as mediated through the artwork (which in this case 'is' the artist), is hardly unaffected by the work's

> institutional and discursive stagings and more broadly construed social and political situations (Jones & Stephenson, 1999, p. 1).

A metodologia proposta para este trabalho de investigação decorre destas considerações. Propõe-se a operacionalização de uma metodologia também ela performativa, isto é, interdisciplinar, relacional e situada, que se enquadra nesta reflexão decorrente da viragem performativa dos estudos culturais. A mesma pressupõe a observação dos discursos como contingentes ao invés de absolutos; a sua consideração como formulações que dependem de uma receção e ativação das audiências específicas, ao invés de objetos autónomos; a localização dos discursos e representações na sua situação temporal e espacial em contextos específicos; privilegia-se a análise do processo em vez do produto[36].

Esta metodologia responde também à proposta do historiador da cultura Peter Burke, que sugere que se ultrapasse aquelas insuficiências teóricas com base nos princípios do ocasionalismo, que a própria noção de performance ativa, ou seja, baseando a análise do objeto em função da ocasião, da situação e do domínio, formal ou informal, privado ou público (Burke, 2005, p. 44). Trata-se de situar o campo teórico de acordo com o objeto empírico através de uma reflexão no âmbito de uma teoria específica que se propõe a partir de material empírico concreto e que se fará dialogar criticamente com um conjunto categorias selecionadas. A adoção desta estratégia constitui simultaneamente um posicionamento crítico no âmbito do ambiente de "sofisticado desacordo" (Strine et al., 1990, p. 183) que carateriza o campo, ao mesmo tempo que se pretende contribuir para uma sua problematização e sistematização, partindo de uma perspetiva situada. Expõem-se agora alguns conceitos teóricos que permitem categorizar o objeto de estudo e metodologia que se adota no âmbito dos estudos históricos e dos estudos literários.

Este trabalho propõe-se descrever e refletir criticamente sobre a arte da performance de um conjunto de poetas portugueses/as experimentais cujo epicentro de atividade pode genericamente ser identificado entre as décadas de 1960 a 1990, em Portugal. No vasto campo da performance, Peter Burke propõe a distinção entre um "sentido forte" e um "sentido fraco" do termo. O primeiro designa um tipo de performance artística, dizendo respeito a rituais, festivais e demais eventos de arte que pressupõem uma componente performativa ligada à

[36] Tem-se aqui em conta a sistematização proposta por Philip Auslander (2004) num estudo intitulado "Postmodernism and performance" onde o autor identifica a viragem performativa dos estudos culturais naqueles quatro aspetos metodológicos (Auslander, 2004, p. 99).

arte; o segundo, refere-se à noção mais ampla de performance como competência e comportamento do dia-a-dia (na linha de Schechner, Turner e Goffman) (P. Burke, 2005, p. 43). Se se tomar em linha de conta a origem etimológica da palavra que deriva do latim *per-formare* e que significa realizar, pode concluir-se, numa abreviação sumária e simplificada do termo, que performar significa, *latu sensu*, realizar arte ou realizar comportamento na vida quotidiana. O trabalho destes/as poetas enquadra-se no primeiro tipo e num campo mais vasto designado de arte da performance e performance experimental poética (PEP), na medida em que realiza um diálogo intermedial entre várias expressões artística, como a poesia, a música, o vídeo, a arte da performance, entre outros.

Em *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, a primeira história da arte da performance, publicada originalmente em 1979, Roselee Goldberg identifica os primórdios deste tipo de arte no princípio do século XX, nomeadamente nas primeiras manifestações futuristas em França. Traça-se uma panorâmica do desenvolvimento do género nas suas diferentes variações e reconcetualizações ao longo dos vários movimentos artísticos durante o século XX, entre eles o construtivismo russo, o dadaísmo, a *bauhaus*, e depois no movimento *fluxus* e do *happening* nos Estados Unidos da América e na Europa, nas décadas de 1960 e 1970, analisando ainda as suas diferentes manifestações no âmbito daquilo que designa de cultura e "geração dos média", entre 1968 e 2000. No entanto, como observa, a arte da performance enquanto tal apenas passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente em meados do século, adquirindo particular expressão no campo da arte e concetualização própria apenas em meados da década de 1960 e depois durante toda a década de 1970, no contexto dos movimentos de contracultura do *happening*, da *body art*, do *fluxus* e da *action painting*, com particular expressão na Europa e nos Estados Unidos da América. Estas podem ser consideradas variantes ou manifestações-ensaio que estão na origem do seu pleno desenvolvimento enquanto arte independente com caraterísticas específicas.

De entre os vários tipos de manifestação de performance que podem ser enquadrados na categoria ampla da arte da performance encontram-se, além dos já mencionados, a intervenção de rua, a escultura viva, a escultura social, o espetáculo musical e visual, a performance multimédia, o *environmental theatre*, a instalação, a *live art*, os quadros visuais, o teatro de vanguarda, a dança contemporânea, a performance poética, entre muitos outros. Continua a ser difícil uma delimitação neste plano dado que, todos os dias, surgem variações e manifestações de arte que exploram aqueles princípios. Como observa Goldberg:

> O termo 'arte da performance' transformou-se num recetáculo para todos os tipos de performance ao vivo – desde as instalações interativas nos museus aos imaginativos espetáculos de moda, eventos musicais com DJ em clubes ou aparatosas encenações de caráter político –, obrigando igualmente o público e a crítica a descobrir as estratégias concetuais de cada um (Goldberg, 2012, p. 316).

A problemática inerente aos estudos da performance estende-se assim também ao seu objeto de estudo, a performance em si e, neste caso, a arte da performance. Esta é no entanto, também uma das suas caraterísticas constitutivas, como observa Robert Nickas, na medida em que esta indefinição está na origem do género enquanto tal:

> This lack of a strict definition, however, was not necessarily bad. For a number of reasons it proved advantageous to the artists and to the development of the form. Performance was suited to experimentation in ways that traditional forms such as painting and sculpture, with their restrictions and physical limitations, were not, neither could they expect to be. Undefined, there were no rules to break. Artists were able to employ the widest range of subject matter, using virtually any medium or material; they could present their work at any time, for any duration of time, at the location of their choosing, in direct contact with their audience (Nickas, 1984, p. 5).

Também Roselee Goldberg reitera esta impossibilidade no seu estudo panorâmico:

> A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos em pôr a sua arte em contacto direto com o público. Por esse motivo, sempre teve uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exata que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material. (…) De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adotados (Goldberg, 2012, p. 10).

Conclui-se daqui a necessidade de estudar a performance a partir das suas manifestações específicas e de, apenas assim, ser possível contribuir para a concetualização do campo. Suspeita-se, no entanto, estar-se perante um daqueles casos em que a "prática absorve a teoria", como defende o poeta norte-americano Harry Polkinhorn a propósito da poesia experimental, nesta medida sendo apenas possível um estado transitório de movimento em direção à teoria (Polkinhorn, 1996). Considera-se ainda esta problematização uma

caraterística-chave da arte da performance, e não propriamente um obstáculo à sua teorização, na medida em que realiza plenamente a sua dimensão problematizadora como metarreflexão da arte na sua relação com a vida. O exercício segue na concetualização possível enquanto teorização situada da arte da performance que contribui para a problematização da condição problemática de um objeto problemático.

1.4 Teoria da Performance, Poesia Experimental e História Cultural: Conceitos Operacionais

A proposta de teorização da arte da performance baseia-se em três estudos pioneiros sobre o campo: Roselee Goldberg (2012 [1979]), Renato Cohen (2011), Jorge Glusber (1987); convoca-se também um conjunto de outros/as autores/as cujas propostas possuem contiguidade com o objeto empírico em estudo.

Roselee Goldberg identifica as seguintes caraterísticas-chave da arte da performance, transversais às suas diferentes manifestações: trata-se de demonstrações de arte que têm como objetivo, a metarreflexão sobre o processo artístico e que colocam em causa conceções convencionais de arte estabelecida; na medida em que entra em rutura com as categorias e aponta novos caminhos de arte, pode ser considerada a "vanguarda da vanguarda" (Goldberg, 2012, p. 8); constituem expressões de experiência artística cuja premissa de partida é pensar a relação da arte com o quotidiano e a vida do dia-a-dia; no seu processo constitutivo, a arte da performance considera a intervenção criativa da audiência; a arte da performance implica a deslocalização dos espaços convencionais da arte para a rua (teatros, bar, café, esquina, outros, a regra é não haver regra porque se propõe repensar o próprio espaço como arte em si); o performer é um/a artista e não um/a ator/atriz, desempenhando o seu próprio papel que não se distingue do dia-a-dia; o conteúdo da performance não segue um enredo e pode dar lugar à improvisação; a durabilidade da performance é variável, pode durar minutos ou dias; a discussão sobre a sua repetição ou não é um debate que continua em aberto (Goldberg, 2012, pp. 8-9).

Jorge Glusberg, por seu turno, considera que a arte da performance implica as seguintes componentes distintivas: a presença do corpo, que explora as suas qualidades plásticas na relação com o espaço e o público; uma causa social, que pode ser explícita ou não; uma dimensão de espetáculo específica, que implica uma rutura com a representação tradicional e

uma aproximação à vida, sem deixar de haver uma dimensão cénica; a relação com outras expressões artísticas – habitualmente o teatro, a dança e a música – tem como intuito, o de deslocalizar categorias e concetualização (Glusber, 1987, pp. 37–49); a performance trabalha ainda com a abertura dos códigos estéticos, propondo disrupções interdisciplinares (Glusber, 1987, pp. 71–88); a performance opera a libertação das linguagens, nas quais o autor inclui os atos de fala (Glusber, 1987, pp. 89–103).

O estudo de Renato Cohen acrescenta algumas caraterísticas importantes à sistematização proposta por Glusberg e Goldberg. Num trabalho intitulado *Performance como Linguagem*, o especialista brasileiro nesta área desenvolve uma teorização da arte da performance como "expressão cénica" em função de um espaço e de um tempo (Cohen, 2011, p. 28)[37], com base nos seguintes aspetos: a arte da performance explora uma ontologia da arte como vida que, no limite, se assume como não-arte por oposição à arte mercadorizada (como em Kaprow) (Cohen, 2011, pp. 37-46); o autor descreve o processo artístico da performance como metodologia de *collage* (na linha do conceito de paródia de Linda Hutcheon) por reconstrução e que pressupõe uma estrutura errática, isto é, uma "linguagem gerativa" numa *mise-en-scène* que explora uma saturação dos signos com base num *leitmotiv* – a este processo o autor dá o nome de "simbolização" (Cohen, 2011, pp. 49-69); o autor propõe um modelo topológico na análise do processo, isto é, em que o experimentalismo − "movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem" (Cohen, 2011, p. 116)– a partir do *topos*, isto é, do material onde se dá a expressão cénica, constituindo um processo de metaconcetualização sobre a linguagem cénica " (Cohen, 2011, pp. 115-140); o autor dá ainda particular relevância ao conceito de instante-presente no centro da atuação do performer, a partir do qual desenvolve uma teoria sobre a rutura no processo de representação com base na ideia da acentuação estética do momento presente, conforme explicita:

> É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e performance. É nesse limite ténue também que a vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinónimo de imprevisto, de risco (Cohen, 2011, p. 97).

[37] O autor propõe mesmo uma fórmula para sistematizar o conceito: P = f (s, t), em que "s" designa *space* e "t", *time* (Cohen, 2011, p. 28).

Este último aspeto, relacionado com os modos da presença do performer, tem vindo a assumir particular preponderância nos estudos da performance. Está no centro de uma teorização que se debruça sobre o estudo da "performance da presença" ou dos "atos de presença" (Giannachi e Kaye, 2011; 2012) a que já se fez menção. Trata-se de uma concetualização do corpo como prática e experiência no presente que implica novos paradigmas de representação decorrentes da crescente integração da performance contemporânea nos novos meios de comunicação de massas, que ocorre com mais expressão sensivelmente da década de 1980 em diante. Este novo enquadramento tem suscitado dois tipos de abordagem: se por um lado alguns/as autores/as, como Josette Féral, Chantal Pontbriand, Peggy Phelan, encaram esta relação com ceticismo, interpretando a mediação da tecnologia como deslocalização e elisão da presença; outros/as, como Gabriella Giannachi e Nick Kaye analisam esta questão na perspetiva da convergência das práticas e discursos da performance com a inovação e a experiência tecnológica, enquanto desafios à teoria da performance, o que tem levado a entendimentos renovados sobre o fenómeno da presença, da performance e dos processos de mediação tecnológica. Na perspetiva destes/as autores/as, a presença deixa de ser vista como a ocupação física de um tempo e de lugar para passar a ser estudada nos seus processos de produção, isto é, na relação com o espaço, a posição, os discursos, significados e processos sociais e estéticos que decorrem da relação com a experiência e inovação técnica. Neste sentido, a presença passa a ser vista simultanemente como fenómeno e meio: "'Presence', here, is both the phenomenon and medium of 'the work' – and so the means by which these various installations, performances and technologies realize and interrogate the action, position and formation of 'their' viewers, participants and performers" (Giannachi e Kaye, 2011, p. 236). Esta nova abordagem propõe-se analisar os processos, os mecanismos de representação e as estruturas da experiência que configuram a atuação e a receção da performance. Também neste contexto, a audiência assume particular relevância, antecipando de alguma forma aquilo que viria a ser a ontologia interativa da sociedade da informação. O estudo de Lea Vergine sistematiza bem a importância e a função do público na criação daquilo que a autora designa de "círculo mágico" (Vergine, 2000, p. 22)[38], um dos aspetos distintivos da arte da performance, que sintetiza do seguinte modo:

[38] Veja-se a sistematização deste conceito proposto pela autora: "The public is asked for an act of the will that involves an interest that is not simply aesthetic. If we so desire, we stand within the magic circle. In accordance

> The public is needed to complete the event; it must be involved in a collective experience that leads it to reconsider its quotidian existence and the rules of its extraordinary behavior. That is enough about the norms of passive contemplation: now the public is to serve as a sounding box. The relationship between public and artist becomes a relationship of complicity. The artist offers his hand to the spectator and the success of the operation depends upon how and how much the spectator is willing to accept it. The gesture of the artist who makes the proposition acquires significance only if his actions are met by an act of recognition on the part of the spectator. (...) When the public allows himself to be *used*, the artists found an 'other' who is willing to give him reassurance in the fantasy or utopianizing world that he is attempting to make visible, and the experiment works the other way round as well (Vergine, 2000, p. 26).

A arte da performance nos anos 80, na sua filiação tecnológica, relança assim, além dos debates já enunciados, um outro conjunto de desafios teóricos específicos e mais próximos desta década: a relação da arte com a mediação tecnológica; o experimentalismo, não como processo em si, mas como atitude de pesquisa intermedial que configura uma identidade estética e um estilo, algo que Susan Broadhurst designou de "performance liminar" de tradição especificamente pós-moderna (Broadhurst, 1999, p. 13). De acordo com esta autora, e como se tem vindo a defender, a mediatização e tecnologização da arte da performance (à qual alguns setores conservadores dos estudos da performance, mais próximos da tradição *anti-establishment* dos anos 1960, parecem ainda resistir) deve ser pensada nos seguintes termos:

> This seems to me to miss the point of the magnification in creative possibilities that results from such a 'technological culture', a potentiality which is highly relevant to liminal performance and conversely understated in performance theory. Furthermore, although the link between digitized technology and international commodification is undeniable and similarly mirrored in the liminal, I believe that the performances can nevertheless potentiate resistance strategies: for instance, their perceived complicity masks a critical deconstruction and their promotion of a diverse range of 'perceptive

---

with the ability of the artist, we can enter into the game, give ourselves without reserve, and penetrate together into a different dimension where the I of the artist becomes another, turns itself into phenomenon and spectacle, gives itself entirely to its interlocutor, and thus realizes its objective in precisely this manner of *being for others*" (Vergine, 2000, p. 22).

> strategies' can lead to challenging of traditional institutions of authority (Broadhurst, 1999, p. 4).

Estas categorias ajudam a enquadrar este estudo na medida em que possuem contiguidade com a arte da performance e com a performance experimental poética. Esta partilha caraterísticas com a performance poética mas não se esgota nestas duas tipologias, como observa o poeta italiano experimental Adriano Spatola sobre o movimento da poesia experimental internacional, em cujas tendências a PO.EX[39] se enquadra:

> New experimental poetry is no longer exclusively interpretable as a force modifying the usual instruments of poetic creation, or as the necessity of overcoming national linguistic barriers to an explicitly international poetry. Today it seeks to become a total medium, to escape all limitations, to include theater, photography, music, painting, typography, cinematographic techniques, and every other aspect of culture, in a utopian ambition to return to origins. This aspiration is realized over time through an inexhaustible series of metamorphoses of the poetic 'genre', that Gomringer notes as a prime place for the solution of the problem of 'today's perturbed relationship between language and its society and between society and its language' (Spatola, 2008, p. 22).

Também a poesia experimental deve ser pensada, como a arte da performance, na sua génese histórica enquanto movimento que desafia a teoria, nomeadamente na "transposição semiótica" (Clüver, 2006) que a sua proposta operacionaliza. Johanna Drucker chama a atenção para a inadequação dos estudos literários na abordagem deste género de manifestação poética de permanente e complexa hibridização com os fenómenos sociais, estéticos, técnicos, científicos e políticos, lançando algumas pistas sobre a sua intermedialidade experimental:

> (...) so the process of evaluating contemporary visual poetics as if there were a coherent historical development of which it is some current final outcome is an unsustainable fiction. This becomes increasingly true in an age in which the sources of poetics and graphics are taken from mass media, a readily available shared field of reference and form, as often as from any well-charted or regulated discourse of poetics or fine arts. These fields have been similarly affected – it would be impossible to

[39] A partir daqui passar-se-á a designar a poesia experimental portuguesa com a abreviatura PO.EX, conforme proposto por E. M. de Melo e Castro aquando da exposição de 1980 na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém em Lisboa, e cujo uso se generalizou, desde então, e também nos estudos mais recentes sobre estes/as poetas.

> discuss contemporary art without referring to television, star system and celebrity politics, rock music, or other culture industry forms – thus further complicating the identity of a form like Visual poetry which further hybridizes the already appropriated materials of these realms of artistic activity (Drucker, 1996, p. 55).

Como notam Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro para o caso português, depois de uma primeira fase, nos anos 1960, mais próxima do concretismo brasileiro e do pós-concretismo de orientação ativista italiana, marcado por uma grande diversidade de modelos e mais centrada na abordagem linguística, na década de 1980, a PO.EX entra numa "fase interativa", passando a explorar um modelo de interação da linguagem com outros suportes (o vídeo, o projetor de diapositivos, o computador, a máquina de fotocopiar, o gravador áudio, etc.) e códigos (visuais, sonoros, plásticos, holográficos, etc.) (C. M. de Sousa & Ribeiro, 2004b, pp. 39-40). Podem delimitar-se as seguintes categorias operativas da PEP portuguesa: o trabalho com o corpo, na relação com a experimentação da presença; a localização e reflexão sobre e no contexto espacial e temporal; a metarreflexão sobre a arte; o diálogo interartes, nas quais se incluem as novas tecnologias emergentes na década de 1980. Dar-se-á particular relevância ao trabalho de metarreflexão e experimentação sobre a linguagem na sua relação com o corpo, nas suas caraterísticas interativas e performativas, por se considerar ser esta a principal linha de operacionalização da sua abordagem poética. Além disso, é este também o aspeto pioneiro que distingue e destaca o trabalho literário e performativo destes/as autores/as, não só relativamente à arte da performance portuguesa (APP) como à literatura e poesia portuguesa de então.

Ao conceito de "poesia total" (Spatola, 2008), junta-se o conceito de "corpo semiótico", conforme proposto por Erika Fischer-Lichte: "By emphasizing the bodily being-in-the-world of humans, embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material, and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions" (Fischer-Lichte, 2008, p. 89). Esta abordagem, também ela intermedial, veio a determinar, segundo a autora, uma reorganização disciplinar do conhecimento, dando origem a um novo campo metodológico que coloca o corpo fenomenológico no seu centro, implicando uma deslocação metodológica e epistemológica que põe em causa conceitos tradicionais como "texto" e "representação" (Fischer-Lichte, 2008, pp. 89–90). É neste contexto que o texto e a perfomance corporal do texto devem ser entendidas enquanto "(syn)aesthetic playtext", conforme teorizado por Josephine Machon:

> (...) the act of writing and verbal delivery, as an embodied event and a sensual act which take on the visceral qualities of communication"; "the visceral-verbal playtext

> defines writing that takes on corporeal signification to communicate in a fused experiential and noetic way. In short, language is both a cerebral and corporeal act, and the cerebral and corporeal potential of verbal texts fuse in (syn)aesthetic work. (...) (syn)aesthetic playtexts demonstrate a desire to show that internal, semiotized human experience (the subconscious, abject, emotional and so on) is a complex and significant as any external experiences and narratives that are placed upon it. (...) (Syn)aesthetic writing crystallizes and concentrates the intensity of personal, lived experience and themes, revealing the intangible (political ideas, psychological states, taboo concepts) through tangible speech and imagery. (Syn)aesthetic playtexts connect wider social, historical and cultural issues with the individual and personal in an unusual and evocative way. Their fused visceral and noetic style communicate somatic experience alongside conceptual ideas, which the audience can appreciate through the form itself (Machon, 2009, pp. 69-70).

Para o enquadramento teórico do estudo desta articulação da relação específica entre linguagem, poesia, performance, experimentalismo e performatividade convoca-se ainda alguma teorização sobre o discurso numa perspetiva performativa, referindo-se aqui alguns estudos pela sua pertinência na relação que estabelecem com o objeto de estudo.

Retoma-se neste ponto a teorização de Kenneth Burke, agora na perspetiva mais específica dos estudos literários. A sua teoria sobre a ação simbólica, desenvolvida entre os anos 1940 e 1970, é pioneira na relação que estabelece entre linguagem e performatividade, refletindo sobre a literatura e a retórica como discurso de poder e *praxis*, a partir daquilo que designa de "categorias ativas" (K. Burke, 1973, p. 303). Logo em 1941, em *The Philosophy of the Literary Form*, o autor propunha uma teorização da literatura do ponto de vista das situações e das estratégias na relação com a nomeação de situações, formulando um conceito de literatura como "manobra de arte e estratégia" (K. Burke, 1973, p. 298). Mais tarde, em *Language as Symbolic Action*, o autor desenvolve a teoria da "simbolicidade", ou seja, da ação simbólica num sentido dramático[40], refletindo sobre a linguagem enquanto corpo retórico pronto a ser ativado. A sua ativação traduz-se numa ação simbólica concebida como drama, isto é enquanto interação linguística e social. Esta visão dramática da linguagem, que parte de um

[40] "By symbolic action in the Dramatistic sense is meant any use of symbol systems in general; I am acting symbolically, in the Dramatistic sense, when I speak these sentences to you, and you are symbolically insofar as you follow them and thus size up their drift or meaning (K. Burke, 1966, p. 65).

conceito de retórica como ação, explora uma dimensão performativa da linguagem em que o drama é entendido como "forma culminativa de ação" (K. Burke, 1966, p. 54), implicando ação discursiva, performatividade, interação social e transformação.

Esta dimensão performativa da linguagem é também discutida por Wolfgang Iser (1993), que propõe uma conceção de literatura como palco. Na sua perspetiva, a dimensão estética é ativada pelo mecanismo performativo da representação, isto é, de mostrar algo. Esta manifestação de ficção consiste num processo de explanação, de semelhança estética que procura mediar uma dada realidade, isto é, colocando-a em "palco" como discurso. Este é assim entendido como performativo, negando ao discurso um estatuto de cópia da realidade. Na perspetiva de Iser, trata-se de mostrar, performar algo que pressupõe uma dimensão estética que é ficcional e implica uma dimensão de jogo numa perspetiva de concetualização como processo, explicação como experimentação dos sentidos da vida. O palco da literatura consiste no lugar de mediação dessa performatividade do discurso, em que a linguagem literária é o discurso performatizado que coloca em cena algo presente mas que simultaneamente excede o próprio processo de encenação. De acordo com este autor, a linguagem é despoletada do ponto de vista do jogo e da experimentação, situando em cena, o discurso, essa possibilidade de performatividade que encena a realidade como performativa.

Judith Butler, por seu turno, analisa esta performatividade do discurso na relação com o corpo. Em *Bodies That Matter*, numa crítica à teoria pós-estruturalista, a autora pergunta o seguinte: "One hears warnings like the following: if everything is discourse, what happens to the body? If everything is a text, what about violence and bodily injury? Does anything matter in or for poststructuralism?" (Butler, 1993, p. 28). Resgatando o lugar do corpo como elemento constitutivo interpelativo de ilocução, Butler teoriza assim sobre a categoria performativa do género, propondo uma categorização dos atos discursivos como atos do corpo. A sua teoria social de ilocução define o corpo como materialidade, lugar de intervenção e construção discursiva marcada socialmente. Assim, é através do ato da fala que o corpo performatiza a sua materialidade social, como a autora explica, recuperando Austin:

> We do things with language, produce effects with language, and we do things to language, but language is also the thing that we do. Language is a name for our doing: both 'what' we do (the name for action that we characteristically perform) and that which we effect, the act and its consequences (Butler, 1997, p. 8).

Na mesma linha, o dramaturgo chileno Maurício Barria Jara (2010) defende que o corpo é a persistência material das transformações ocorridas entre a sociedade e a subjetividade do indivíduo, o lugar de "estigma" e "deformação" mas também de "constituição da

subjetividade" (Jara, 2010, p. 104). Por este motivo, é também o lugar do seu reaparecimento através da fala. Esta pressupõe o fracasso do corpo na medida em que põe em cena a dissolução da subjetividade através da exibição radical dos mecanismos de constituição e produção social do corpo. Na desatenção de um conteúdo formado ou sentido, o uso da palavra constitui, na perspetiva deste autor, numa "interrupção ou interstício do *continuum* da representação" (Jara, 2010, p. 108) social, permitindo experimentar a perceção em si mesma, do corpo por intermédio dos atos de fala. A performance consiste assim numa exibição da fala, que ocorre por excesso de pura experiência corporal em que a palavra deixa de ser só palavra para passar a ser corpo, o corpo que se recupera e acontece em si mesmo (Jara, 2010, p. 114). Palavra e corpo tornam-se assim o centro gravitacional da performance, exibindo o suceder fragmentário que emerge sem a pretensão de verdade, antes como ficção, como o autor afirma: "Nomear, falar e ficcionar, neste sentido, são também modos radicais de aparição do corpo em cena" (Jara, 2010, p. 115).

Estes quatro trabalhos lançam algumas bases teóricas a partir das quais se procurará analisar o trabalho performativo de linguagem dos/as poetas experimentais, na articulação com um quadro mais vasto da cultura portuguesa da década de 1980. Para esta segunda dimensão de análise convocam-se os contributos teóricos de análise da história cultural enquadrados na viragem performativa a que já aqui se fez menção.

Anna Green identifica, num estudo sobre o campo da história da cultura, três grandes linhas definidoras da disciplina com base na metodologia: a metodologia de foco na subjetividade humana e nos aspetos criativos da mente humana, em que inclui os pré-estruturalistas, Marx, Freud, Saussure, o estruturalismo e influências posteriores, como a psicanálise, o marxismo cultural e o pós-estruturalismo; a abordagem que designa de "holística", que procura relacionar as estruturas, padrões ou sistemas com o todo social, que identifica em Jacob Burckhardt, na Escola dos Anais de Lucien Febvre e Marc Bloch, em Émile Durkheim, Edward Burnett Taylor, Keith Thomas e Clifford Geertz; e uma terceira tendência, com base no método de análise hermenêutico e interpretativo que parte de uma conceção de história como matéria de representação (Green, 2008, pp. 1–10), na qual se enquadram os trabalhos de Hayden White, Paul Ricoeur, Dominick LaCapra, Beverley Southgate, por exemplo, entre outros/as. O presente trabalho situa-se entre a segunda e terceira tendência. Propõe-se uma metodologia interpretativa da história a partir de uma teoria situada de análise historiográfica que analisa os objetos empíricos como movimentos na sua relação com a sociedade em geral.

Dá-se particular enfoque às propostas de Roger Chartier, Peter Burke e Alun Munslow, não só pelos objetos de estudo que os seus estudos privilegiam, as práticas simbólicas, sobretudo os dois primeiros, como pela metodologia performativa que a sua teorização pressupõe. Performativo entende-se aqui o exercício de análise que simultaneamente relaciona processos históricos de diferente escala mas entre si interligados, entre o particular e o geral, isto é: a arte da performance e a conjuntura cultural específica portuguesa dos anos 80, a arte da performance e a poesia experimental, a performance experimental poética (PEP) e os anos 80; na medida em que se produz uma leitura histórica que é também situada, interpretativa e pressupõe a formulação de novas perspetivas de compreensão sobre os fenómenos como práticas; ainda na medida em que se relaciona a análise literária com a análise historiográfica.

Roger Chartier propõe, no célebre artigo "O Mundo como Representação" (1991 [1989]) e em *A História Cultural: entre Práticas e Representações* (2002 [1988]), uma sociologia histórica das práticas culturais. No artigo de 1989, o autor defende o retorno da análise histórica a três processos de mediação entre os objetos e o contexto: a articulação dos diferentes níveis de totalidade histórica; a definição situada dos objetos de pesquisa; a delimitação de um recorte social mas que é abordado através da compreensão das partilhas culturais (Chartier, 1991, pp. 176–177). Com base nesta metodologia (que, no seu caso, parte do estudo dos textos literários e das práticas de leitura), Chartier defende um estudo das práticas para apreensão e interpretação dos significados simbólicos através da interrogação sobre os efeitos do sentido das formas materiais. A sua teoria introduz novas perspetivas para pensar as relações entre as práticas e a sociedade, identificando as pluralidades e a diversidade de códigos partilhados.

Esta metodologia vai também ao encontro do conceito de história como performance proposto por Peter Burke, que se baseia numa visão da performance como cultura e da cultura como "séries de performances" (P. Burke, 2005, p. 41). Em *What is Cultural History?*, o historiador inglês enquadra esta tendência na continuação da nova história cultural que, na linha de Jurgen Habermas, Mikhail Baktin, Norbert Elias e Pierre Bourdieu, principais teorizadores deste novo paradigma de pesquisa histórica, se baseia no estudo das práticas, das representações, da história da memória, da cultura material e da história do corpo (P. Burke, 2008, pp. 51-76). Além disso, trata-se de uma reinterpretação do modelo dramatúrgico da viragem performativa dos estudos culturais aplicado à análise histórica que se centra numa

noção de sociedade como teatro[41] e de cultura como "improvisação", como o autor explica: "What is the significance of the rise of the concept of performance? It is important to note what is rejected. The notion of a fixed cultural rule goes out, replaced by the idea of improvisation" (P. Burke, 2008, p. 95). Esta concetualização da história traduz-se no estudo de práticas culturais consideradas performativas, como rituais, festivais, discursos e até a arquitetura, pressupondo simultaneamente uma análise dos fenómenos como ocorrências, isto é, no seu desempenho ativo cujo significado é sempre recriado em cada ocasião (P. Burke, 2008, p. 96).

Já as propostas de Alun Munslow sobre a história experimental propõem uma metodologia de investigação histórica que vai ao encontro das noções propostas por Chartier e Burke na perspetiva em que se propõe um método de escrita e investigação histórica também performativa. Em *Narrative and History* (2007), o historiador britânico reflete sobre o método de escrita histórica e distingue passado de história, ou seja, entre aquilo que aconteceu e o *corpus* dos discursos narrativos que narram o sucedido. Neste sentido, o autor avança com uma categorização de história como expressão, que explicita do seguinte modo:

> In writing a history for the past we create a semiotic representation that encompasses reference to it, an explanation of it and a meaning for it. So we have a situation whereby because of the absence of the past (for that is by definition a phenomenon which is inaccessible) (…) we have 'nothing but history' (Munslow, 2007, p. 9).

Nesta conceção de "passado-como-história", a escrita histórica é entendida como modo de expressão dependente de escolhas narrativas que decorrem de um processo de interpretação, no qual o conteúdo/estória narrada é o lugar onde se organiza o conjunto de eventos, as decisões e as ações dos agentes históricos pelo/a historiador/a. As funções narrativas inerentes à categoria de conteúdo/estória incluem assim escolhas epistemológicas iniciais por parte do mesmo, decisões estéticas ou figurativas, decisões sobre o enredo, escolhas sobre o argumento ético e a referencialidade empírica (Munslow, 2007, p. 126). Desta perspetiva, trata-se de uma metodologia que pressupõe um exercício experimental de explicação histórica como processo. Esta ideia é desenvolvida pelo autor em *The Future of History* (2010), no qual Munslow

[41] Como o autor explica: *"*(…) instead of drawing analogies between society and the theatre, the new approach dissolves the boundaries between them" (P. Burke, 2005, p. 41).

formaliza uma teorização de investigação e análise histórica de índole estética e experimental a que dá o nome de história experimental. Esta noção pressupõe repensar as conexões ontológicas entre passado e a sua interpretação através de uma reconsideração da objetividade, verdade e relativismo. Por outro lado, implica um processo de descrição e escrita como criação ligada à experiência da sua própria construção narrativa, confrontando noções convencionais de expressão histórica. Esta metodologia deriva de uma reflexão sobre a ontologia do próprio texto e emerge de um ceticismo relativamente à fórmula explicativa histórica baseada na certeza de um empiricismo teórico suficiente para explicar o passado. Baseia-se também numa impossibilidade epistemológica de contar a verdade sobre o passado que se traduz numa metodologia de descrição histórica mais aberta ao próprio processo de interpretação e simultaneamente reconhecedora da natureza do processo cultural enquanto improvisação em processo. É neste sentido assim que se advoga aqui também uma proximidade entre a história e a poesia, na linha da teorização da história como poética proposta por Rui Bebiano:

> A dimensão poética da produção e da escrita da história, que esta de facto nunca perdeu – apesar de, insista-se, em dada altura se ter feito crer que tal tinha acontecido, o que apenas diminuiu o valor da sua presença mas sem a anular – pode então assumir-se, sem pretensão alguma de se tornar única ou dominante, de celebrar 'retornos' ou 'ruturas' que excluam outras experiências, como modelo plausível e capaz de seguir um caminho próprio. Articulando, naturalmente, a sua experiência com o rigor dos métodos de pesquisa e de crítica documental, e com todo o corpo de conhecimentos, que são património incontornável da historiografia no seu conjunto. Quer isto dizer: admitindo e praticando a história como saber próprio mas híbrido, que combina dados e imaginação, e o faz com rigor e com arte, afastando-se da estéril presunção da certeza (Bebiano, 2000, p. 19).

A necessidade de adotar este tipo de abordagens e metodologias relaciona-se com os objetos em estudo. Tratando-se de formas de arte que desafiam a categorização, como é o caso tanto da arte da performance, como da poesia experimental, é necessário adequar os processos de análise e descrição à sua natureza e especificidade. Também questões de ordem ontológica e metodológica estão subjacentes aos procedimentos aqui adotados na observação da documentação histórica em estudo, abordadas no capítulo três e nas notas metodológicas (volume II), obrigaram a alguns saltos, riscos e experiências também elas epistemológicas. Por exemplo: como lidar com um género que, em alguns períodos históricos se afirma contra o arquivo e a própria história? A resposta parece poder encontrar-se numa história que se assume também ela em processo, que busca, logo, experimental, que experimenta sentidos,

coloca hipóteses, diversifica estratégias, fontes, metodologias de interpretação e estratégias de apresentação de dados, colocando em prática uma experiência interpretativa sobre a natureza experimental dos fenómenos e das práticas que se assumem enquanto experiências de um corpo situado num tempo e espaços de passagem:

> So why experiment with history? / Experimental history is about different ways of seeing and telling. It is often happily opaque rather than miserably clear. It is not always referential but is poetic. It is rarely an exercise in theory but it is never under-theorised. It can illustrate paradoxes such as 'subjective realism', which is no more of a paradox than 'empirical reality' (except that does not acknowledge itself as such). Perhaps the key facet of experimental history is that the experimentalist narrator intervenes for overt purposes (Munslow, 2007, p. 107).

Se a arte da performance desafia o conceito de arquivo, o seu estudo deve ser pensado na efemeridade transmissiva da memória, como a imaterialidade das ruínas que persiste para além da sua materialidade, isto é, na transmissão de um legado corpo-a-corpo, interpretativo e situado, na relação que se estabelece com as memórias transitivas destes acontecimentos. Como a relação transmissiva que se estabelece entre este corpo que escreve e a história portuguesa recente, por via de documentação escrita e audiovisual, mas também corporal, no contacto que se estabeleceu com alguns/mas protagonistas diretos desta história, no legado que subsiste dia-a-dia desta década. Vai-se assim ao encontro de um conceito de performance que pensa a história nas suas persistências, como explicita Rebecca Schneider:

> Indeed the place of residue is arguably flesh in a network of body-to-body transmission of affect and enactment – evidence, across generations, of impact (Schneider, 2011, p. 69).

> (...) performance challenges loss (…). Performance does not disappear when approached from this perspective, though it remains are the immaterial of live, embodied acts. Rather, performance plays the 'sedimented acts' and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation (Schneider, 2011, pp. 71–72).

Os conceitos e teorias aqui convocados relacionam-se também com a necessidade de enquadrar e fazer dialogar a análise da arte da performance com as caraterísticas específicas de um tempo em transição: a década de 1980. De acordo com Erika Fischer-Lichte, na década seguinte, nos anos 1990, a viragem performativa nas artes tinha-se completado, tendo resultado, por um lado, na redefinição definitiva da relação entre performer e espetador/a, por

outro, no reconhecimento da arte da performance como género plenamente estabelecido (Fischer-Lichte, 2008, p. 49). A década anterior conhece o período de maior experimentalismo nesta viragem, o que em parte resulta da hibridização e mediatização tecnológica da presença. Esta década pode assim ser entendida numa aceção lata como tempo-laboratório de viragens históricas que se traduzem em paradigmas de experiência artística que relacionam o fim das vanguardas e das utopias com a emergência de novos experimentalismos estéticos e renovados sentidos sobre a civilização, a identidade e a história. A arte da performance assume particular protagonismo e operacionalidade na discussão de metacategorias históricas e artísticas que irão marcar este período. Neste plano, a história portuguesa parece estar a par com algumas tendências globais, pese embora em ritmos e por processos culturais de natureza diferente.

2. Anos 80 e Grau Zero da Arte: Performance e Atopia Estética

Apocalypse then

Glenn Adamson e Jane Pavitt, 2011

2.1 Anos 80, Fim das Utopias e Experimentalismo Estético

Os anos 80 situam-se no refluxo dos "anos dourados" dos anos 60 e assinalam o início de uma era de incertezas conjunturais que antecipam a viragem para o novo milénio. Juntamente com a década de 1970, constituem um tempo de passagem e ressaca das utopias, cujo culminar simbólico, a queda do Muro de Berlim em 1989, marca o desmoronar da velha ordem bipolar soviética e ocidental. Esta década protagoniza a transição para aquilo que Hugo Fazio designa de "mundo glocalizado", que se carateriza pela intensificação do processo de globalização, por um regime de historicidade presentista e global, pela sobreposição de experiências sincrónicas e diacrónicas e pela transição para uma modernidade-mundo (Fazio, 1998).

As experiências, narrativas e imaginários de fim dos tempos que perpassam este período são aqui questionados a partir do cenário de rutura e abertura que as práticas artísticas convocam.

Alguns estudos históricos mais recentes analisam estes dois decénios, 1970 e 1980, sob uma perspetiva distópica enquadrada pela queda dos regimes comunistas e abrandamento das aspirações utópicas dos anos 1960. Focando-se no contexto económico, social e político de crise generalizada, aqueles dão conta de uma geopolítica recessiva na Europa e no mundo em consequência de um capitalismo tardio na origem da inflação monetária, do desemprego global, do descontentamento social, em grande medida provocados pelos choques petrolíferos de 1973-74 e 1979-83. Eric Hobsbawm fala mesmo dos anos 80 como os anos "traumáticos" (Hobsbawm, 1995, p. 257) que se seguem aos conturbados anos 70, considerando que estas décadas inauguram um tempo de crise que permanece até aos dias de hoje[42]. Tony Judt, por

[42] Tony Judt, numa análise também marxista da história, afirma o seguinte: "Muito do que hoje parece 'natural' remonta aos anos 80: a obsessão pela criação de riqueza, o culto da privatização e do setor privado, as crescentes disparidades entre ricos e pobres. E sobretudo a retórica que vem a par de tudo isto: admiração acrítica dos mercados sem entraves, desdém pelo setor público, a ilusão do crescimento ilimitado" (Judt, 2011, 17-18).

seu turno, refere-se-lhes como o "cântico final" da longa história do século XX que, marcado por "ansiedades generalizadas", lança um espectro de indeterminações vertiginosas sobre o futuro (Judt, 2006, p. 607)[43]. Para Julio Aróstegui, os anos 70 e 80 são décadas instáveis, de crise e recomposição profunda das consequências catastróficas do pós-guerra. Simultaneamente, defende-se, assinalam a coda e o princípio de uma ordem mundial caraterizada pela "ausência de sistema" (Aróstegui, 2004, p. 242). Já Enzo Traverso afirma que os anos 80 constituem o "vetor de mudança" (Traverso, 2011, p. 7) de uma "era de transição"[44] que localiza entre o fim da Guerra do Vietname, em 1975, e o 11 de setembro de 2001. Para este historiador italiano, o período protagoniza a viragem resignada e cética para um sistema-mundo liberal pós-totalitário de conformismo político e celebração acrítica do capitalismo[45]. Estas leituras dão conta da inexistência de paradigmas que localizem a nova conjuntura histórica que estes anos inauguram, oscilando o enquadramento analítico entre a incerteza, o medo, a crise e o desencanto. Parece no entanto ser justamente nas caraterísticas de contraciclo que esta ausência e vazio invocam que reside a particularidade destes anos, sobretudo a década de 1980. Atente-se na seguinte observação de Hobsbawm:

> It was the cultural revolution of the last third of the century which began to erode the inherited historical assets of capitalism and to demonstrate the difficulties of operating without them. It was the historic irony of the neo-liberalism that became fashionable in the 1970s and 1980s, and looked down on the ruins of the communist regimes, that it triumphed at the very moment when it ceased to be as plausible as it once seemed. The market claimed to triumph as its nakedness and inadequacy could no longer be concealed (Hobsbawm, 1995, p. 343).

---

[43] Como o autor nota: "Tais ansiedades revelaram-se demasiado elaboradas: sob pressão, as instituições da Europa Ocidental revelaram uma resistência maior do que a temida por muitos observadores. Mas não haveria regresso ao otimismo – ou às ilusões – das primeiras décadas do pós-guerra" (Judt, 2006, p. 518).

[44] O autor recorre às categorias de Reinhart Koselleck de Sattelzeit, que significa "época-charneira" ou "era de transição" (Traverso, 2011, p. 6).

[45] Veja-se a seguinte observação exemplificativa: "Au cours de ce quart de siècle, des mots comme révolution ou communisme ont pris une signification différent au sein de la culture, des mentalités et de l'imaginaire collectif: au lieu de designer une aspiration ou une action émancipatrice, ils évoquent désormais un univers totalitaire. Au contraire, des mots comme marche, entreprise, capitalisme ou individualisme ont connu le chemin inverse: ils ne qualifient plus un univers d'aliénation, d'égoïsme ou des valeurs acceptables uniquement à condition d'être sous-tendues par un ethos asséptique intramondain (…), mais les fondements 'naturels' des sociétés libérales post-totalitaires (Traverso, 2011, pp. 6-7).

É nesta "nudez" da história que reside o caráter paradoxal da década de 1980. Apesar de as diferentes perspetivas, parece ser consensual que este volte-face, de caraterísticas ainda indefinidas mas efervescente, emerge de par com uma revolução cultural de baixa intensidade, isto é despojada das suas caraterísticas explicitamente vanguardistas e libertárias. Se na perspetiva daquele historiador inglês o triunfo do mercado põe à vista as contradições do sistema capitalista e da própria história, a reflexão metateórica e artística desta esta década descobre neste momento zero contraditório da história e do sistema mundial, as possibilidades de renovação de um universo estético que incorpora a herança histórica para a negar, como conclui Thomas McEvilley:

> As radically new forms of art were appearing, the radicality of the transition seemed to indicate to many that some really unusual and historic culmination was about to dawn, (…). The artists who were in the forefront of the transition felt that they were going through a breakthrough that would culminate in something like the end of art history, or the transition to a wholly new developmental phase. They slowly underwent the realization that history was over and with it the meaningful direction of everyone's work (McEvilley, 2005, p. 367).

Parece mesmo poder-se afirmar que, deste ponto de vista, a transição finissecular da arte precede a transição histórica ancorada no ano de 1989, com a queda do Muro de Berlim, constituindo um laboratório de experiências para o ciclo histórico que tem início na década seguinte. Na ausência de um horizonte histórico e ideológico outrora polarizado, os/as artistas adotam uma posição de rutura face ao projeto vanguardista das décadas anteriores, anunciando de par com o "fim da história"[46], o "fim da arte"[47], isto é, dos paradigmas

[46] Usa-se aqui a expressão "fim da história" num sentido diferente daquele que é usado por Fukuyama (1999 [1992]) como fim da história na sequência de uma progressão dialética que culmina no fim da luta de classes; pelo contrário, como já foi explicado, alude-se aqui ao fim do ciclo histórico das grandes narrativas após 1989.

[47] Sistematiza-se esta relação em confronto com a tese discutida por Frederic Jameson no ensaio "'End of art' or 'End of History'?", no qual o fim da arte é preconizado na comodificação de toda a experiência sensível, e que, na ótica do autor, assume a sua forma mais depurada na imagem, a produção cultural por excelência do pós-modernismo: "The image is the commodity today, and that is why it is vain to expect a negation of the logic of commodity production from it, that is why, finally, all beauty today is meretricious and the appeal to it by contemporary pseudo-aestheticism is an ideological maneuver and not a creative resource" (Fredric Jameson, 1998). Esta discussão será retomada adiante.

vanguardistas que a regiam até então. A reflexão e prática artísticas evoluem para uma sofisticação teórica e política que elege o estilo como padrão comunicativo desta revolta e reconhecimento de culturas[48]. Deste modo, desloca-se o debate artístico para as questões estéticas sem se abdicar do seu papel transformador, como explica Paul Greenhalgh:

> The sense of revolt, I think, came from the destabilization of the established idea of style. In fact, the whole cacophony was to do with style. Postmodernism was a grand debate about the role of style in the world: about its function, significance and its ability to wield power (Greenhalg, 2011, p. 283).

É neste contexto de recodificação das funções da arte para além das determinações históricas que a experiência estética dos anos 80 parece protagonizar um grau zero da arte, em certa medida na linha da teoria barthiana sobre as utopias da linguagem. Veja-se: de acordo com o Barthes em *O Grau Zero da Escrita*, toda a literatura contém em si a história, isto é, as convenções e ideologias de um dado momento histórico. O movimento de rutura terá que residir numa sua negação, isto é, num qualquer grau zero da escrita (que o autor designa de *écriture*) que pressupõe uma alienação da história, o "dilaceramento das linguagens" (Barthes, 1997 [1953], p. 72)[49], neste caso, das vanguardas históricas conforme definidas por Peter Bürger[50]. Por outro lado, este grau zero pressupõe, no caso específico dos anos 80, uma historicização no sentido proposto por Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1996). Isto é, demonstrando uma compreensão da situação histórica na identificação das categorias de pensamento, perceção e produção[51]. A arte desta década vai no entanto mais longe na medida em que incorpora os processos de produção numa "lógica cultural" em curso, inescapável[52].

---

[48] Na aceção de Greenhalgh: "Style is to do with communication. It simultaneously unites a community, and differentiates one community from another; it divides us into periods, separates the young from the old, and the formal from the informal. For centuries, thinkers have concurred that style is the means by which a culture recognizes itself" (Greenhalgh, 2011, p. 283).

[49] Não se concorda, no entanto, de todo com a posição de Barthes na medida em que a sua teoria postula, nesse grau zero, uma "ausência total de estilo" (Barthes, 1997, p. 64) que se crê ser impossível nas linguagens artísticas.

[50] A teoria das vanguardas de Bürger nega a autonomia do trabalho da arte, bem como o ato individual criativo, defendendo uma função meramente social do trabalho artístico e abolindo-se a possibilidade da *praxis* integrada nos processos de produção mercadorizada.

[51] Como afirma Bourdieu: "Para escapar por pouco que seja à história, a compreensão tem que se conhecer como histórica e de se atribuir os meios necessários para se compreender historicamente; e tem de, no mesmo

Este aspeto relaciona-se com uma experiência peculiar do tempo. Recuperando-se aqui as categorias de Uhlig sobre a "experiência específica", considera-se que no caso da arte dos anos 80 este grau zero relaciona-se em grande medida com a experiência da efemeridade, de algo que está em processo mas que rapidamente terminará. Guy Scarpetta, aliás, logo em 1988, referia-se a esta idade do "luxo" e da "dissipação" como efeitos de uma condição de arte que, nesta década, se vê condenada a explorar as seguintes figuras do efémero: o fim do funcionalismo do sistema, a importância da "arte do *look*", a emergência de uma futilidade calculada (Scarpetta, 1988, pp. 121-127).

Paul Greenhalgh afirma mesmo que os anos 80 são a última década intelectual e artisticamente comprometida com a ideia de arte enquanto veículo de modernidade e significante de civilização (Greenhalgh, 2011, p. 284). A identificação da experiência estética específica do tempo presente com a comodificação da arte, isto é, com os seus modos de expressão e produção, e assunção por parte dos/as artistas dessa mercantilização, relaciona-se com este momento zero de natureza fugidia e fluida sem passado nem futuro onde se cruzam diferentes ritmos e tendências da história que irão determinar uma experiência veloz mas intensa de um tempo que é, simultaneamente, autorreflexivo[53], em grande parte pelo recurso aos media. Os anos 80 designam um microuniverso histórico de mudanças culturais em que tudo estava já a acontecer mas nada tinha ainda verdadeiramente acontecido, sendo a arte, muito mais do que a política, o campo no qual se experiencia e reflete sobre esta natureza de um tempo que é simultaneamente experiência de fim, celebração desse fim e regresso a um eterno presente.

---

movimento, compreender historicamente a situação histórica na qual se formou aquilo que trabalha com o fim de o compreender" (Bourdieu, 1996, p. 350).

[52] Como observa David Hopkins: "Possibly this argues for a sense of postmodernism as a 'cultural logic' which, at the turn of the 1990s, appeared both ongoing and inescapable. However, against this deterministic view, a proliferation of symptoms could, paradoxically, be understood to betoken health" (Hopkins, 2000, p. 231).

[53] Alexandre Melo, um dos teóricos da arte portuguesa que mais tem escrito sobre este período, afirma o seguinte: "Não é garantido que os anos 80 tenham falado mais de si próprios do que outras décadas costumam fazer, mas fizeram-no provavelmente com mais eco e autoconsciência. Uma espécie de esquizofrenia: a gratificação narcísica de ser ao mesmo tempo sujeito e objeto dos seus próprios atos e discursos" (Melo, 1998, p. 25).

Se por um lado se assiste a uma aceleração vertiginosa do tempo, em grande medida em virtude da revolução tecnológica e de uma brusca 'perda' do passado que deriva do processo histórico do fim das utopias, por outro, esta era testemunha a 'perda' do futuro, de ausência de horizontes ou expetativas de progresso[54]. Paralelamente, estas são "décadas de anamnese" nas quais converge "uma condensação de memórias" (Traverso, 2011, pp. 12-13)[55] que decorre de uma ausência de futuro que traz a si uma reflexão performativa sobre um tempo que está ainda a acontecer. Este vazio relaciona-se com a vivência de uma "mudança permanente" e "crise estável" que perpassam a história recente, de que fala Aróstegui[56], de par com a dupla incerteza sobre o passado, o futuro e a aceleração do tempo histórico, fenómeno que Hartog (2013) designou de "presentismo"[57] – na linha do debate sobre o presentismo inerente à construção histórica da história do tempo presente (Bebiano, 2003b; Bresciano, 2010; Fazio, 1998, 2010). Como sistematiza Rui Bebiano, a história do tempo presente surge justamente como corrente da história que procura "dominar a vertigem do 'presente'", funcionando "como um instrumento destinado a integrar a inevitável velocidade dos acontecimentos num andamento mais lento, refletido e inteligível" (Bebiano, 2003b, p. 7). A ausência de paradigmas e a contínua persistência num tempo que é vivido como uma "lacuna", no sentido de Hanna Arendt (1993), isto é, como intervalo no tempo do qual passado e futuro estão ausentes, constituem assim os dois aspetos que caraterizam este grau zero dos anos 80 que permitem repensar a história nos seus processos de transformação. Deste ponto de vista, esta é

[54] "Considerando os anos de 1980, o que se tem em relação à década passada é uma nítida quebra com a esperança que marcou aqueles anos" (Cohen, 2011, p. 144).

[55] Numa outra obra, *O Passado, modos de usar*, o historiador italiano formula do seguinte modo a explicação para esta obsessão da memória: "a obsessão memorial dos nossos dias é um produto do declínio da experiência transmitida num mundo que perdeu as suas referências, desfigurado pela violência e atomizado por um sistema social que apaga as tradições e fragmenta as existências" (Traverso, 2012, p. 14).

[56] "El cambio, más bien, forma parte ahora de un determinado tipo de discurrir histórico que no ofrece ruturas puntulaes y relampagueantes, al que preceden momentos preparatórios y siguen los de consolidación com una recorrência sintomática. En definitiva, la percepción de este cambio se opera en buena parte por su permanência en él, su distensión en el tiempo a la vez que su efetividade" (Aróstegui, 2004, p. 221).

[57] De acordo com o historiador francês, o presentismo designa "um horizonte aberto ou fechado: aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante. A isso, deve-se ainda acrescentar outra dimensão do nosso presente: a do futuro percebido, não mais como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos" (Hartog, 2013, p. 15).

uma década performativa em que a prática da arte torna-se experiência reflexiva do tempo presente.

Na perceção desta ampla transição histórica, centra-se a análise na identificação dos processos metaoperativas da mudança, nomeadamente da experiência performativa do tempo. Este exercício enquadra-se na teorização sustentada por Aróstegui para quem a observação das clivagens e processos culturais permite pensar os horizontes de experiência do tempo histórico presente:

> La idea de cultura resume hoy el gran conjunto de los rasgos explicativos de las aciones y los comportamentos; explica tradiciones y ruturas; alude a muchas de las disposiciones normativas que regulan lo social y localiza una de las más profundas causas de conflicto. La cultura se há convertido también en variable para diagnosticar sobre homogeneizaciones o pluralidades – mono o multiculturalismo. De ahí que la historia cultural represente hoy el enfoque más compreensivo desde el que, en el plano historiográfico, podemos arrojar luz sobre el mundo en que vivemos (Aróstegui, 2004, p. 199).

Em particular, analisa-se o modo como a mudança de paradigma nas linguagens estéticas discute a reflexão sobre esta transição histórica na relação com a homogeneização de uma paisagem e cenário intelectual e artístico disfórico face ao esgotamento das utopias, também no que respeita ao caso português. Pretende-se abrir a discussão sobre a arte a categorias teóricas que permitam pensar a experiência estética na sua especificidade e situação histórica. Nomeadamente, procura-se perceber a relação entre o fim das ideologias políticas (Fukuyama, 1992) e o "fim da arte" (Danto, 1998), no enquadramento de uma reflexão mais alargada sobre o pós-modernismo para além dos consensos em torno da "dramaturgia do abismo" (Rancière, 2010, p. 10), na linha de Hobsbawm, para quem o dramatismo pós-histórico desta transição se descerra numa sua incerteza traduzível em necessária reflexão[58]. Em suma, neste exercício de análise histórica situada, acerca da década de 1980 portuguesa, procura-se

[58] "The world, or its relevant aspects, became post-industrial, post-imperial, post-modern, post-structuralist, post-Marxist, post-Gutenberg, or whatever. Like funerals, these prefixes took official recognition or death without implying any consensus or indeed certainty about the nature of life after death. In this way the greatest and most dramatic, rapid and universal transformation in human history entered the consciousness of reflective minds who lived through it" (Hobsbawm, 1995, p. 288).

distinguir entre "memórias fortes" e "memórias fracas"[59], incidindo-se sobre estas últimas na relação dinâmica com as primeiras. Especificamente, parte-se das práticas artísticas como performances de um tempo que inauguram novos paradigmas de ação estética e política que permitem confrontar a memória "forte" do luto com a memória "fraca" de uma renovação estética em curso que estas intervenções protagonizam. Afinal, como observa McEvilley, a "História podia ter acabado mas as histórias continuavam. Do mesmo modo, a Arte podia ter acabado, mas a arte permanecia" (McEvilley, 2005, p. 369).

Esta construção intelectual do fim do século XX que Terry Eagleton (2004) designou de "nova fábula épica sobre o fim das épicas fábulas" (Eagleton, 2004, p. 45) foi amplamente glosada, subsistindo como memória privilegiada e massificada sobre este período. Entre as principais teses, tiveram particular repercussão na paisagem intelectual, estética e política alguns textos clássicos. O fim das utopias já havia sido preconizada em 1960 por Daniel Bell em *The End of Ideology*, pouco após o Relatório Krutchev de 1956, mas é ao longo das décadas de 1970 e 1980, sobretudo a partir da publicação de *Arquipélago Gulag* (1973), de Alexander Soljenítsin, que o debate se expande e ganha expressão. Alguns anos mais tarde, em 1979, Jean-François Lyotard escreveria *A Condição Pós-Moderna*, onde se narra, analisa e declara a morte das ideias positivistas do progresso científico, das grandes narrativas, das explicações globais e totalizantes mas, sobretudo, o imenso vazio que se lhes segue. São também conhecidas as teses de Featherstone (1995) sobre a crise dos intelectuais, as teorias do "individualismo narcísico" e da "indiferença descontraída" de Gilles Lipovetsky (1989), ou mais recentemente, da "sociedade pós-moral", em *O Crepúsculo do Dever* (2010 [1994]), da *Modernidade Líquida* e política da vida como "pragmática do comprar", de Zygmunt Bauman (2000). De Jean Baudrillard, é emblemática a teoria da *Era dos Simulacros* (1983) sobre a massificação da sociedade do consumo (também em *A Sociedade do Consumo*, de 1991), em que se prenuncia o fim da arte política, o irrealismo total e o deserto do real. Na mesma linha, Marc Augé (2005) escreve sobre o mundo como "não-lugar", teorizando acerca de uma sobremodernidade do excesso[60], em que o sujeito se faz experiência de um "presente

[59] O historiador italiano Enzo Traverso distingue estes dois tipos de memória em função da visibilidade e reconhecimento das mesmas, correspondendo as fortes, a narrativas institucionais ou privilegiadas pelo Estado, e as segundas, a narrativas "subterrâneas, escondidas ou interditas" (Traverso, 2012, pp. 71-72).

[60] De acordo com o autor, a *sobremodernidade* deriva de três configurações do excesso: a superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização das referências (Augé, 2005, p. 91).

perpétuo" (Augé, 2005, p. 88) desprovido de uma existência social emancipadora. Em *The end of utopia: politics and culture in age of apathy* (1999), Russell Jacoby, por seu turno, coloca este debate em perspetiva, analisando-o na relação com a história do século XX. O autor identifica os primórdios desta corrente de pensamento nos finais da 1ª Guerra Mundial mas conclui que é o ano de 1989 que marca a viragem histórica e determina o colapso definitivo do espírito radical e utópico como forças intelectuais e políticas. A novidade da sua abordagem reside no facto de se propor pensar a história das utopias para além da sua dimensão sombria[61].

Com efeito, as teses que se acabou de enunciar formam uma memória "de cristal" sobre este período, revelando que este imaginário de fim é tão distópico e omnipresente quanto é concebido radicalmente enquanto "Novo Realismo" (Judt, 2006, p. 606)[62], na linha do que é defendido por Hal Foster para a arte, na conhecida tese sobre o regresso ao "realismo traumático" (Foster, 2001, p. 133)[63]. O mesmo deve no entanto ser questionado na sua ortodoxia e contrastes históricos que designa. É neste contexto de apocalipse disfórico que ganha relevo uma discussão sobre a arte e um tipo de pós-modernismo artístico que se apresenta como "pós-vanguarda", colocando em causa aquela narrativa distópica, designando um novo estádio da arte que não pretende conquistar nada e que substitui as vanguardas

[61] "Em qualquer evento, a dimensão sombria das utopias dificilmente é a história toda. Se fosse, os utópicos iriam merecer pouca atenção" (Jacoby, 1999, p. 171).

[62] Assim descrito por Judt: "A nova incerteza sobre a 'História' (e história) inaugurou uma época desagradável para os intelectuais da Europa Ocidental, desconfortavelmente conscientes de que a desintegração dos grandes esquemas históricos e narrativas exemplares era desfavorável para as classes médias que tinham sido as mais responsáveis por dá-los a conhecer e que agora eram, elas mesmas – como parecia a muitos deles –, objeto de humilhante indiferença"; "[aquela incerteza] remete para um emergente vácuo nas ideias políticas europeias: se não restava qualquer 'grande causa', se o legado progressista ruíra, se a História ou a necessidade não podiam já ser credivelmente invocadas em defesa de um ato, política ou programa, então como deviam os homens resolver os grandes dilemas da era?" (Judt, 2006, p. 638).

[63] Neste caso, o autor relaciona este regresso da arte, sobretudo a norte-americana, por oposição à teoria dos simulacros de Baudrillard à necessidade de expressar francamente um sentimento traumático que se relaciona em grande medida com o niilismo capitalista (de que é exemplo a obra de Andy Warhol, que Hal Foster analisa) e com a emergência da epidemia da SIDA nos meados da década nos Estados Unidos da América.

anteriores, como observa Charles Jencks: "the avant-garde of the 1980s has cancelled all the avant-garde checks of the past 160 years" (Jencks, 1987, p. 20).

Os anos 80 constituem a década de convergência de várias tendências do pós-modernismo que se vinham delineando desde os anos 60 com a cultura de massas[64], a revolução tecnológica e o colapso do modernismo como teoria estética, política e de progresso racional científico. É no refluxo da década de 1970 que o pós-modernismo se afirma em toda a sua plenitude, dando lugar a uma reflexão-experiência estética sobre a função social da arte. David Hopkins observa que a tensão entre o aprisionamento histórico e a necessidade de uma distância crítica constitui o motor criativo da produção artística desta década e de uma arte de sintomas (Hopkins, 2000, p. 231). Entenda-se: sintomas de uma urgência de libertação das vanguardas históricas.

Com efeito, muitos autores/as têm vindo a teorizar sobre uma corrente crítica do pós-modernismo que recusa aquilo que Jacques Rancière identifica como impasses da melancolia crítica[65]. O debate é extenso e provém de várias áreas. Seleciona-se um conjunto de perspetivas que identificam e delimitam categorias que operacionalizam uma abertura do campo artístico e "refamiliarização epistemológica", como defende Johanna Drucker, da teoria crítica com o objeto de arte pós-moderno comodificado. O exercício, segundo a autora, pressupõe o recentramento analítico e estético nas condições de produção, referente e significados da obra para além do seu estatuto de mercadoria esvaziada do seu discurso político e social (Drucker, 2006, p. 75). Esta refamiliarização permite destrinçar as complexas negociações entre o estatuto de objeto comodificado e a sua condição de obra artística que a torna interessante e representativa de um sistema de cultura (Drucker, 2006, p. 80).

De acordo com os/as autores/as que discutiram aquela perspetiva, a viragem histórica dos anos 80 traduz-se num período de considerável experimentalismo artístico que discute os novos sentidos históricos por intermédio da libertação estética. Andreas Huyssen, já aqui referido, afirma que o debate sobre a deslocação do potencial político da arte pós-moderna para um "pós-modernismo de resistência", à margem do frenesi apocalíptico e da teleologia da abstração e da sublimidade (Huyssen, 1984, p. 49), é mesmo o grande debate da arte na

[64] Em Portugal, esta tese foi recebida e analisada no estudo de Rui Bebiano intitulado *O Poder da Imaginação* (Bebiano, 2003a).

[65] Na obra já citada.

pós-modernidade: entre os intelectuais e artistas que se posicionam do lado da perda e os que transformaram o vazio em liberdade estética. O autor defende, no entanto, que é a segunda orientação que irá prevalecer nesta década:

> In conclusion, it is easy to see that a postmodernist culture emerging from these political, social and cultural constellations will have to be a postmodernism of resistance, including resistance to that easy post-modernism of the 'anything goes' variety. Resistance will always have to be specific and contigent upon the cultural field within which it operates. It cannot be defined simply in terms of negativity or non-identity à la Adorno, nor will the litanies of a totalizing, collective project suffice. At the same time, the very notion of resistance may itself be problematic in its simple opposition to affirmation. After all, there are affirmative forms of resistance and resisting forms of affirmation. (…) How such resistance can be articulated in art works in ways that would satisfy the needs of the political and those of the aesthetic, of the producers and of the recipients, cannot be prescribed, and it will remain open to trial, error and debate (Huyssen, 1984, p. 52).

Esta noção política de arte avessa a uma ideia de resistência *tout court* assenta num experimentalismo de pendor performativo. Questionando a ideologia do capitalismo tardio, que o autor identifica num "pós-modernismo reativo" alinhado com a perda, Hal Foster propõe uma conceção de "pós-modernismo de resistência" na mesma linha, isto é, como "contraprática" que questiona e experimenta, em vez de explorar ou conceber, códigos culturais e afiliações sociais e políticas (Foster, 1983, p. xii). Já Hans Belting observa mesmo que a emancipação dos modelos históricos de apresentação da arte neste período exige uma operacionalização estética por intermédio de uma "atitude de experimentação" (Belting, 1987, pp. x-xi), que John Rajchman, por seu turno, designou mais tarde de "estratégia alargada" (Rajchman, 2003, p. 64). Num artigo em que este autor revisita a polémica dos críticos infelizes da alegoria desapontada em face de um momento inaugural da arte nos anos 80, observa-se que os/as artistas incorporam os limites daquela teoria na exploração de uma materialidade da obra artística que se reinventa, incorporando criticamente os padrões da teoria negra, como explica:

> Many young artists – and in a singular way, younger 'experimentally minded' architects – (…) often working with new materials or 'media' or with old ones in new ways, they seemed to have come across a theory they could actually use rather than simply apply as if fallen from the increasingly dark theoretical skies. (…) For our problem is not so much that we exist in a 'civilization of images' as in one of clichés,

> where the whole issue is one of creating singular sorts of images, in whatever materials or with whatever means available (Rajchman, 2003, p. 64).

E. Ann Kaplan (1993) afina pelo mesmo tom, afirmando que, num pós-modernismo "utópico" por oposição ao cooptado[66], o efeito emancipador produzido pelo fim dos binarismos pressupõe uma condição ténue e temporária de vinculação aos sistemas culturais existentes e predominantes.

Este experimentalismo que pressupõe o regresso da arte à experiência artística como laboratório de sentidos estéticos e históricos é aqui designado também de grau zero da arte dos anos 80 que decorre do grau zero da experiência histórica atrás mencionada, e que se passa a sistematizar.

Categoriza-se esta experiência no conceito de performatividade. A mesma consiste numa experiência relacional, situada, de um grau zero do tempo, sempre no presente (a condição temporária), e da arte, que reflete sobre si própria (que regressa a um grau zero de si) e questiona, quer modelos estéticos, quer políticos pré-concebidos (a condição ténue, isto é, nunca se ligando a nenhum modelo de modo sistematizado). Estas caraterísticas remetem para uma noção política de arte como heterologia, na linha de Rancière – isto é, enquanto partilha do sensível, a arte, que se define pela desconstrução e reconfiguração das "tipificações estético-políticas" a partir da lógica das situações, intervenções estéticas que produzem os significados (Rancière, 2010, pp. 78-79). Central nesta concetualização é a tese de Nicola Bourriaud (2006) sobre a estética relacional. Esta experiência do tempo e metaexperiência da arte radica nas suas caraterísticas interacionais[67]. Na ótica do crítico e curador francês, a crescente urbanização da experiência artística a partir do pós-guerra terá produzido uma sociabilidade específica baseada no encontro e proximidade que se estende à experiência artística. Neste contexto, a arte passa a constituir o lugar em si − "Art is a site that produces a specific sociability" – situado num "interstício social" (Bourriaud, 2006, p. 161) dentro e fora do sistema, no qual ocorre a elaboração coletiva dos significados artísticos. É neste terreno, que pode também ser o corpo do/a artista, que se testam as valências críticas sociais da obra

[66] Isto é, "ligado ao novo estágio do capitalismo multinacional e multiconglomerado de consumo, e a todas as novas tecnologias que esse estágio produziu" (Kaplan, 1993, p. 15).

[67] Pese embora o autor apenas identifique a emergência deste tipo de arte na década de 1990, o conceito por si formulado é bastante útil para enquadrar e pensar a noção de performatividade que aqui se propõe e identifica na arte dos anos 80, nomeadamente na arte performance.

de arte como um todo, sendo a utopia substituída por campos concretos de experimentação[68] em interação.

Esta noção de experimentalismo como performatividade, isto é, terreno de experimentação estética relacional, pressupõe um grau zero da experiência artística em dois campos: do tempo e da arte. Esta sistematização tem em conta aquele horizonte artístico.

A performatividade da categoria tempo decorre de uma experiência fragmentada temporal (sem passado nem futuro) que se traduz na seguinte metarreflexão operativa: o caráter fugidio da temporalidade transforma o presentismo em presença. As origens da história da arte-corpo remontam ao expressionismo alemão, ao dadaísmo, ao surrealismo e ao teatro da crueldade de Artaud; mas é nos anos 80 que o corpo do/a artista assume particular preponderância enquanto expressão estético-ideológica. Esta necessidade de afirmação de um território-corpo de emancipação em face da compressão temporal-espacial (Harvey, 1990) relaciona-se também com a revolução tecnológica e a emergência de uma cultura mediatizada. Assim, mais relevante do que a presença desse corpo é a natureza da sua presença, que explora simultaneamente o palco tecnológico e a performatividade do corpo na origem das "identidades sintéticas" (Adamson e Pavitt, 2011, p. 50) que incorporam as mudanças culturais em curso. O estudo destas presenças permite identificar um manancial histórico, já que, como defende Paul Connerton, a memória social é incorporada, conservada e transmitida por intermédio de práticas corporais, nomeadamente por performances rituais (Connerton, 1999, p. 4), artísticas ou comportamentos sociais ritualizados. Neste contexto, o conceito de performatividade da presença tem de ser entendido na sua dupla aceção, como prática e experiência[69] simultaneamente estética e histórica, situando-se no "interstício social", nomeadamente no quadro de um conjunto de redes temporais e de relações dinâmicas entre

[68] Como afirma o autor: "art no longer tries to represent utopias; it is trying to construct concrete spaces" (Bourriaud, 2006, p. 167).

[69] O estudo do conceito de presença tem sido objeto de vários campos disciplinares, entre eles os estudos da performance e da história na vertente específica da arqueologia. O seu debate é recente, remontando aos anos 60, mas vasto, variando entre as áreas, bem como de acordo com os períodos históricos e artísticos a que se refere e em que é estudada. Uma síntese do campo pode ser encontrada no texto já referido (Giannachi, Kaye, & Shanks, 2012b). No campo dos estudos literários refira-se também a obra de Hans Ulrich Gumbrecht. A sistematização aqui proposta operacionaliza apenas alguns conceitos que ilustram a argumentação sustentada neste capítulo na relação com o objeto de estudo.

expressão, perceção, espacialidade, temporalidade e medialidade. O estudo da performatividade da presença nestes termos constitui um paradigma crítico que permite compreender aspetos específicos e centrais da arte dos anos 80.

A exploração da presença e convergência no presente resulta numa metarreflexão sobre a arte. Arthur Danto identifica neste fenómeno da arte pós-histórica a abertura radical a uma reflexão filosófica sobre a sua natureza que se propõe integrar e exibir nos processos criativos, como explica:

> In my view, however, the end of modernism was the end of art in the sense that from within art's history there emerged at last the clearest statement of the philosophical nature of art. (...) Not until art reached a stage where it could put the question by exhibiting it did the proper philosophical problem of art become visible. After delivering over this immense gift to the philosophy of art, art could go on further. But once it had done this, the post-historical art world became radically open and no longer subject to the kind of narrative the history of art had until then showed (Danto, 1998, p. 129).

Esta condição performativa da cultura ou performatividade da arte que se abre a um pensamento sobre si, por intermédio de experiências estético-reflexivas, assume duas vertentes: a paródia e o ecletismo, simultaneamente a investigação sobre a natureza e possibilidades da linguagem estética e uma sua transmutação na conjugação de diferentes materialidades e estilos. Assim o código artístico passa a designar o experimentalismo de uma multiplicidade de linguagens que se combinam num processo criativo de fronteiras híbridas com o intuito de revelar diferentes e múltiplos sentidos da história e da arte, como observa Charles Jencks sobre a pós-vanguarda:

> What, then, are the other defining characteristics of this Post-Avant-Garde? It has a new relationship with society, now an expanded audience of different tastes and cultures. Its art is perceived from many differing points of view at once, so it is inevitably ironic and multiply-coded (…) providing several discontinuous interpretations and based on multiple perspectives, different vanishing points. Narrative, local harmonies and iconology have returned, but they don't, as in the Pre-Modern past, point to a single solution, to a unified world-view or metaphysics (Jencks, 1987, p. 20).

A investigação da descontinuidade narrativa da história tem assim o seu equivalente crítico num experimentalismo e "pluralidade de estilos" (Lucie-Smith, 1990, p. 119) que não procura fixar um sentido mas produzir interpretações distanciadas e testar o sistema estético no âmago

das suas linguagens. Suzy Gablik (1987) identifica nesta estratégia uma "estética da duplicidade", a que Renato Cohen por sua vez dá o nome de "estética da releitura", indo ambos ao encontro da teoria sobre a paródia de Linda Hutcheon (1989). Esta constitui, segundo a autora, o processo pelo qual os/as artistas pós-modernos/as exploram e dão resposta às tensões históricas no presente por transferência e reorganização do passado. A estratégia implica simultaneamente um grau zero da arte que reflete sobre si por pesquisas internas de e na sua linguagem, rasurando o presente pela reescrita da história e reconversão crítica das formas. A distância irónica introduz-se pela recodificação dos discursos codificados por intertextualidade, justaposição desintegrada[70] e autorreflexividade. Considerando os seus efeitos pragmáticos, pode concluir-se que esta "interseção da criação e da recriação, da invenção e da crítica" (Hutcheon, 1989, p.128) operacionaliza um posicionamento que é simultaneamente histórico, estético e político por parte dos/as artistas no interior da própria história, restituindo à arte um papel emancipador e crítico no seu grau zero metarreflexivo e experimental. A seguinte observação de Gablik ilustra bem o que se acabou de afirmar:

> Duplicity is the virulent, if disenchanted, new strategy artists have preempted from Baudrillard, replacing the old one of antangonism, outsidership, and engagement. This new strategy no longer challenges the order of commerce, but intensifies it with a vengeance, making itself an accomplice through the mutual appropriation of each other's territory... Post-Modern art becomes the cheerful orchestration of collapse, the cracked mirror of a culture where products must continually replicate other products, where artists become the authors of somebody else's work (Gablik, 1987, p. 36).

É significativo que a arte da performance incorpore, a partir dos anos 80, o universo dos media no seu processo criativo e de produção, explorando-se uma "nova teatralidade da performance" (Goldberg, 2012, p. 247) − que pode aqui ser interpretada como o "vidro partido da cultura" de que fala Gablik. De facto, esta emerge neste contexto teórico e histórico como prática icónica do experimentalismo performativo relacional situado num interstício: o presente, por intermédio da presença (categoria central da performance); um território movediço, o corpo, tornado objeto de arte que se permite mediar no ecrã para refletir sobre a fragmentariedade e obliquidade dos *media* – o vidro partido –, da arte e das formas,

[70] Renato Cohen defende que a fusão da estética da releitura atua por um processo esquizofrénico de justaposição por *collage* que pressupõe a desintegração tanto dos objetos citados como dos recriados (Cohen, 2011, p. 146).

derivativas e múltiplas, movendo-se entre a vida (a performance como rituais esteticizados) e as tecnologias massificadas, de modo crítico. Como se tem vindo a defender, não é possível conceber uma arte crítica e de resistência à margem do facto cultural da comodificação a partir desta década. A arte da performance vem ao encontro do debate sobre o fim das utopias por intermédio de uma estratégia que visa atuar a partir das condições de criação e produção existentes, como argumenta Philip Auslander:

> I, too, shall argue that much postmodernist performance derives stylistically from mediated forms, that it is both a product of and a response to mediatized culture, and that its deconstruction of presence is often effected through the imprint of mediation upon it (Auslander, 1992, p. 50).
>
> Some postmodernist performance of the 1980s both replicated and entered into that flow. The argument (…) is that such performance offered us positions from which to critique postmodern culture − not by claiming to stand aside from it, to present an alternative to it, or to place the spectator in a privileged position with respect to it but, rather, deconstructively, resistantly, from within (Auslander, 1992, p. 51).

Thomas McEvilley corrobora aquela ideia da arte da performance como o espelho da cultura dos anos 80[71], ao mesmo tempo que observa que a emergência do período forte do concetualismo (por oposição ao concetualismo fraco dos anos 60), isto é, da arte da performance, decorre deste duplo grau zero da história e da arte:

> (…) artists in general didn't stop making art, so art was not really at an end; but they did feel that in their artmaking they were no longer directed by history, or art history, or art theory. While at first they may have felt this as a loss, it soon became exhilarating. They found themselves on the loose in a world of art that no longer had definitions in place. It was this sense of liberation that led to the formation of conceptual Art (McEvilley, 2005, p.369).

A arte da performance pode assim ser entendida como a heterologia representativa da década de 1980. Pressupõe uma dimensão indecidível, pelas suas caraterísticas experimentais, e performativa, a dois níveis: no tecido sensível, na medida em que propõe uma

[71] "What the work signified, in other words, was the process of signification. It was a mirror reflecting a mirror. Art was now, in the genre of strong Conceptualism, reflecting only on itself" (McEvilley, 2005, p. 366).

reconcetualização teórica e da *praxis* estética, e político, no sentido em que perturba padrões de entendimento e explicação do devir histórico[72].

À semelhança do que acontece na Europa e no mundo, também Portugal conhece nesta altura um fenómeno de expansão da arte da performance. A sua afirmação no contexto artístico português constitui um movimento híbrido, indefinido e errático na história da arte portuguesa, afirmando-se num espaço intermédio entre as ruas e o museu, o *happening*, as intervenções de rua e os festivais, a ausência e a presença no espaço público e a crítica da arte. Consiste na variável de experiência específica e heterológica a partir da qual se procura entender o universo de profunda mudança cultural em curso no país nesta década. Apesar de subterrâneo, trata-se de um fenómeno catalisador de um grau zero da experiência estética no pós-25 de Abril.

2.2 O Caso Português

2.2.1 Entre o Luto e a Atopia

A cultura portuguesa da década de 1980 reflete em boa medida a diversidade de fluxos e tensões que o 25 de Abril protagonizou e motivou. Sobretudo dois, a que se dá particular relevo pelo seu caráter estruturante do campo artístico: as cisões e convulsões sociais e políticas decorrentes do chamado biénio revolucionário, sensivelmente situado entre Abril de 1974 e o final do ano seguinte; por outro lado, uma abertura tardia à pós-modernidade e subsequentes ciclos de renovação estética em algumas áreas artísticas.

Aqueles dois aspetos correspondem às memórias fortes e fracas dos anos 80 portugueses, na medida em que a dicotomia entre intelectuais e artistas versus consumo é prevalecente em alguns estudos sobre a época[73], designando uma mitologia de tensões ideológicas que constitui o pano de fundo da discussão sobre a experiência estética no pós-revolução. Numa

[72] Neste sentido indo ao encontro da concetualização proposta por Jacques Rancière.

[73] As posições mais radicais e icónicas são assumidas por Eduarda Dionísio, em vários textos mas sobretudo em *Títulos, Ações, Obrigações (A Cultura em Portugal, 1974-1994)* (1993), e por João Martins Pereira, em *No Reino dos Falsos Avestruzes – Um Olhar sobre a Política* (1983).

panorâmica geral, observa-se que este jogo de forças entre o luto e a festa[74], isto é, entre o desalento face ao fim das utopias e a renovação das linguagens artísticas, no qual predomina uma visão disfórica sobre o falhanço da revolução cultural, perpassa a reflexão sobre a década, traçando uma relação nebulosa entre viragem política e viragem cultural em certa medida pelas camadas ideológicas que permeiam os discursos sobre o período em questão e que só hoje uma análise mais distanciada permite destrinçar. De um modo similar às tendências na Europa e no mundo pode sistematizar-se o posicionamento sobre a revolução de 1974 e as utopias em Portugal também no binómio desencanto (memória forte) e celebração (memória fraca).

No caso da arte, prefere-se aqui o termo renovação a revolução porque não é possível aferir ainda sobre a revolução política como revolução estética estrutural de facto, carecendo a matéria de estudos conclusivos. Uma análise sistemática e comparativa das várias áreas artísticas e do efetivo impacto da Revolução de Abril no campo continua por fazer. Por outro lado, as reações e posições dos artistas são diversas, como o têm vindo a demonstrar estudos mais recentes, e as influências da transição política nas práticas artísticas difere de caso para caso, requerendo uma análise aturada a partir de cada área em concreto. Compare-se, a este propósito, o relato de alguns interlocutores na prosa (ficção), artes plásticas e crítica da arte que protagonizam posições representativas de uma arqueografia do imaginário de Abril na relação com a experiência artística:

> Abril em fundo, / abril, agora abril distanciando-se, olhai, sob a ameaça, que fazer se a treva se encadeia e circunda o quarto iluminado? / Nós queríamos outra revolução no transístor, espingardas com cravos que não tivessem a vocação do poema, cravos que nos defendessem da maré grossa, que não deixassem nesta liberdade que vai e que vem / Recontamentos, muitos: dos brados, do excesso, dos mútuos secretos insultos, ninguém se encontrou a salvo, ninguém buscado e achado, todos entendendo-se inocentes, quem pudera corrigir os erros e as medidas e a carga a que estivemos sujeitos com olhos em justa causa? (Gonçalves, 1989, p. 75).
>
> A arte destes anos tem sido vistosa. Livre, descomprometida com os valores éticos que dominaram a produção europeia a partir dos anos 60. Somos testemunhas de uma arte que encarou o futuro como apelo imediato da execução, que recuperou o saber

[74] Usando os termos que expressam as posições contrárias acerca desta temática assumidas por Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira, respetivamente, num debate sobre os anos 80 organizado pela Associação Circo de Ideias que teve lugar no dia 14 de junho de 2007 no Clube Literário do Porto (Baía, Gomes, e Figueira, 2012).

> primitivo da liberdade de manipulação dos materiais / Ao poder imobilista dos artistas que dificilmente diferenciavam a instituição da ação, contrapõe-se agora o poder como processo, como engendramento de uma tática expressiva, em detrimento de uma pura e simples técnica expressiva (Pinharanda, 1986, para. 1; para. 6).
>
> (…) como todo o tempo isto foi um tempo. As palavras ainda não estavam assim tão defendidas. Ainda delas um mau uso é de esperar. Ainda a qualquer hora o diabo vem. Diabos diabinhos domésticos mas de trazer por casa pode ser a nossa casa e a nossa casa um mundo o mundo. (…) Daí a importância de reconhecer humildemente as nossas responsabilidades didáticas. Daí o zero rigor. Começar. Paraíso? Paraíso Reencontrado. (…) Desejo de. Atravessaremos estes desertos enfrentaremos as espadas de fogo? Não sei, não sabemos. Mas há outro caminho? (E. de Sousa, 1997 [1977]).

Os excertos são representativos de três tendências dos discursos sobre as relações entre revolução política e revolução estética. No caso do emblemático romance de Olga Gonçalves *Ora Esguardae* (1982)[75], dá-se voz a um descontentamento generalizado que atravessa a sociedade portuguesa a seguir ao biénio revolucionário em face sobretudo da instabilidade política e crise económica que afeta o país até à entrada na CEE, em 1986[76]. Mas é o rumo ideológico e cultural que a revolução tomou que constitui aqui o cenário de fundo deste discurso e do romance em causa; e também o mais amplamente glosado por intelectuais e artistas. A seguinte afirmação de Eduarda Dionísio, aliás, sintetiza bem esta perspetiva disfórica sobre a cultura: "A ideia da cultura como contrapoder desapareceu completamente. Parece mesmo nunca ter existido. Muito dificilmente regressará" (Dionísio, 1993, p. 196). De facto, estes intelectuais que mantiveram com a revolução de 1974 uma relação messiânica, rapidamente transformam o seu discurso em desilusão amargurada, configurando um

[75] Sobre a problemática da literatura como fonte histórica veja-se o estudo "Entre o belo e o decrépito: meta-história e anos 1980 na ficção feminina" (S. G. Dias, 2013a).

[76] Optou-se pela demonstração desta tese a partir da citação de um texto literário pela sua expressividade, emblemática de uma corrente de pensamento intelectual e circunstância de instabilidade social, económica e ideológica que os trabalhos canónicos da historiografia e sociologia clássica mencionam (A. Barreto, 2000a, 2000b; A. Barreto & Preto, 2000; J. M. Ferreira, 1993; A. Reis, 1994, 1996; Joaquim Vieira, 2000a, 2000b). A antologia mais recente, *Como se faz um povo* (2010), coordenada por José Neves, retoma o debate sobre a relação problemática entre Portugal e noção conservadora de identidade e povo, apontando caminhos de abertura para uma releitura deste tema.

imaginário que se torna predominante até meados da década de 1980. No entanto, este não pode deixar de ser enquadrado no seu contexto e analisado na relação com relatos que se contrapõem a esta visão, como é o caso dos excertos seguintes.

Na segunda citação, João Lima Pinharanda, um dos organizadores da exposição de arte portuguesa dos anos 80 na V Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira em 1986, dá conta, no catálogo de apresentação daquela mostra, de uma perspetiva que em tudo difere da anterior. O autor salienta a libertação ideológica das artes plásticas das vanguardas históricas, ao mesmo tempo que realça três aspetos que se sublinha pela relação com o objeto empírico deste estudo: a arte dos anos 80 apresenta-se como arte-espetáculo[77] direcionada para um olhar coletivo; explora mecanismos experimentais e regressa à experiência da materialidade, privilegiando o processo; vira-se para ao futuro. Já Ernesto de Sousa, crítico e curador de arte, parece sintetizar, no excerto apresentado, estas duas posições numa terceira. Traçando um diagnóstico da situação do país na referência à redescoberta do poder da palavra, que aqui pode simbolizar tanto os comícios políticos ("o mau uso" da palavra pelos "diabinhos domésticos") como a revolução cultural[78], o autor chama a atenção para a necessidade e responsabilidade por parte dos/as artistas de repensar a revolução propriamente dita a partir da *praxis* – como defende também num outro texto de 1975: "é na prática que pode com rigor avaliar-se o alcance revolucionário de qualquer produção estética" (E. de Sousa, 1998g). Reconhecendo o "deserto" que se segue à revolução de 1974, Ernesto de Sousa propõe que se parta do zero e da perturbação criativa (o "Desejo") como caminho para uma transformação e renovação da prática artística.

Algumas teses mais radicais e recentes introduzem um plano analítico de confronto prolífico e de problematização das memórias cristalizadas. Ao afirmar-se que não houve mudanças de fundo do campo cultural português após 1974, como é o caso do estudo de Sílvia Chicó, estas

---

[77] No seguinte sentido, como explica o autor: "Espetacularidade é (…) sinal de uma diferença, ao nível da linguagem usada e dos objetivos que ela se propõe atingir. Estabeleceu-se, para o efeito, diferentes áreas de contágio, de consonância. Não confundir espetacularidade com exibicionismo, que é o mais decadente símbolo de uma incapacidade de suscitar, em público, o olhar coletivo" (Pinharanda, 1986, para. 5).

[78] Eduardo Prado Coelho sublinha a preponderância da palavra neste período: "a revolução foi acima de tudo a própria possibilidade de *suspender por algum tempo a diferença entre as palavras e as coisas*, e mais nada" (Coelho, 1988, p. 265).

visões distanciadas levam a questionar os meandros da revolução cultural, introduzindo uma perspetiva crítica distanciada:

> (…) o que é que a Revolução de abril trouxe de diferente à arte portuguesa? O que é que transformou, o que é que instituiu? Pode dizer-se que pouco. O que a liberdade de Abril acrescentou e propiciou de alegria, de vontade coletiva e associativa, fê-lo dentro de instituições que já funcionavam um pouco à margem do poder, mas que já existiam com a estrutura que depois se lhes conheceu (Chicó, 1999, p. 259).

O conjunto destas citações compõe as variáveis de um quadro crítico. Os três excertos iniciais constituem constelações de memórias a um tempo traumáticas e festivas que se entrecruzam e compõem o mosaico simultaneamente cinzento e colorido a muitas vozes que uma leitura crítica e comparativa procura desenredar e compreender. As afirmações de Chicó na relação com as de Ernesto de Sousa, levam-nos a questionar o campo da *praxis* artística: o que foi (ou não) feito ao nível das práticas e da experiência estética em concreto que tenha revolucionado as coordenadas de pensamento e de ação estético-política das artes em Portugal? Neste exercício de confronto procura-se questionar as clivagens e divergências, incorporando-se a simbologia daquelas mitologias na análise das idiossincrasias deste período com o objetivo de responder à questão: onde residiu efetivamente o potencial transformador da arte portuguesa na transição democrática? Afinal, qual foi verdadeiramente o contributo dos intelectuais e artistas para uma revolução do panorama artístico português?

Nenhuma das macro-teses defendidas nas entrelinhas daquelas citações, representativas de correntes de pensamento atrás explicitadas, quer da mudança radical mais sonhada que concretizada e que degenerou em luto, quer a de que "ficou tudo na mesma", parecem ser adequadas. Se é verdade que as mais profundas transformações que a sociedade portuguesa sofreu ao longo dos anos 80 foram sobretudo sociais, políticas e estruturais[79], não o é menos que uma teoria da arte mais ligada às artes plásticas[80], dá conta de um universo estético florescente de um invulgar fulgor por duas vias: a abertura da experiência estética às influências pós-modernas europeia e norte-americana, sobretudo, e a emergência da cultura de

[79] (A. Barreto, 1995, 1997, 2000a, 2000b, 2000c; A. Barreto & Preto, 2000; J. M. Ferreira, 1993; Loff & Pereira, 2006; R. Ramos, Sousa, & Monteiro, 2012; A. Reis, 1994; Sardica, 2011; Joaquim Vieira, 2000a, 2000b).

[80] Alguns trabalhos: (Barroso et al., 2006; I. Carlos, 2008; R. M. Gonçalves, 1993, 1996a, 1996b, 1996c, 1998, 2004; I. Nogueira, 2007; Ó, 2004; R. H. da Silva, 2009).

massas, que dá lugar a novos hábitos de consumo e culturais impulsionadores de sociabilidades cada vez mais urbanas, estetizadas e globais. Desloca-se este exercício analítico sobre a década de 1980, inauguradora da contemporaneidade portuguesa, para os contraciclos de mudança que esta protagoniza, nomeadamente uma dada experiência estética: a arte da performance e a poesia experimental.

Uma análise abrangente do campo permite inferir que não foi a revolução cultural que determinou a reconfiguração do campo cultural português nem as práticas a si associadas mas as cisões e abertura ideológica que se lhe seguiu. Uma metodologia de análise da experiência específica permite observar que o 25 de Abril dá lugar a um período de refluxo face às dinâmicas revolucionárias e crecentramento na reflexão sobre as questões da arte que decorre, em parte, do debate e experiência da revolução cultural socialista-marxista mas vai muito além dela. É o seu fracasso enquanto modelo estético e ideológico de transformação cultural, aliás, que motiva uma das vias de reflexão mais prolíficas e produtivas sobre a arte deste período.

É o vazio das coordenadas históricas[81] e a falência de um projeto de rutura marcadamente ideológico que permite que se pense o luto para além das suas determinações. Esta libertação da história, nas ruínas de um ciclo histórico de quase cinco décadas, dá lugar a uma experiência de grau zero estético e de pensamento sobre e da arte. A exposição "Alternativa Zero" (Figs. 6.1.77), na GNAMB, comissariada por Ernesto de Sousa em 1977, considerado o acontecimento mais determinante no contexto cultural da década[82], constitui o evento-chave desta experiência, surgindo no seguimento de um conjunto de tendências que se vinham delineando desde os anos 60. Também de partida para aquilo que serão as principais ruturas estéticas da década de 1980. Vinte anos decorridos daquele momento inaugural, o crítico João Fernandes observa:

> No contexto artístico português, a necessidade deste silêncio expressa, tal como na referência de Barthes à linguagem, uma idêntica libertação de todas as caraterísticas, memórias, e resultados de uma ordem marcada; (…) esta é agora a ordem marcada

[81] A revolução de 1974 foi a última revolução socialista da história da Europa. Neste sentido, foi o último estertor da morte das ideologias.

[82] De acordo com Raquel Henriques da Silva, por três motivos: afirma Ernesto de Sousa como figura tutelar do campo artístico português da década; pela afirmação das tendências experimentais; por ser o primeiro evento a ser organizado em conjunto com a SEC (Silva, 2009, p. 30).

> pelo isolamento cultural do país e de toda a história nacional dela advinda e por ela suscitada. (…) Este zero [da "Alternativa Zero"] é pois um limiar que simultaneamente apaga, silencia tudo o que lhe parece de todo incompatível com o futuro, enquanto este não se conseguirá afirmar sem o conhecimento das ruturas de um passado que o possam enquadrar historicamente (João Fernandes, 1997, p. 25).

Esta conjuntura de vazio, rutura, começo e emancipação pode ser identificada em larga medida como um modo estrutural de abertura do campo a um vasto "contexto de possibilidades"[83] que tem repercussões diversas, dispersas e a vários ritmos, distinguindo-se cinco tendências de reconfiguração do campo cultural português entre 1974 e o fim da década de 1980: mudanças em curso desde os anos 60 que a revolução apenas intensificou ou fez emergir, como é o caso do cinema português (P. F. Monteiro, 1995) e da poesia experimental (C. M. de Sousa & Ribeiro, 2004a), que vem sendo antecipada por um contraciclo de renovação cultural impulsionada por aquilo que Rui Bebiano designa de "poder da imaginação"[84]; mudanças estruturais do campo que decorrem da abertura ao pós-modernismo europeu e norte-americano e à chegada abrupta da cultura de massas, na música ligeira – de que o *boom* do rock português (P. Guerra, 2010) é o exemplo mais expressivo −, na arquitetura (Figueira, 2011; 2009), na fotografia (Galeria Ether e Sena, 1989) e na Dança, com a Nova Dança Portuguesa (Fonseca, 2013); mudanças estruturais em curso desde os anos 60 cuja abertura ao pós-modernismo veio a resultar numa mudança profunda do campo, como é o caso das artes plásticas; noutras áreas, a revolução põe a nu o mito da gaveta, revelando um vazio desconcertante, inesperado e significativo – veja-se a situação paradigmática da literatura, nomeadamente a prosa que, passado o biénio revolucionário, retorna ao realismo estético dos anos 60 e 70 (Lourenço, 1984; Real, 2012)[85]; numa quinta tendência, verifica-se mesmo o declínio de alguns setores, como o teatro que, após uma explosão de criatividade em

[83] Jorge Figueira no debate referido acima afirma o seguinte: "acho que em Portugal [os anos 80] são anos especialmente inaugurais. Porque, finalmente, há um contexto de possibilidades" (Baía et al., 2012, p. 67).

[84] Veja-se *O Poder da Imaginação* (2003a), estudo marcante da historiografia portuguesa contemporânea sobre a receção da mundividência e contracultura dos anos 60 em Portugal.

[85] Como escreve Eduardo Lourenço: "a famigerada censura não coartara os voos de ninguém, uma vez que, com a porta aberta, não surgiram, afinal, as admiráveis reprimidas obras imaginariamente escritas para a gaveta" (Lourenço, 1984, p. 8). O caso específico da literatura será retomado no capítulo seis.

1974, registará um decréscimo acentuado de salas e espetadores/as até meados da década de 1990 (A. Barreto, 2000c; Porto, 1996).

As artes visuais e plásticas ocupam um lugar particular e preponderante neste panorama, constituindo o campo de experiência que protagoniza a transição mais paradigmática e expressiva da arte portuguesa na viragem finissecular. Bernardo Pinto de Almeida refere-se-lhe como a "máquina de guerra" pós-histórica, isto é, pós-socialista e pós-neorrealista:

> [Trata-se de] uma máquina de guerra voltada para um derrubar de estúpidas fronteiras e mesquinhos interesses institucionais, um modo de operar, uma subversão conjunta de valores ainda em demasia dominantes, a perigosa aceitação já de outros não menos passíveis de a amordaçarem em armadilhas inesperadas de comércio e propaganda, a conflitualidade disto tudo, a capacidade de pensar e exprimir uma inquietação finissecular, a ansiedade que domina os tempos, a luta por uma justificada internacionalização, a constatação ora alegre ora dramática dos limites, muitas contradições que todos os processos em processo determinam: a arte portuguesa não existe fora disso (B. P. de Almeida, 1986, par. 5).

É neste contexto que se irá desenvolver a variável de experiência específica operativa do grau zero da experiência estética portuguesa dos anos 80 – o experimentalismo performativo relacional de atopia estética, identificável na arte da performance e na poesia experimental portuguesa.

Numa das primeiras incursões interpretativas sobre o pós-modernismo, num artigo publicado no jornal *Expresso*, Eduardo Prado Coelho refletia sobre as principais linhas deste paradigma partindo do conceito de atopia de Roland Barthes. Este parece ser um conceito configurador e estruturante do pós-modernismo de resistência português, por via daquela variável, na seguinte medida: a expressão de uma atopia estética protagoniza uma experiência de "deriva" relativamente à oposição conservadorismo/vanguarda, num movimento de "fuga à teatralidade solene das grandes antinomias"; em seu contrário, o autor propõe uma "reformulação branda, apática, irónica, de antinomias menores" dando lugar à "pluralização" – esta que constitui um "novo paradigma, cuja violência (…) se encontra no termo pleno", inaugurando um "espaço da diferença" em que os/as artistas "provocam uma alegria completa, porque dão a imagem de uma cultura ao mesmo tempo diferencial e coletiva: plural" (E. P. Coelho, 1982, p. 32–R). Pese embora Prado Coelho não se refira ao caso português em concreto, não deixa de ser sintomático que refira aquela teoria no contexto dos anos 80. É este movimento de atopia que a arte da performance e a poesia experimental realizam.

Delimitam-se, em seguida, três fases de transição e reconfiguração do campo cultural português cujo contexto de possibilidades faz emergir aquele paradigma e prática artística.

2.2.2 1974-1976: Culminar, Liberdade e Decantação

O período de transição democrática, de abril de 1974 a abril de 1976[86], data da votação da Constituição Portuguesa, constitui um momento fugaz de libertação, euforia e arte na rua. Corresponde a um tempo atípico e utópico de idiossincrasias próprias que deixou muitas memórias vivas pela intensidade com que foi vivido mas poucas heranças do ponto de vista da revolução das linguagens estéticas; e, sobretudo, definiu caminhos divergentes, estruturantes no campo das artes, que se começam a detetar a partir de 1977.

A turbulência criadora e entusiasmo que caraterizam o momento efusivo do imediato pós-74 rapidamente dão lugar a um desalento crescente que é vivido com expressiva amargura e mesmo dissidência pelos/as que mais aguerridamente acalentaram as esperanças revolucionárias de uma transformação célere e radical da sociedade portuguesa: intelectuais, artistas, outros agentes culturais e população em geral. Este luto, pelo peso simbólico que assumiu no imaginário e discurso da época, merece uma leitura aprofundada e situada na medida em que é uma sua discussão que permite pensar a superação daquele paradigma por outros/as artistas e práticas. No fundo, que permite pensar e compreender a contemporaneidade portuguesa. A seguinte afirmação de Paulo Varela Gomes de 2007[87] é representativa deste recalcamento e memória viva que aquele período continua a ocupar no imaginário coletivo português:

> Eu acho que foi o fim. Foi a morte. Daquilo não se deduz nada. Isto é, não aconteceu. Acabou-se. / Porque, verdadeiramente, aquilo que começou nos anos 80 foi o fim de uma outra coisa. Foi o fim de um ciclo político, que é o ciclo revolucionário. (…) É o triunfo absoluto da globalização capitalista (…) / Não é tanto o *glossy* mas, pelo contrário, o bruto. O granulado. Como uma espécie de alguma coisa rude, mal

[86] *Latu sensu*. Após o 25 de novembro, ou logo desde junho-julho de 1975, verifica-se um decréscimo de intensidade desta euforia.

[87] No debate entre Paulo Varela Gomes e Jorge Figueira, já mencionado, sobre os anos 80 e organizado pela Associação Circo de Ideias no Clube Literário do Porto, em 2007.

> resolvida, arcaica, que de repente rebenta com alguma alegria ali no meio. E que é o retorno do recalcado de vários pontos de vista. (…) são coisas que são sobras, são coisas que ficaram mal resolvidas (citado em Baía, Gomes, e Figueira, 2012, p. 63-65).

São estas "sobras mal resolvidas" de entre as quais se vislumbra uma "alegria" plural, como se lhe referiria Barthes, sobretudo nos anos 80, que se pretende revisitar.

As caraterísticas principais das manifestações artísticas do biénio podem ser sintetizadas em dois aspetos: a celebração da liberdade e a violência criadora, como respostas inflamadas às quase cinco décadas de ditadura. São paradigmáticas deste período e daquelas duas tendências obras como: o grande painel pintado por 48 artistas plásticos (correspondente aos 48 anos de Regime) nas comemorações do 10 de Junho de 1974[88] (Figs. 6.1.52); as célebres Campanhas de Dinamização Cultural do MFA da 5ª Divisão do comandante Ramiro Correia, de forte pendor ideológico e ligadas ao Partido Comunista, iconizadas pelos *cartoons* de Abel Manta; as emblemáticas colagens de Ana Hatherly da série "Descolagens da Cidade − As Ruas de Lisboa" (1977) (Fig. 5.2.6) realizadas a partir de fragmentos de cartazes políticos e cartazes de circos – sendo particularmente representativas deste biénio[89] por veicularem uma cultura do cartaz ruidosa, violenta, dos *slogan*s e contra *slogans*, veloz, improvisada e decalcada da iconografia partidária[90], tópicos que em boa medida caraterizam a atividade artística deste

[88] Até pela forma como foi visto depois mais tarde por alguma crítica da arte: "É um evento ingénuo e um pouco anedótico mas não vale a pena negar-lhe a sua autenticidade emocional e conjuntural" (Melo, 1998a, p. 52). O momento foi capturado por um registo vídeo da autoria de Manuel Pires (M. Pires, 1974a, 1974b), onde está bem representada essa "autenticidade emocional" de que fala Alexandre Melo, bem como um conjunto de atividades culturais que decorreram paralelamente à pintura coletiva do painel, entre elas, atuações de teatro e coros, leituras de poesia e discursos, acompanhados da participação em massa do público em celebração e festa. O painel desapareceria em 1981 no incêndio que destruiu a Galeria de Belém.

[89] Como a própria autora assume: "Este trabalho de montagem, para além do seu objetivo estético, assume e quer assumir uma faceta que o vem diferenciar dos outros tipos de colagens e descolagens que em todo o mundo se fizeram, pois aqui trata-se de uma autêntica recolha histórica: trata-se de fixar, através duma certa forma de escrita mural, todo um período da vida da cidade e do país que começa já a parecer distante: o 25 de abril" (Hatherly, 1980a, p. 12).

[90] Num estudo sobre a cultura do cartaz na década de 1970, Ana Filipa Candeias dá conta da importância deste movimento: "Cartazes e *graffiti* concorreram abertamente por um breve instante de visibilidade, adensando-se nas paredes como uma espécie de casca espessa e colorida. (…) a partir de 1974 a importância do cartaz como

período; ou ainda os célebres *posters*, de Maria Helena Vieira da Silva e Sophia de Mello Breyner, sob o mote d'"A Poesia está na Rua" (1974), que traçam um claro contraponto com aquelas tendências, singularizando e, de certo modo, cristalizando um olhar mítico, e até místico, que é simultaneamente estético e histórico sobre aquele momento efémero da história da cultura portuguesa. É verdade que a poesia estava na rua, em sentido lato, a arte, e sobretudo o turbilhão e a multidão simbolizavam um claro culminar de um período histórico que se estilhaçava e pulverizava em vozes, movimentos, esperanças. Mas este é também um olhar de fora, exilado, simbólico muito mais daquilo que Eduardo Lourenço designou de "manancial de sonho" (Lourenço, 1984, p. 7) do que da revolução em si, como explicita o filósofo:

> (…) o País viveu em estado onírico. Importam pouco as leituras opostas dessa vivência coletiva, ao lado da sua intensa 'irrealidade'. Surgida como um milagre, como milagre que se prolongou, até passar, quase sem transição, à palinódia interminável do seu êxtase, deplorável para uns, exaltante e exaltado para outros (Lourenço, 1984, p. 7).

Em todo o caso, não deixa de estar subentendido na "intensa irrealidade" da pintura de Vieira o caráter ruidoso da revolução, de um coro cacofónico, plural, popular e intelectual, que tinha tanto para dizer depois de cinco décadas de ditadura que, passando subitamente do silêncio à palavra, se revela também nas suas muitas divergências e contradições.

Com efeito, após uma primeira fase de enorme agitação política e cultural que dá lugar a inúmeras iniciativas de reflexão e participação cívicas e artísticas − de que é particularmente emblemática a "comissão para uma cultura dinâmica" formada por artistas plásticos e escritores, que realizou no Porto a 10 de Junho, o simbólico funeral do Museu Nacional Soares dos Reis[91] e elaborou o manifesto para a criação de um sistema museológico português −, uma forte polarização em torno do fenómeno artístico rapidamente ditará o abrandamento e

---

instrumento de comunicação social é indiscutível" (Candeias, 2009, p. 179) – daí a centralidade do trabalho de Ana Hatherly.

[91] No qual participaram cerca de 500 pessoas, consistindo este *happening* situacionista num cortejo fúnebre, encabeçado pelo M.D.A.P., entre a Praça Parada Leitão e o Museu Soares dos Reis, este situado na rua D. Manuel II (Álvaro, 1974b, p. 37). Esta intervenção teve como objetivo chamar a atenção para a necessidade de edificação de uma noção de cultura viva, por contraponto a uma conceção antiquada de arte de museu.

declinar das dinâmicas fervorosas, trazendo ao de cima conflitos que haveriam de perdurar enquanto matriz histórica da cultura portuguesa recente.

Conquanto tenham sido também eles um dos grupos mais relevantes da resistência ao regime, um dos primeiros sinais daquele declinar e abrandamento, mesmo suspeição, foi dado pelos/as escritores/as com a realização em maio de 1975 do I Congresso de Escritores Portugueses (Figs. 6.1.64), que teve lugar no anfiteatro da Biblioteca Nacional e foi organizado pela Associação Portuguesa de Escritores (APE). Depois da participação em massa na manifestação do 1º de maio empunhando os *slogans* "Escrever é lutar" e "Escritores organizados em sindicato", os/as escritores/as dão conta de retroceder numa luta que era a um tempo profética (de legitimação) e pragmática (pela situação socioprofissional do escritor)[92]. Na conferência de abertura do congresso, José Gomes Ferreira, o então presidente, dá conta desse mal-estar, observando ser este também proveniente de uma incapacidade coletiva, por parte dos/as escritores/as, de dar resposta aos desafios que então se lhes eram colocados. Ferreira afirma o seguinte: "Num momento de confusão em que a nossa classe manifesta um inegável mal-estar, cabia-nos sem dúvida o dever de intervir para evitar o agravamento da tendência para a desunião que vem de longe", acrescentando ainda: "Para mim, os problemas que mais me preocupam são as possibilidades de se poder realizar ou não a revolução cultural, e o futuro" (J. G. Ferreira, 1976, p. 93; p. 94). Colocava-se ainda a hipótese de uma revolução cultural, que já vinha dando provas de um manifesto anacronismo, como observaria Alexandre Melo mais tarde:

> Como é costume em períodos de agitação política pré ou pós-revolucionária os aparelhos políticos mais ortodoxos esforçaram-se por tentar simplificá-la – a vida – e não poucos artistas e práticas culturais se viram instrumentalizados pelas mais primárias, anacrónicas e absurdas manipulações ideológicas. Do maoísmo ao guevarismo – passando por Stalin e Trotski – todos os cadáveres ideológicos compareceram ao festivo desfile histórico de modelos e trajes de época (Melo, 1998a, p. 52).

Apesar dos/as intelectuais terem definido, naquele congresso, uma posição de consenso generalizado em torno da necessidade de, salvaguardando a autonomia literária, dar resposta às exigências sociais e políticas que a situação do país então colocava, a verdade é que esta, poder-se-á chamar, declaração de intenções não teve repercussões relevantes e culminará

[92] De acordo com a sistematização proposta por António Sousa Ribeiro (A. S. Ribeiro, 1993).

numa retirada abrupta dos escritores em geral do espaço público[93], amplamente glosada, subsistindo hoje, à distância de 40 anos, como um dos lugares-comuns da revolução portuguesa. Este "silêncio dos intelectuais", como lhe chamou Eduardo Lourenço num texto emblemático e polémico escrito em 1980 em França mas apenas publicado em Portugal em 1985, é elucidativamente sintomático de uma incapacidade estrutural de se responder a uma transição súbita de paradigma cultural e político amplamente defendida nas décadas precedentes por estes/as protagonistas. Para além de assinalar especificamente a demarcação das utopias populistas neorrealistas, como o veio a demonstrar a generalidade das comunicações no congresso[94], esta posição é também ela reveladora de uma fragmentação do campo literário, mas sobretudo, de uma incapacidade orgânica de se renovar e mobilizar. De acordo com António Sousa Ribeiro, esta reação defensiva constitui um traço estruturante do campo literário no pós-25 de Abril mas não pode ser reduzido a um "acantonamento defensivo" (p. 510); pelo contrário, deve ser visto à luz da conjuntura social e política e relacionado com os seguintes fatores: a "dificuldade em encontrar a identidade dada por uma função social", o "receio do 'dirigismo cultural'" pelo então detentor do poder, o MFA (Ribeiro, 1993, p. 498), a ausência de "uma política cultural especificamente atenta à dimensão da escrita e ao estatuto social dos escritores" (Ribeiro, 1993, p. 499), uma "conceção profética da função da arte" (baseada na comunicação de Sophia de Mello Breyner naquele congresso) (A. S. Ribeiro, 1993), ou ainda o confronto e dificuldade em adaptar-se a uma complexificação pós-moderna da esfera pública (A. S. Ribeiro, 1993). Acrescente-se ainda, de adaptação à transformação do paradigma comunicacional em curso, incapazes de operar a reflexão sobre a linguagem que a revolução tecnológica impunha e que os/as poetas experimentais, por exemplo, desde muito cedo anteciparam, diagnosticando simultaneamente esta desadequação do sistema literário português, como se pode ver nestes dois testemunhos, de Salette Tavares e Silvestre Pestana, respetivamente:

> É bem perigoso pertencer ao reino dos surdos quando acontece um 25 de abril. Agora formaram o partido dos surdos para lutar contra o Analfabetismo porque é preciso que

[93] Como observa Sousa Ribeiro: "a problemática cultural e literária (…) eclipsa[-se], compreensivelmente, quase por completo das páginas dos jornais e revistas; (…) a presença dos escritores na imprensa, sob a forma de crónica, artigo de opinião, etc. (…) revela[-se] pouco relevante" (Ribeiro, 1993, p. 493).

[94] Veja-se algumas destas posições em Melo e Castro, 1976.

> todos saibam ler letrinhas. Eles já não querem a velocidade das letrinhas, mas às letrinhas não renunciam. Para eles ser escritor é ser escritor de letrinhas. Quem escreve faz letras. / Meus amigos, eu proponho a formação do partido dos não surdos. E porque o meu lema é: contra a agressividade pela criatividade, acho que devemos contemplar generosa e caritativamente os membros dos partidos dos surdos com uma Sopa de Letras (S. Tavares, 1980, p. 30).
>
> (...) o aparecimento no mercado, e sua propagação social, de novas máquinas de escrita, entre as quais se destacam as 'computadoras gráficas' e os 'ramais de circuito tv' computadorizados, obrigam-nos a uma reflexão prospetiva de suas futuras incidências, quer no campo pedagógico, quer nos diversos domínios culturais. (...) / Os escritores, que na sua maioria, tal como os conhecemos, devem a sua cultura e *praxis* social à formação intelectual e literária, própria e formada pelos parâmetros da 'Galáxia de Gutenberg', educação esta que os impossibilita de uma reformulação e integração das suas funções no mundo atual, enquanto produtores sociais. Assim, ao se recusarem à aprendizagem do 'ver', desaprendem o saber pensar (S. Pestana, 1980, pp. 44–45).

Trata-se, com efeito, de um retrato bastante elucidativo que enuncia pistas-chave para a compreensão das complexidades e circunstâncias em que decorre aquele debate. No entanto, como o próprio Sousa Ribeiro indica, as razões do fracasso continuam por explicar[95]. Não deixa de ser sintomático, por exemplo, a este nível, o já aqui mencionado mito da gaveta[96] que afinal estava vazia – como observa Joaquim Vieira, "os primeiros anos de liberdade são pobres em originais (…). Os autores parecem paralisados pela revolução" (Joaquim Vieira, 2000a). Eduardo Lourenço e José-Augusto França, por seu turno, afinam pelo mesmo tom,

---

[95] Como o autor refere no fim do artigo: "O fracasso ou não dessa busca [de uma nova identidade social do escritor] é tema para uma investigação mais extensa e incidente sobre um espectro temporal mais alargado" (A. S. Ribeiro, 1993).

[96] Durante o regime alimentou-se a ideia de que os/as escritores/as portugueses/as tinham um papel preponderante na mudança de mentalidades. Veja-se, por exemplo, a opinião de um grupo de jornalistas num conjunto de documentos publicados em maio de 1975: "Durante décadas perseguidos pela censura fascista, os escritores não puderam dar uma imagem real de si próprios. E a política do regime fascista no domínio da cultura ficará, sem dúvida, por fazer, porque ninguém sabe os romances que ficaram por escrever, os poemas que foram destruídos, as palavras que não se utilizaram em consequência da Censura. / Os escritores portugueses podem, finalmente, escrever: o povo português espera uma literatura que seja efetivamente portuguesa, já que, como se lia num cartaz que um poeta empunhava na manifestação do 1º de maio, a poesia desceu à rua" (Praça, Antunes, Amorim, Borga, e Cascais, 1974, p. 138).

bastante crítico, atribuindo aos/às protagonistas a incapacidade de intervir no curso da história:

> Somos tentados a concluir por uma generalizada verificação de carência por parte dos intelectuais portugueses ao longo de uma Revolução que iria mudar de figura após o 25 de novembro de 1975. Mais uma vez os intelectuais teriam falhado a sua missão, quer intervindo de maneira irrealista e irresponsável no delicado tecido da nossa cultura, quer refugiando-se numa ausência quase inexplicável (Lourenço, 1985, p. 30-R).

José-Augusto França, apesar de afirmar que os/as escritores/as, "desencorajados por uma situação superficial negativa, não terão (…) sido capazes de inventar coragem nas profundidades necessariamente positivas" (França, 2000, p. 78), traça um quadro mais alargado, afirmando o seguinte:

> [a] situação de acalmia acarretou então ritmos morosos, num desinteresse, numa inapetência generalizada, que diz respeito aos artistas e à crítica não renovada, tanto quanto aos poderes públicos que, neste domínio da vida e da cultura artísticas, se mostraram incapazes de resolver problemas de conjuntura − e ainda menos de definir uma ação estrutural que significasse uma nova situação sociocultural. Efeito, sem dúvida, da falta de projeto cultural e de quadros competentes neste setor (França, 2000, p. 64).

Este espectro de opiniões e leituras faz luz e enquadra aquela que pretende ser aqui uma leitura de conjunto do campo cultural português do pós-25 de Abril que permita contextualizar e definir parâmetros de comparação e análise com duas práticas em particular, a arte da performance e a poesia experimental. O objetivo deste estudo é assim contribuir para a discussão deste tema e não enveredar por uma solução final.

Neste ponto, o tópico de partida para esta análise histórica, o luto, parece ser já por si exaustivamente indicativo, pelas linhas em que foi sendo avaliado, revelando-se um traço específico e estruturante não só do campo literário, nos seus setores mais conservadores, como o neorrealista, mas da generalidade da arte portuguesa.

Pese embora não se negue, como defende António Sousa Ribeiro, que a posição em particular dos/as escritores/as portugueses/as constitui, em si, uma busca de caminhos no terreno (A. S. Ribeiro, 1993), que pode ser alargada aos/às artistas em geral, a análise comparada destes testemunhos e protagonistas do debate cultural, em confronto com alguns estudos produzidos

recentemente que se tem vindo a referir, permitem perceber que a ressaca da festa de abril resulta num processo de decantação. O culminar de um ciclo histórico de quase cinco décadas marcado inicialmente pela euforia da arte na rua, que potenciou uma crença messiânica no papel histórico dos/as intelectuais e artistas de matriz marxista, e nomeadamente na revolução cultural, traz brutalmente ao de cima o isolamento e atraso cultural endémico do país nos meados do século XX. Muito concretamente, estes dois anos põem a nu o subdesenvolvimento estrutural cultural do país, nomeadamente: o baixo nível de formação escolar da população portuguesa, o desconhecimento da opinião pública, a cultura oficial retrógrada e conservadora de um Estado demissionário e absentista combatida por um modelo cultural socializante não menos anacrónico. O decorrer do biénio 1974-1976 coloca frente a frente as correntes históricas da esquerda e da direita no terreno, originando um momento de esclarecimento à força e o culminar de um confronto que teve a liberdade de mostrar-se o que era, à luz do dia, "o dia inicial inteiro e limpo" de Sophia de Mello Breyner. As palavras saíram para a rua, a cada um o seu megafone, e, neste caos turbulento e libertador, entre urgências e violências partidárias e políticas, muito mais do que culturais, nasceram as divergências e os ressentimentos que resultaram num desalento também ele endémico e generalizado que perdura até hoje: o luto. Em todo o caso, foi a liberdade que permitiu que a discussão sobre a arte e o país se revelasse naquilo que era: redutora e polarizada.

A importância de repensar e revisitar este momento inaugurador da identidade e cultura portuguesa contemporâneas permanece. Como refere Jorge Figueira: "O pós-moderno em Portugal tem a marca dessa relutância e aproximação lenta" e com "quanto maior fúria se pretende libertar, mais expressivo é o registo dessa impossibilidade" (Figueira, 2011, p. 9; p. 15) . É neste sentido que o peso do luto na cultura portuguesa recente deve ser analisado na sua relutância à libertação de uma hegemonia cultural e filosófica maniqueísta de cinco décadas de Ditadura e Oposição, sobretudo porque não conta a história toda.

Paralelamente a tudo isto, nas artes plásticas, o panorama revelou-se bem diferente. Várias foram as iniciativas dos/as artistas plásticos que figuram na história deste período como exemplo de criatividade, originalidade e impulso crítico, de entre elas: em 1974, as discussões públicas e coletivas sobre política cultural na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA); a organização de "Maias para o 25 de Abril", exposição de obras proibidas reunidas por Mário Cesariny na Galeria São Mamede (Lisboa); em 1975, a retrospetiva da obra do escultor Dias Coelho, "Pena de Morte, Tortura, Prisão Política", na SNBA; a exposição "Levantamento da Arte no Século XX", no Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR) e depois na SNBA; em 1976, a "Retrospetiva de 20 Anos de Gravura 1956-1976", na Fundação Calouste Gulbenkian

(FCG); em 1977, a mostra "A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa", no MNSR; a exposição "Artistas Portugueses", na SNBA; "O Erotismo na Arte Portuguesa", na SNBA e MMSR[97], entre outras. Neste panorama, destaque-se a constituição e intervenção do Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP), que pintara o painel do 10 de Junho e desempenhou um papel preponderante nas comissões consultivas da SEC e junto da opinião pública; ainda as ações-intervenção do Grupo Acre[98], Grupo Puzzle[99] e Grupo Cores[100], também constituídos por artistas plásticos/as, cujas propostas divergem consideravelmente do programa estético do MFA e dão o tom para uma transição que se havia de projetar a partir de 1977.

A "Ação dos círculos, guerrilha urbana"[101] (Fig. 6.1.54), realizada pelo Grupo Acre em agosto de 1974, é particularmente simbólica neste contexto. A intervenção consistiu na pintura da calçada da rua do Carmo de um conjunto de círculos de duas dimensões e cores que representavam a gama cromática dos partidos políticos no poder. Esta ação surpresa não autorizada, efémera, performativa, tinha como objetivo levar a arte à rua, demarcando-se de forma renovada, limpa e visual do excesso da palavra, do cartaz, do *slogan*, da invasão *kitsch*, furiosa e suja das paredes da cidade de Lisboa[102]. Simultaneamente, assinalava-se a viragem para um paradigma performativo de intervenção urbana. Intervenções semelhantes foram realizadas, no Porto, pelo Grupo Puzzle em 1975, em iniciativas organizadas pelo crítico

---

[97] De acordo com os seguintes estudos: Silva, Candeias, e Ruivo, 2009; P. Pereira, 2008; França, 2000; Melo, 1998a; R. M. Gonçalves, 1996a, entre outros.

[98] Clara Menéres, Lima de Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro.

[99] João Dixo, Carlos Carreiro, Albuquerque Mendes, Dario Alves, Armando Azevedo, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho e Gerardo Burmester.

[100] Os membros do Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (GICAPC-Cores), ativo entre 1976 e 1978, foram António Barros, o mentor, Túlia Saldanha, Teresa Loff, Rui Órfão, Ção Pestana, Armando Azevedo e Manuela Fortuna.

[101] Fontes: Silva, Candeias, e Ruivo, 2009; Melo, 1998a; R. M. Gonçalves, 1993.

[102] De acordo com Mário Caeiro, num estudo recente, o impacto foi significativo: "Nessa artéria de Lisboa, cenográfica como poucas, a intervenção teve enorme amplitude retórica, pela relação com o fluxo quotidiano (numa das artérias mais intensamente vividas da capital) e o aspeto da 'cena' urbana (um sítio onde vemos e somos vistos)" (Caeiro, 2014, p. 113).

Egídio Álvaro, um dos críticos de arte responsáveis pela introdução, em Portugal, do debate teórico e artístico sobre a arte da performance, entre outros/as[103]. Destes grupos e intervenções culturais que tinham como objeto base, a ação ritual da pintura performativa, nos quais se incluem ainda o Grupo Cores e o Grupo 8, entre outros, escreveu aquele crítico o seguinte: "A ação efémera dos raros grupos cuja existência ultrapassou a fase do esboço ou do desejo puramente teórico teve (…) uma importância fundamental na definição do nosso espaço mental e cultural específico" (Álvaro, 1978, p. 4).

No confronto com as limitações estruturais, políticas, culturais do país, os/as artistas visuais e experimentais respondem a este momento de viragem profunda com a *praxis* experimental e a celebração de uma atopia estética, explorando e expandindo as linhas do pós-concetualismo que se vinham delineando desde os anos 60. Esta renovação é também ela marcada por uma ausência institucional estruturante, de museus, centros de arte moderna e demais apoios estatais. Em todo o caso, o terreno de experiência e uma reflexão teórica-estética preliminar em torno destas tendências estava criado. Além disso, como observava Rui Mário Gonçalves mais tarde, era esta "nova atitude crítica trazida pelo concetualismo" que permitia uma "livre revisão dos valores" e "um melhor conhecimento do passado próximo" (R. M. Gonçalves, 1996b), que tornava as ações destes grupos em tudo diferentes das outras: uma lufada de ar fresco na retórica passadista dos governos e em alguma da ortodoxia interveniente na esfera pública cultural.

Na transição para a ressaca do período de transição democrática, a Constituição de 1976 confere aos partidos eleitos por sufrágio universal, a governação do país e uma acalmia anestesiante e generalizada, segundo algumas opiniões:

> Os golpes militares do 11 de março e mais tarde o de 25 de novembro desperdiçando a vontade revolucionária dos intelectuais e dos artistas, de certo modo conduziram a uma subalternização da vida artística portuguesa. O final do ano de 1976, princípio de 1977, faz a transição da vontade de agir para a vontade de refletir. Pode dizer-se que se assistiu a algum cansaço da Revolução e das suas contradições (Chicó, 1999, p. 267).

Simultaneamente, a realização, no mesmo ano, do primeiro congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) é sintomática da abertura do pensamento crítico cultural ao diálogo internacional e europeu que se demarca da conjuntura reacionária

[103] Este assunto será retomado e desenvolvido nos próximos capítulos.

portuguesa. O campo das artes plásticas e da poesia experimental vem contradizer a tese da "subalternização" e do luto. A ressaca faz emergir aquela que será uma das caraterísticas estruturantes do campo cultural português dos anos 80: o experimentalismo performativo. Como afirmam provocatoriamente Fernanda Câncio e Alexandre Melo: "É a pose como guerra" (Câncio & Melo, 2002, p. 333).

2.2.3 1977-1986: Grau Zero da Arte e Experimentalismo Performativo

O período entre 1977 e 1986 corresponde ao "momento zero" e emancipatório da experiência artística portuguesa, nomeadamente nas artes visuais, de par com a consolidação democrática e viragem definitiva para o abstencionismo político cultural. Duas linhas demarcam o campo: de um lado, a vitalidade e renovação da experiência estética visual e experimental; do outro, a ausência de um diálogo e ação política e institucional condizente[104]. São instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Sociedade Nacional de Belas-Artes e a Cooperativa Diferença, em Lisboa, o Museu Nacional Soares dos Reis, a Escola de Belas-Artes, a Cooperativa Árvore, no Porto, o Círculo de Artes Plásticas, em Coimbra, mais um conjunto de galerias, entre elas a Quadrante, a Quadrum, a Módulo, a Ogiva, a Cómicos, a 111, e outras, que irão enquadrar o trabalho daqueles/as artistas.

Eduardo Prado Coelho, numa análise histórica da transição portuguesa para os anos 80, refere que o projeto de modernização da sociedade no pós-25 de Abril é acompanhado de um esvaziamento de sentido em virtude do "desencantamento do mundo" (Coelho, 1988, p. 257) (entenda-se aqui, novamente, o luto). Simultaneamente, a inexistência de uma "crise decisiva" (Coelho, 1988, p. 258) parece encenar, na sua opinião, a unidade de um espaço democrático amorfo e débil. Diagnosticando esta contração de sentido decorrente das dinâmicas pós-revolucionárias, o autor sublinha a importância da experiência estética na interpelação desta

[104] Como conclui o estudo de Isabel Nogueira: "[No pós-revolução] A cultura estava longe de ser o que mais preocupava os vários Governos. O país pautava-se por uma política cultural ausente ou mal fundamentada. Os Governos revelavam-se incapazes de fomentar programas coerentes. Eram as consequências de uma democracia jovem e agitada. / (…) as dificuldades na concretização de uma política cultural ativa e direcionada eram evidentes" (Nogueira, 2007, p. 146; p. 147).

convergência aparente, salientando a importância da sua natureza errática e subversora. Prado Coelho considera assim que cabe aos/às artistas assumir o necessário risco inevitável, não totalizável e partilhável, restituidor de sentidos históricos que se demarquem da religiosidade das vanguardas políticas:

> Donde a revolução, tornando todo o sentido possível, produz um retraimento do sentido e a angústia do insignificante. / É neste espaço entre o antiquíssimo mandato a cumprir e a total ausência de centro que a questão do sentido se deverá formular. Precisamente no seu estado de risco inevitável. / Evidentemente, o sentido une, até porque se exalta numa força irradiante. Mas é aqui que o modelo da experiência estética é fundamental. Ponto de demarcação com a unidade do religioso. O estético une na disseminação, na distância, no rendilhado do desejo, na inscrição inominável da morte, e, por isso, o que nele se propõe nunca é totalizável, nunca é designável como fundamento teológico ou teleológico, mas existe como um sentido que só existe como parte de si mesmo, isto é, como sentido apenas partilhável (Coelho, 1988, p. 261).

Num estudo realizado em 1995 sobre a situação cultural do país nos meados dos anos 90, analisada retrospetivamente, Maria de Lourdes Lima dos Santos conclui que, apesar de o incipiente mercado institucional da arte, os/as artistas plásticos conquistam um novo território cultural na sociedade portuguesa. Por intermédio da exploração de espaços não convencionais de arte (fábricas, armazéns, mercados, conventos, a rua) e de processos de rutura preponderantemente heterodoxos no contexto conservador português, estes/as artistas, defende, promovem uma lógica de descentralização cultural no espaço e nas práticas. Apesar de reconhecer o seu impacto reduzido e circunscrito a públicos específicos, Lima dos Santos identifica e sublinha a intervenção decisiva destes/as artistas em três âmbitos: a aproximação entre formas de arte que designa de "radicais" e a sociedade em geral; a formação de públicos; a recodificação simbólica de intervenções inovadoras e perturbadoras que neste contexto, por intermédio daqueles artistas, assumem uma nova função social (Lima dos Santos, 1995, pp. 225–227).

Alexandre Melo e João Lima Pinharanda vieram a confirmar esta tendência em estudos posteriores, reconhecendo que, no "seu lado menos conhecido, mais marginal, indistinto, dispersivo e radical", estes/as artistas deram "visibilidade às atividades de acompanhamento do pós-concetualismo internacional" (Pinharanda, 2008a, p. 111), dando "corpo a uma conjuntura artística particularmente dinâmica e diversificada" (Melo, 1998a, p. 61).

Pode concluir-se à luz destas análises que, no contexto de viragem revolucionária para a normalização democrática, as artes visuais assumem o risco inevitável de que fala Prado Coelho, na exploração de uma nova conjuntura estética de práticas experimentais que reconfiguram o tecido cultural português. Estes novos sentidos são também não totalizáveis na medida em que se trata de uma experiência estética cujo programa consiste no risco inevitável de experimentar.

A tendência de renovação vinha-se delineando desde os anos 60, nos anos finais do Estado Novo, num quadro de liberalização económica, relativa abertura ao exterior e mudança de costumes. Rui Bebiano sistematiza esta transição social e cultural dos anos 60 recorrendo ao conceito central de 'povo *pop*', conceito com o qual se relaciona a revolução *pop* dos anos 80. Cita-se Bebiano:

> Deteta-se então em Portugal o aparecimento de um setor social com identidade própria, de um 'povo *pop*', localizado sobretudo nos centros urbanos e nas regiões menos paralisadas do litoral, composto por antigos ou mais estudantes, aos quais se uniam franjas que com eles mantinham um relacionamento regular, capaz de absorver valores menos estáveis e assumir novos hábitos culturais, destes retirando, senão uma leitura crítica, ao menos uma visão perturbadora da ordem do mundo proposta pela cultura do regime. (…) este heteróclito grupo, materialmente privilegiado em relação à maioria da população, distinguia-se dos outros setores sociais – e da restante classe média – principalmente por ensaiar hábitos, gostos, valores e ambições provindos de uma visão do mundo tendencialmente cosmopolita, aberta à multiplicação da novidade e naturalização de 'estado de mudança' erguido como projeção utópica e lugar de expetativas (Bebiano, 2010, pp. 447–448).

A coleção "Circa 1968", a primeira exposição do Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 1999, reunindo obras dos anos 1967 a 1975, dá conta desta clara mudança de paradigma que antecede o 25 de Abril e que João Fernandes, por sua vez, sistematiza do seguinte modo:

> Nessa mudança de paradigma reconhece-se um cruzamento dos géneros formais, o uso do filme, da fotografia e do texto como suportes de projetos concetuais, o entrelaçamento da pesquisa das relações entre a arte e a vida com a agitação de novas ideias políticas e sociais e a 'utilização de novos materiais, sejam eles materiais pobres, reciclados a partir de outros preexistentes ou então materiais tecnologicamente sofisticados' (João Fernandes, 2009, p. 17).

As artes plásticas constituíam assim, ainda antes do 25 de Abril, um território concetual experimental no qual estavam já presentes algumas das correntes estéticas pós-modernas, nomeadamente o concetualismo e o pós-concetualismo. Simultaneamente, incorporam a vibração de tempos históricos que em Portugal se anteviam já de mudança. Esta conjugação entre diferentes tempos, latitudes, suportes e linguagens encontra no fulgor e agitação do 25 de Abril a necessária abertura para uma assimilação mais rápida daquelas tendências, bem como a possibilidade de conquista e recodificação dos usos e sociabilidades dos espaços públicos urbanos até aí restritas ou vedadas.

Entre os eventos que integram e projetam a renovação do campo, são pioneiros os Encontros Internacionais de Arte que têm lugar entre os anos 1974 e 1977, respetivamente em Valadares, Póvoa do Varzim, Caldas da Rainha e Viana do Castelo. Organizados por Egídio Álvaro, Grupo Alvarez e Jaime Isidoro, este último organizador das Bienais Internacionais de Vila Nova de Cerveira (BIVNC) de 1978 em diante, aqueles encontros afirmam-se como "movimentos de ação cultural" que procuram "subverter estruturas tradicionais do campo artístico" (Conde, 1988, p. 83), contribuindo para uma renovação da reflexão sobre as funções da arte na mudança cultural histórica. Promovendo o encontro dos/as artistas com a população, contribuem também para a descentralização cultural e libertação dos espaços públicos. Estes movimentos correspondem àquilo que Idalina Conde designa de "fase nómada" (Conde, 1988, p. 83) do experimentalismo e que desembocará depois num período de abertura e expansão da atividade artística performativa na década seguinte.

Esta fase nómada, que remonta aos anos 60, culmina e tem o seu ponto simultaneamente alto e de transição na exposição "Alternativa Zero" (Figs. 6.1.77), subintitulada "Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea". Organizada em 1977 por Ernesto de Sousa na GNAMB, constitui o primeiro evento realizado com a colaboração da SEC. O encontro representa um momento único no panorama artístico português pelo conjunto das propostas apresentadas e renovação que estas representam relativamente ao período anterior, bem como pela afluência e participação significativa do público[105], rara em eventos desta natureza. Inspiranda no modelo da *Documenta* de Kassel, aonde Ernesto de Sousa viajara em 1972[106], e

[105] 10.000 pessoas, de acordo com o relatório da exposição elaborada pelo curador (E. de Sousa, 1997b, p. 84).

[106] E a propósito da qual, escreve o extenso panegírico "Os 100 dias da 5ª Documenta", no qual afirma o seguinte: "Ritualmente. É uma palavra a fixar. Estamos no centro da vanguarda artística contemporânea, e

no movimento *fluxus*, resultado do contacto e dos encontros do crítico com Ben Vautier, Robert Filliou e Wolf Vostell, o organizador propõe-se reunir um conjunto de meia centena de artistas e obras em torno das tendências concetuais e pós-concetuais da arte portuguesa, em rutura com os modelos tradicionais de produção, apresentação e consumo da arte. Entre as peças mais emblemáticas saliente-se: "Uma Floresta para os Teus Sonhos" (1970) (Fig. 6.1.77.8), de Alberto Carneiro, "Máquina II" (1969), de Júlio Bragança, uma pintura de um elétrico que circulou na cidade de Lisboa, de Sena da Silva, as conferências "O Culto da Vanguarda", de André Gomes, a performance-instalação de Clara Menéres "Mulher-Terra-Vida" (Figs. 6.1.77.3), as instalações "Não há sinais inocentes" (1976) (Figs. 5.3.9), de E. M. de Melo e Castro, "Poema D'Entro" (1976) (Fig. 5.2.4), de Ana Hatherly, as performances do grupo Cores (Figs. 6.1.77.4), entre muitos/as outros/as[107].

Num texto de balanço da exposição publicado na *Colóquio-Artes* no mesmo ano, Ernesto de Sousa declara que se trata de um evento-manifesto, mais do que uma exposição, que se propõe intervir e impulsionar novas dinâmicas concetuais e experimentais de utopias artísticas para o futuro aqui e agora[108]:

> Un mot un point. As palavras vanguarda começar. Absolutamente novo absolutamente começar rutura. E até as palavras aparentemente gastas arte cultura. Ou a sua contestação semântica anticultura antiarte. E a palavra alternativa. Sim, um parêntesis, a palavra alternativa. Depois falaremos do zero. (…) / o verdadeiro começar é uma distância e o paradise now uma utopia para já (…) / Não esperar. Lutar (…) sim engagé militante (…). Mas entretanto alternativamente viver a plenos pulmões ó alegria ó alegria ó alegria. Lutar e porque alternativamente viver. Viver a plena alegria e porque alternativamente lutar (E. de Sousa, 1997a, p. 235-236).

As grandes novidades do evento residiram na dimensão festiva com que foi anunciado e vivido (Fig. 6.1.77.5), envolvendo artistas, participantes, jornalistas e críticos (o impacto do

---

perante uma das preocupações mais nobres: criar novos ritos, de convívio, de festa, de FESTA, de FESTA" (E. de Sousa, 1998e, p. 56).

[107] Conforme o catálogo da exposição em Ramos e Fernandes, 1997, pp. 87-166. A importância de algumas das obras presentes na "Alternativa Zero" será retomada e detalhada nos capítulos seguintes.

[108] Como o crítico declara no catálogo: "Estamos inevitavelmente agora, e terrivelmente aqui" (E. de Sousa, 1997, p. 60).

evento na imprensa da época foi significativo e polémico, como seria de esperar de um acontecimento com estas caraterísticas[109]), demarcando-se claramente do luto e anacronismo estético do biénio revolucionário; mais do que um encontro, tratou-se de um projeto que se propunha transformar a prática e reflexão da arte contra o atraso cultural, teórico e estrutural, que Ernesto de Sousa considerava "catastrófico e sem remissão" (E. de Sousa, 1997, p. 59); pelo facto de reunir, numa perspetiva comparativa e em diálogo, as obras de artistas que ensaiavam, já no campo, aquelas tendências, fomentou o encontro produtivo entre artistas, ideias, participantes e críticos de arte presentes na iniciativa. A sua relevância reside, por fim, no facto de ter conseguido relançar o debate sobre a cultura num ambiente festivo. Enquanto projeto político-cultural que decretava a morte das velhas utopias em favor de ruturas estéticas e experiências performativas de pesquisa, a "Alternativa Zero" é pioneira de uma nova fase do contexto artístico. Como afirma Ernesto de Sousa: "Empreendemos uma ação e contamos com os que nela participam, é tudo"; "Contra estas mesuras e aquelas razões a fingir-se de históricas, o zero tinha que ser um dos nossos limites" (E. de Sousa, 1997, p. 60; p. 61).

Coincidindo com o fim das convulsões pós-revolucionárias, a exposição representa o momento simbólico inaugural da fase grau zero da arte portuguesa no pós-25 de Abril. Apesar de alguns críticos a terem visto mais como testamento do que como programa efetivamente interventivo (J. Pinharanda, 1990; J.-A. França[110]), outros reconhecem a sua centralidade na revitalização da arte portuguesa com repercussões práticas (B. P. de Almeida, 1997); outros ainda afirmam que é o evento inaugurador daquelas que serão algumas das tendências da arte portuguesa dos anos 80 (Melo, 1998a).

A "Alternativa Zero" lança, além disso, o debate teórico-prático que enquadra aquilo que viria a ser a arte da performance em Portugal na década seguinte. Fala-se, inclusive, numa estética performativa, por exemplo quando Ernesto de Sousa comenta a escultura viva de Clara Meneres: "Eu até consideraria assim o *projeto*: (…) isso transformou-se numa bela luta quotidiana, exatamente o que agora se diz: uma *performance*" (citado em R. M. Gonçalves, 1993, p. 146).

---

[109] Sobre este assunto veja-se Ramos e Fernandes, 1997, pp. 169-205.

[110] José-Augusto França foi uma das vozes mais críticas desta exposição, tendo assinado vários textos publicados na imprensa e compilados no volume *Perspetiva: Alternativa Zero* (Ramos e Fernandes, 1997, p. 171-172; p. 173-174; pp. 277-281).

A exposição introduzia também o debate sobre o pós-moderno no país, preparando o terreno para a realização, em 1983, da exposição "Depois do Modernismo" (Figs. 4.4.4.11). Este encontro que decorreu na SNBA, constituiu a primeira afirmação geracional propriamente dita dos/as artistas portugueses/as em torno da temática pós-moderna, consistindo numa primeira tentativa de refletir acerca de um território artístico já então em profunda mudança. os organizadores, Leonel Moura, Cerveira Pinto e Luís Serpa, declaravam no catálogo que o ponto de partida desta reflexão podia ser identificado no grau zero em que se encontrava a arte portuguesa. Cita-se: "Se existe um programa, está certamente por definir; (…) Enfim, [pretende-se] saber onde podemos estar quando tudo leva a crer que já não estamos em parte alguma" (citado em R. M. Gonçalves, 1993, pp. 165-166). Constatando e propondo, também de certa forma, aquela indeterminação, o evento marca um ponto de viragem na atitude cultural do país, tanto na formação de um tecido crítico como das práticas em si. Também numa deslocação percetiva acerca da moda e da sua dimensão mundana e dramatúrgica enquanto atitude estética.

Entre 1977 e 1986, e após, têm lugar manifestações e experiências determinantes no campo específico da performance, que abrem o campo e a reflexão teórica sobre o assunto. É neste período que têm lugar alguns dos primeiros festivais de arte da performance, afirmando-se como experiências e práticas de investigação no campo, como observa Isabel Carlos:

> Rituais, *happenings*, performances e intervenções. Eis o vocabulário que constituía um discurso e uma prática nos finais dos anos 70 e ainda em inícios dos 80. As várias designações para o que então se fazia, ao vivo − muitas vezes em locais semiabandonados ou com condições estranhas à usual assepticidade do lugar onde se mostra arte − e às quais se podem ainda acrescentar as expressões de 'arte corporal', 'arte viva' e 'escultura viva', correspondiam na maior parte dos casos, e em termos práticos, a uma indistinta natureza em que as fronteiras indeléveis entre géneros se misturavam e confundiam (I. Carlos, 2008, p. 142).

A intensificação destas práticas experimentais e da performance, após e no seguimento da "Alternativa Zero", culminará na emergência efetiva de um campo de experimentação e reflexão nesta área nos anos 80 ligado sobretudo às artes plásticas e à poesia experimental. O fenómeno, mesmo efémero, marcará de forma determinante o tecido cultural português.

As transformações ocorrem a três níveis: na abertura efetiva às novas tendências da arte pós-modernas, entre as quais tem particular preponderância o pós-concetualismo e a transvanguarda italiana; no diálogo experimental que se estabelece entre as artes plásticas e a

PO.EX com outras artes e suportes, entre elas a música, o vídeo, a escultura, a fotografia, entre outras, no qual tem particular relevância a relação com as novas tecnologias; o entrecruzamento institucional operativo, na organização e realização de eventos e obras, sobretudo entre as artes visuais e a poesia experimental[111]. O eixo de ligação entre as três dimensões pode ser identificado na exploração daquilo que Verónica Metelo designou de "mecanismo performance", que a autora define do seguinte modo: "mecanismo ao qual corresponde um universo plural de práticas e designações, tão plurais quanto todas as dimensões contextuais nas quais este pode ser operacionalizado" (Metelo, 2007, p. 6). Trata-se no entanto de uma atitude de experimentação que já vem sendo explorada pela PO.EX desde os meados da década de 1950, com poetas como António Aragão, Ana Hatherly, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, entre outros/as, mas que só agora é assumida plenamente nas artes visuais portuguesas. A esta significativa renovação, dá-se aqui o nome de experimentalismo performativo relacional de atopia estética.

A redescoberta do objeto de arte como materialidade de experimentação estética e reflexão teórica centrada no corpo designa o grau zero da arte portuguesa, agora analisado sob o ponto de vista das categorias que se observou no ponto 2.1, isto é, como heterologia representativa dos anos 80 portugueses. Nos seguintes aspetos: estas práticas observam um reequacionamento e metarreflexão da arte e sobre a experiência histórica: negam os sentidos históricos do luto e da própria história formulada como perda (por intermédio da performatividade da experiência relacional com o tempo que se realiza no presente da ação performativa da presença e do processo situado aqui e agora); questionam os padrões estéticos tanto da vanguarda revolucionária especificamente portuguesa, como da vanguarda europeia, incorporando a superação das mesmas nas formulações pós-concetuais, sobretudo. Nesta medida, invocam um grau zero metarreflexivo que se concretiza no experimentalismo de tipo performativo.

Relativamente às categorias da variável de experiência específica, a categoria-tempo pode ser identificada naquilo que Alexandre Melo designou de "Proeminência do Presente" (Melo, 1986a) da arte portuguesa dos anos 80. Também no país se observa, na transição finissecular, a negação de um valor histórico que em grande parte se relaciona com a relação ressentida

[111] Sublinha-se aqui o carácter operativo institucional desta relação na medida em que esta ocorre a um nível muito prático de organização e realização conjunta de eventos de arte entre os dois campos, porquanto ao nível da *praxis*, esta é uma relação que se estabelece desde sempre.

com a revolução de 1974 mas também com a necessidade de captar, com urgência, energias utópicas para um tempo presente; por outro lado, o aparente esquecimento de uma cultura que se tenta fazer passar por oca de passado, na verdade integra em si esse esquecimento, tornando-o em vazio, brando, atuante, impossível de preencher. Alexandre Melo fala ainda no exacerbamento e aceleração dos fenómenos sociais e culturais decorrentes da proeminência do presente. Esta aceleração-celebração parece resultar da conjugação entre a "reivindicação do artístico" (Baía et al., 2012, p. 19) que carateriza este período e o caráter de urgência libertária da intervenção e pensamento da arte que não é exclusiva dos anos 1974-1976 mas se alarga a toda a década de 1980.

Quanto ao grau zero da variável categoria-arte, esta pode ser identificada no deslocamento da experiência artística para a prática experimental, que se traduz no ecletismo e hibridismo das formulações estéticas. Esta atitude carateriza, em certo sentido, a cultura portuguesa deste período. Veja-se José-Luís Porfírio: "[a década de 1980] foi um movimento desordenado de conquista e ocupação de espaços, físicos e mentais, foi um inusitado gosto por fazer, juntar, aglutinar, incorporar as coisas, o mundo das coisas à expressão individual de muitos artistas" (Porfírio, 1997, p. 49).

No caso da arte da performance, o mecanismo experimental realiza-se na articulação com outras áreas como a pintura, a escultura, o vídeo, a música, a fotografia, a instalação e a poesia, bem como no ecletismo das formas e processos que decorre daquela rutura de paradigmas. Esta pode ser identificada numa generalização do relativismo, do pluralismo e da transdisciplinaridade. Este que resulta também do cruzamento com as novas tendências culturais dos anos 80, nomeadamente a cultura de massas, a cultura *pop* e a liberalização dos valores, sociabilidades e costumes.

Paralelamente àquela experiência de renovação singular e específica vão-se ensaiando, ao longo destes anos de normalização democrática, estratégias e políticas de uma "cultura como consenso" (Santos, 1998, p. 24) em grande parte relacionado com o processo de integração europeia. É esta dicotomia entre percursos, experiências e estéticas de renovação de intensidade e originalidade singular e o subdesenvolvimento cultural estrutural do país, a acusar a persistente discrepância entre discurso legislativo e as práticas sociais e culturais efetivas, que continua a predominar nos dias de hoje e que constitui uma das principais heranças desta década e deste período em particular.

2.2.4 1986, Coda e Requiem

De par com as experiências performativas e concetuais vem-se delineando, ao longo da década de 1980, uma conjuntura progressiva de institucionalização da arte portuguesa. Este processo tem o seu culminar em 1986 com a integração europeia e a Lei do Mecenato (Decreto-Lei nº258/86), confluentes num objetivo comum: a captação de fundos europeus e das empresas para o desenvolvimento estrutural do incipiente tecido estrutural-cultural português, na medida em que as dificuldades económicas e sociais que o país então atravessava não permitiam que se fizesse o investimento necessário e adequado ao setor[112]. Assiste-se então a uma relativa modernização, nomeadamente nos seguintes aspetos: evolução crescente do número de bibliotecas; ação museológica generalizada e aumento significativo de museus[113], impulsionada, em grande parte, pela inauguração em 1983 do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Gulbenkian, incentivando o mercado e o colecionadores, também impulsionando a criação, em 1989, do Museu de Arte Moderna no Porto, a Fundação Casa Serralves; desenvolvimento do mecenato das empresas ao abrigo da lei referida; proliferação de galerias de arte, entre as quais se destacam a Cómicos, em Lisboa e a Nasoni, no Porto, por exemplo, e relativa reativação do mercado de arte depois da contração de 1973[114]; intensificação da atividade cultural dos municípios que tiveram um papel preponderante na descentralização cultural posterior; aparecimento de uma imprensa cultural especializada, mais direcionada agora para os novos consumos culturais (*Se7e*, *Jornal de Letras*, *Expresso Revista, O Independente*), como a música *rock*, o cinema, o vídeo, a televisão, o computador, portanto, mais generalista mas importante no contexto de subdesenvolvimento cultural crónico do país; a liberdade de expressão permitiu o

[112] Conforme análise da evolução económica portuguesa de 1960 a 1995, de acordo com: Lobo, 2000; Lopes, 1995, outros/as.

[113] A. Barreto & Preto, 2000.

[114] Como observa Alexandre Melo: "A concentração de inaugurações, ampliações e mudanças de espaços na segunda metade da década de 80 é um nítido indicador de uma crescente animação cultural e económica na área das artes plásticas e uma óbvia consequência de uma inegável, ainda que modesta, animação do mercado de arte em Portugal. Indícios de um embrionário trabalho de internacionalização são a apresentação em Portugal de exposições individuais de alguns destacados artistas estrangeiros e presença regular de galerias portuguesas em feiras de arte no estrangeiro, sobretudo na ARCO em Madrid" (Melo, 1998a, p. 74).

aparecimento de uma comunicação social que dá visibilidade a uma cultura urbana e mundana que reflete uma mudança emergente de valores e sociabilidades, dando-se os primeiros passos na formação de uma esfera pública viva e plural. Em suma, nega-se definitivamente a atitude revolucionária em favor do pluralismo liberal. Este período, a que corresponderá um processo que Rui Mário Gonçalves denomina de "desideologização da cultura" (R. M. Gonçalves, 1996b), é também acompanhado, segundo Lima dos Santos, de uma forte quebra da oferta e da procura no cinema e da cultura escrita, de concentração de equipamentos e eventos e iniciativas em Lisboa e Porto, de uma cada vez mais acentuada hierarquização social de consumos, de um crescimento do consumo cultural juvenil em que predominam duas tendências: a "cultura de saídas" e a "domesticidade" (Lima dos Santos, 1995, pp. 216-217).

O aspeto mais importante a salientar neste processo é o facto do fim do ciclo revolucionário e de crispação ideológica dar finalmente lugar a um ambiente cultural de abertura à reflexão artística específica que beneficia da aplicação de fundos de desenvolvimento estrutural e económico, em suma, a uma expressão mais pública da arte, institucionalmente enquadrada e pós-moderna, como observa Pinharanda em dois estudos:

> As várias instituições e instâncias do poder político, económico e de opinião deram, pela primeira vez, uma atenção aos fenómenos artísticos tendente a fazer deles e dos seus protagonistas motivo de espetáculo, sucesso e valorização própria, e não apenas pretexto de consagração ou contestação dos poderes vigentes (J. Pinharanda, 1990, p. 21).

> Por um lado a década em causa alcançou para os artistas portugueses uma escala de visibilidade pública e de reconhecimento interno e externo nunca antes verificado. Foi uma década de euforias e mediatização cultural que, se resultou por vezes nalguma superficialidade mundana, foi capaz de levar a sociedade civil a globalizar práticas de consumo cultural que até aí se mantinham em círculos muito restritos (J. Pinharanda, Ferreira Montero, Novillo, e Azevedo, 1999, p. 13).

Em 1990, o mesmo Alexandre Melo traçava, no entanto, o seguinte panorama da cultura portuguesa no rescaldo desta década, observando o fechamento desse ciclo de experimentação:

> O processo de abertura e internacionalização da situação artística portuguesa é ainda limitado e embrionário. (…) O relativo fechamento (…) é consequência de múltiplos fatores: uma rotina de isolamento cultural herdada da ditadura; o conservadorismo e a falta da informação das instituições culturais e da opinião pública; a reduzida

> dimensão do mercado de arte; a falta de interesse dos poderes públicos pela política cultural; as dificuldades económicas do país e as suas consequências ao nível do orçamento em que a cultura nunca foi considerada prioritária (Melo, 1990, p. 29).

Este diagnóstico, em consonância com outros estudos[115], permite inferir que, apesar do aumento da despesa pública com a cultura[116] e dos inegáveis progressos, mesmo modernização da vida social e política do país, o contexto institucional artístico continuou, nos anos seguintes, a ser relativamente fraco, pobre e ainda, em certa medida, conservador, contrariando uma tendência e expetativa que se vinha gerando depois de um *boom* festivo. Entre os principais problemas, além dos já apontados por Alexandre Melo, encontram-se a crescente *décalage* entre obras, sistema de ensino e crítica especializada, complementada pela ausência de uma estratégia clara e conjunta de formação, programação artística e museológica.

Beneficiando da perspetiva distanciada que as quatro décadas permitem hoje, procura-se entender as razões endémicas desta situação, ainda que uma sistematização completa e abrangente das complexidades em causa não caiba no âmbito neste estudo. Contribui-se, no entanto, para um alargamento do debate. As razões que explicam e permitem traçar uma relação avaliativa entre normalização democrática e normalização cultural não são ainda de todo claras mas algumas inferências podem ser adiantadas. O caso específico das artes plásticas na relação com o corpo de estudos entretanto produzidos permite delinear algumas conclusões breves e provisórias mas relevantes.

Não podem ser de todo alheias a esta análise as caraterísticas peculiares de um período de transição e consolidação democrática cujo ciclo termina precisamente em 1986. Fortemente marcado por dificuldades estruturais, entre elas a forte instabilidade política, a recessão económica em virtude de uma inflação que chegou a atingir os 30% ao ano, as elevadas taxas de juro, ultrapassando os 40%, e uma recessão económica europeia e mundial devido aos choques petrolíferos de 1973 e 1979[117], a situação económica e política do país não permitiu que se criassem as condições necessárias ao desenvolvimento estrutural do setor. A este aspeto junta-se ainda o facto de a cultura ter sido sempre encarada pelas ideologias políticas

[115] (Barroso et al., 2006; Brito, 2000; João Fernandes, 2009; Lima dos Santos, 1998; Melo, 1999).

[116] Conforme quadros estatísticos em A. Barreto & Preto, 2000.

[117] De acordo com dados consultados em A. Barreto, 2000a.

dominantes como secundária ou adereço de poder. Por outro lado, no período de maior efervescência, reivindicação e debate sobre estas questões, o biénio revolucionário, apenas as Campanhas de Dinamização Cultural figuram, neste campo, como ações concretas dos Governos Provisórios[118]. Além disso, apesar do relativo crescimento do investimento público na cultura, passando-se de 0, 85, em 1981, a 1,17 *per capita*, em 1990, este continuou a ser irrisório relativamente ao PIB, 0,12% em 1981 e 0,11% em 1990[119]. Mesmo os resultados da Lei do Mecenato, que previa o envolvimento das empresas no investimento na cultura, não sendo ainda suficientemente clara e estrategicamente planeada, isto é, tendo em conta a realidade cultural do país, e sem preconceitos, revelam-se especulativos, efémeros e pouco estruturados.

Assim, apesar de ter estado no centro das agendas políticas de todos os governos, do V ao IX, a cultura não se afirmou como modelo de desenvolvimento estrutural do país, como se conclui no estudo do Observatório das Atividades Culturais de 1998:

> A esta relativamente crescente visibilidade do cultural, não chegou a responder uma política cultural que, de modo articulado e sistemático, acompanhasse e estimulasse as mudanças emergentes na sociedade civil. / Com efeito, os indicadores reunidos neste Relatório remetem para uma prática de política cultural que tende a ser marcada, ao longo de 10 anos, pelo caráter irregular e predominantemente avulso dos seus investimentos. / Pode dizer-se que, de uma maneira geral, o espaço de afirmação política para a área da cultura não logrou consolidar-se nem expandir-se notavelmente durante aquele período. / O próprio lugar da cultura na orgânica dos Governos, até 1995, não foi de molde a dar-lhe prevalência – articulada umas vezes à educação, outras à ciência, só num Governo (o IX Governo, ainda de 1983-85, bloco político constituído pelo partido socialista e pelo partido social-democrata) apareceria tutelado por um Ministério da Cultura (Lima dos Santos, 1998, p. 411).

A transição quase acrítica de uma protorrevolução cultural para uma abrupta normalização cultural deixou, também esta, um legado a considerar: na redução da cultura tanto à ideia de

---

[118] "Durante este período de transição a cultura parece não ser uma prioridade dos Governos, a braços com problemas considerados mais urgentes. Embora se tenha verificado uma grande movimentação nos meios artísticos, com um conjunto de reivindicações e sugestões em termos de política cultural, as respostas dos Governos parecem não ter correspondido às aspirações dos agentes culturais" (Lima dos Santos, 1998, p. 66).

[119] Conforme quadros estatísticos em A. Barreto & Preto, 2000.

dinamização cultural e emancipação das massas, primeiro, como de animação, depois. O período de liberalização e libertação parece ser paradoxalmente acompanhado do declínio do 'miolo intelectual' sobre a atividade artística, passando-se quase sem meio-termo de uma reflexão sobre arte fortemente polarizada pelos confrontos ideológicos, à discussão de vendas e contratos de galerias, transição pautada pela ausência de um pensamento estético mais aprofundado. Muito importante deste ponto de vista e no contexto desta debilidade estrutural parece ser a ausência institucional de uma memória da cultura portuguesa do século XX, na qual assume responsabilidade acrescida a incapacidade do Estado português de assegurar a criação de uma coleção e museu públicos representativos da arte portuguesa deste século[120]. Paradoxal e sintomático desta debilidade cultural estrutural é ainda o facto de a maior taxa de analfabetismo da Europa até ao 25 de Abril, combatida com a subida real das taxas alfabetização no período posterior, um dos aspetos mais flagrantes da modernização portuguesa recente, não ter influenciado os hábitos de leitura da população portuguesa, permanecendo sensivelmente os mesmos[121].

Por outro lado, esta carência de um debate e planificação estratégica, crítica e informada sobre a arte à luz das tendências internacionais, coincide com a chegada abrupta dos fundos europeus que irão ser canalizados para um modelo de cultura que continua a refletir tanto um desconhecimento sobre o terreno e as práticas, como uma relação problemática e até traumática com o passado recente do país e a identidade nacional. Não havendo interlocutores políticos de fundo, conhecedores destas matérias, nem uma esfera pública globalmente crítica e informada, a aplicação dos fundos é reduzida a duas prioridades: a da identidade nacional e do património. O conjunto das políticas culturais e da institucionalização da arte desenvolve-se assim em torno do princípio agregador da "cultura como consenso" que, pese embora tenha por base a liberdade e o pluralismo, se esgota na tentativa de forjar uma identidade e imagem portuguesa que tem por objetivo principal, corresponder às expetativas da integração europeia[122] (Santos, 1998, pp. 69-70).

Assim, a abertura europeia funcionou duplamente: se por um lado a canalização de fundos permitiu um investimento relevante em infraestruturas como monumentos, museus, arquivos,

---

[120] Problemática analisada em pormenor em: Vargas, 2010, pp. 457-491.

[121] Conforme: A. Barreto, 1997.

[122] Numa leitura crítica desta tendência, veja-se a paradigmática instalação visual-performativa de Alberto Pimenta intitulada "Poesia para CEE" (Fig. 5.1.7).

bibliotecas e arqueologia[123], por outro, falhou em sentido global por resultar desequilibrado, não tendo sido aplicado de forma criteriosa, adequada e tendo em conta um efetivo diagnóstico das debilidades e insuficiências estruturais do tecido cultural português, devolvendo a imagem, na década seguinte, de um subdesenvolvimento que não terá correspondido às necessidades do setor.

Este aspeto em particular parece ligar-se também a uma experiência mal resolvida da revolução de 1974. A necessidade de se afirmar uma cultura em torno da identidade e da portugalidade, presente na dimensão do luto que aflora em sentido lato na produção artística deste período, sobretudo no caso particular da literatura e do cinema[124], como observa Tiago Baptista em seguida, revela que também deste ponto de vista a revolução não operou a transformação necessária nos horizontes de alguma reflexão artística e ideológica:

> In 1985, Portugal's acceptance in the European Economic Community (EEC) was experienced as the initial step in becoming a developed country. But first, Portugal was forced to confront the crude reality of its social, cultural, and economic irrelevance in the European context. EEC might have represented everything the country aspired to, but also reminded him of the long way ahead. Portuguese cinema of the 80s portrayed all the distress and despair these identity tensions caused after a failed Revolution, and the dismay caused by the petty parliamentary regime that followed, films associated with the 'Portuguese school' expressed the filmmakers ambivalent feelings toward a country they loved and felt they belonged to, but that at the same time suffocated them and to which they often felt they could not relate to. 'Portuguese school' films mourned a country that wanted to be something else, but found itself restricted to what it was (Baptista, 2010, p. 13).

Sob diversos aspetos, a cultura portuguesa da década de 1980 revela-se assim ainda bastante conservadora e não suficientemente liberta das determinações em vigor nas décadas anteriores. Como observa Baptista, a abertura europeia pôs ainda mais a nu tanto a

---

[123] De acordo com os dados estatísticos em A. Barreto & Preto, 2000.

[124] Em estudos recentes sobre o cinema português, Tiago Baptista afirma que a temática da 'escola portuguesa' dos anos 80 se situa em torno de "críticas metafóricas da 'portugalidade'" que em nada contrariam o "conceito hegemónico de pertença nacional" (Baptista, 2011, p. 17) dos anos anteriores, afirmando-se como "pura expressão" de um cinema nacional que se resumia a combater a ameaça do cinema de entretenimento de Hollywood acabado de chegar ao país (Baptista, 2010).

falibilidade das aspirações, e discursos, triunfalistas e essencialistas sobre a revolução, como a insignificância cultural do país em face da realidade internacional e sobretudo europeia. Além disso, é preciso ter em conta que a revolução política de 1974 é o culminar de um conjunto de transformações económicas e sociais que remontam ao impulso expansionista da década de 1960, nomeadamente a um contexto de crescimento económico acelerado, relativa abertura ao exterior (por via do exílio de artistas e emigração) e influência das tendências sociais, políticas e culturais europeias, crescimento das classes médias, pressão liberal externa e interna e o cansaço e descontentamento generalizado face à Guerra Colonial[125]. Do ponto de vista do contexto mais estritamente artístico-estético, Verónica Metelo (2007) identifica mesmo no período entre 1961 e 1974 um "processo histórico de expansão" das coordenadas experimentais da prática artística:

> Da poesia concreta ao experimentalismo, passando por uma nova orientação concetual da escultura e da pintura, um círculo particular de artistas, com filiação a outros emigrados, tornam-se agentes ativos num palco de natureza peculiar. / Definem um território de ativa experimentação e contestação, em muitos assumido com essa posição ética de recusa e pesquisa, pouco depois estabelecido como um vetor de abertura, um domínio conectável relativamente a algumas propostas e problemas que pautavam, então, o sistema artístico internacional (Metelo, 2007, p. 163).

Por outro lado, a excessiva expetativa face a uma rutura política que mais não fez do que acelerar uma mudança já em curso, potenciou este desalento generalizado, bem como a polarização e maniqueização de alguns discursos.

Em suma, sendo de ordem estrutural, na medida em que a disponibilização de recursos efetivos, necessários para a cultura, continuou a ser residual, o problema do ineficiente desenvolvimento cultural do país num cenário de expetativas a que uma revolução cultural ainda que débil e anacrónica, amplamente deu voz, e num panorama de mudanças estruturais, sociais e políticas profundas, revelou-se, na década seguinte, ser de natureza mais profunda. O principal problema parece residir sim, num subdesenvolvimento cultural endémico generalizado de várias décadas que se manifestou numa incapacidade estrutural, política e intelectual de modernização. Incapaz de uma estratégia concertada e criteriosa de apoios efetivos à criação artística e de infraestruturas, tanto públicos como privados, de formação de públicos, políticos e críticos e generalização da criação, atividade e pensamento artísticos, o

[125] Conforme A. Barreto & Preto, 2000.

país foi incapaz de um arranque efetivo, nessa altura, para um desenvolvimento cultural sustentado. Apenas uma conjugação entre aqueles fatores, num processo de transição lento, como aquele que tem vindo a ser observado, é certo, mas progressivo, viria a permitir uma efetiva elevação do nível cultural português médio.

Em todo o caso, a mudança estava em curso, como se pode depreender deste texto de Eduardo Prado Coelho:

> Por isso saltam os tabus: havia os que pensavam que só os maus filmes tinham êxito comercial, mas hoje 'adoramos' Os Salteadores da Arca Perdida, e mesmo, risco dos riscos, Os Laços de Ternura; havia os que supunham que tudo o que era americano constituía a figura do mal, e que a Coca-Cola era a água-suja-do-imperialismo, mas hoje, cada vez mais filhos da Coca-Cola e menos de Marx, vemos o E.T. ou os War Games como emblemas da nossa contemporaneidade: havia os que desconfiavam do sucesso e do dinheiro como fatores de corrupção; mas que importa hoje que Marguerite Duras, Saramago, Julião Sarmento ou Jorge Martins, vendam?; havia os que interminavelmente discutiam sobre os poderes alienatórios da publicidade; contudo, hoje a estética é publicitária antes de ser estética e Diva, para alguns, um marco na história do cinema (Coelho, 1988, p. 268).

O comentário, sendo uma crítica é também uma constatação; sendo de estranheza, observa a evidência de uma rutura fundamental. Mais do que equacionar as reconfigurações do campo cultural português à luz da oposição consumo e cultura de massas versus intelectualidade e estética, interessa perceber como estas duas realidades, d'*Os Salteadores da Arca Perdida* e da Coca-cola, de Julião Sarmento e dos *War Games*, ou ainda dos festivais de performance e dos concertos *rock*, indissociáveis entre si na pós-modernidade internacional e europeia foram, em Portugal, convivendo e ajustando-se entre si. E sobretudo como, em conjunto, protagonizaram a profunda transformação da experiência estética em Portugal, ao encontro daquelas que foram as premissas da PO.EX, como exemplifica a seguinte tomada de posição artístico de Ana Hatherly, uma das precursoras do movimento:

> O artista contemporâneo tem inevitavelmente muito que ver com o teorizador, pois é constantemente forçado a avaliar as implicações do seu trabalho e todos os aspetos da comunicação como meio, o processo histórico, a mutação social, etc. / O campo de possibilidades que se lhe depara quando ele enfrenta o pré-suposto espaço vazio que pre-cede o ato criador tornou-se tão vasto que ele quase só pode deixar-se apenas

> erguer, derivar ou cilindrar por tudo o que é real ou deixar-se apenas erguer, derivar ou re-mover por tudo o que é não-real (Hatherly, 1981a, p. 265).

De salientar que é a partir desta década que a obra de arte deixa de poder ser dissociada do seu contexto mediático e sociocultural. Sob este ponto de vista, a libertação de tabus referida no excerto de Prado Coelho é uma conquista inquestionável. João Lima Pinharanda considera aliás, ser esta a principal conquista da década, conforme descreve:

> Este descomplexamento da produção nacional relativamente a um anterior entendimento pretensamente moralista da circulação, produção e consumo da arte e a um entendimento 'fundamentalista' (nacional e social) dos valores a transmitir nas obras foi talvez mais do que a efetiva qualidade e marca internacional da arte produzida em Portugal, o mais notável (e)feito da década em termos de artes plásticas (J. Pinharanda, 1990, p. 28).

A esta análise não pode ainda ser alheio o seguinte: os anos 80 são a década fulcral que assinala a transição entre dois ciclos históricos onde desembocam idiossincrasias, contradições e turbulências próprias de um período de transição, de mudança política, social e cultural, que foi não só profunda como extraordinariamente rápida[126]. António Barreto chama-lhe mesmo a "cavalgada histórica" (A. Barreto, 1997) do século XX português. Três tendências e ritmos convergem afinal numa só década: de prolongamento e coda das crises dos anos 70; de choque, indefinição e confronto entre os antigos e os novos paradigmas que designam um intervalo simultaneamente estacionário e tumultuoso que permite que se desenvolvam experiências determinantes no campo da arte da arte performance; de arranque para a década de 1990 e viragem para o milénio seguinte. É aliás esta singularidade e riqueza que torna a conjuntura dos anos 80 fascinante, particular e única. Como referia Eduardo Lourenço: "a cor deste fim de século (…) não se parece com nenhuma outra. Esse colorido é, ao mesmo tempo, branco e negro" (Lourenço, 1999, p. 21). Entre o luto e a festa, as transformações são inegáveis, sendo este grau zero (o "branco") de um "vendaval" à solta que interessa aqui sublinhar e entender na medida em que é este contexto de perplexidades e indeterminações que está na origem de uma abertura efetiva da experiência estética performativa. Aliás, há mesmo quem afirme que, com todas as contradições, avanços e

[126] Conforme António Barreto, nas conclusões do conhecido estudo sociológico sobre a sociedade portuguesa entre 1960 e 1999: "Portugal conheceu ritmos de mudança excecionalmente acelerados. E a profundidade dessas mudanças foi igualmente extraordinária" (A. Barreto, 2000a, p. 39).

recuos, esta é a década em que o país conhece a verdadeira revolução cultural e estética que o aproximará da Europa e resto do mundo:

> (…) a Revolução começou de facto nos anos 80, ou seja, o que se viveu, do ponto de vista social e político, até aos anos 80 foi uma euforia, uma série de expressões, de exercícios de adaptação. O que aconteceu nos anos 80 foi, de certo modo, a passagem de um certo tipo de contestação, muito espontânea e muito desorganizada, para uma forma mais organizada de contestação no interior do sistema (Barroso et al., 2006, p. 98).

Esta contestação processa-se no âmbito dos próprios parâmetros artísticos, nomeadamente numa sua libertação. Como período de efervescência cultural que dá lugar à emergência de um discurso cultural de desconstrução e abertura de paradigmas, os anos 80 podem ser interpretados como um *requiem* a três vozes: pelo fim da hegemonia política sobre a arte; pelo fim da esperança de uma mudança que não chega a ser o que tanto se ambicionou e que o país efetivamente precisava; pelo fim das grandes narrativas, cuja ausência de critérios de definição na arte é celebrada e cumpre a sua função de infinita imaginação e liberdade.

Em 1999 Alexandre Melo declarava a morte dos anos 80 afirmando que estes "nunca existiram" (Melo, 1999, p. 285). Efetivamente, é o seu caráter atópico e transitório, efémero, que fica no ar, que teve um fim simbólico a partir de 1986 mas que perdura[127], que faz desta década, uma década festiva[128]. Quando na viragem para os anos 90 António Cerveira Pinto perguntava: "mas da perda da utopia, que fica?..." (A. C. Pinto, 1990), constata-se agora que se não é a "alegria completa" da atopia de Barthes é, pelo menos, uma sua aspiração e processo. É desse *requiem* celebratório da arte da performance na sua estreita relação com a poesia experimental que se falará a seguir.

---

[127] Como observa Jorge Figueira: "Em Portugal, nos anos 1970 e 1980, é grande a aspiração ao progresso. O pós-moderno é o lugar onde essa aspiração pode finalmente ser posta em marcha, com resultados controversos que perduram" (Figueira, 2011, p. 16).

[128] "[Nos anos 80] Instaura-se uma euforia criativa, generalizada à arquitetura, ao design, à fotografia, à moda ou à música, uma 'fúria de viver' capaz de relembrar a situação de libertação de costumes só timidamente sentida em Portugal nos anos 60" (Pinharanda, 2008b, p. 115).

3. Para uma Arqueologia da Arte da Performance em Portugal: Condição de Exceção, Intermedialidade e Poesia

So many experiments and innovations which have so enriched this century are just being forgotten. Others are simply stored in photographic or electronic archives or have entered the realm of myth, like the Actions of Joseph Beuys. Who was there when he explained the pictures to the dead hare (ill. right)?

Chistiane Fricke, 2012

Se DADÁ foi uma situação histórica de rutura. Eu sou DADÁ. Mesmo quando concetual e barroco escrevo meus versos; quando levanto a voz arrebatado e romântico nos colóquios para perguntar: QUO VADIS NOS? QUO VADIS EU? E ninguém me responde; quando concretamente me calo nos comboios.

E. M. de Melo e Castro, 1972

3.1 Condição de Exceção e Notas para uma Teoria da Intermedialidade

Procede-se agora a uma abordagem forçosamente panorâmica mas tão completa quanto possível sobre as origens e evolução da arte da performance em Portugal desde o início do século XX. Com vista a uma compreensão e conhecimento dos processos históricos e estéticos na origem das relações estruturantes que se vieram estabelecendo entre a poesia e a arte da performance, este périplo temporal e analítico culmina com a observação detalhada da fase de expansão daquela relação nos anos 80. Descrevendo algumas das obras e eventos de arte cujas caraterísticas ajudam a configurar um perfil de amadurecimento da APP, na relação com a poesia, relaciona-se aqueles acontecimentos com as dinâmicas de renovação e mudança cultural descritas no capítulo anterior.

A especificidade e dificuldades inerentes a este exercício de arqueologia histórica é descrita nas "Notas Metodológicas" nos anexos que constam do volume II, tendo-se recorrido a um conjunto variado de bases de dados e apresentações gráficas que acompanham e ilustram esta pesquisa e análise, para os quais se irá remetendo. Estes dados complementam a argumentação desenvolvida nos capítulos seguintes, surgindo simultaneamente como exercício metodológico que procura colmatar as lacunas e desafios inerentes à condição de exceção da arte da performance.

Paralelamente àqueles anexos, e antes de se proceder a uma síntese descritiva e problematizadora do percurso evolutivo da APP, torna-se necessário atentar e especificar a natureza singular desta condição excecional. Nomeadamente, atenta-se na relação particular que se desvela entre a arte da performance e a história. Apenas a atenção a esta condição permite entender as limitações e desafios que uma arqueologia da arte da performance coloca, bem como a especificidade e natureza deste exercício, muito mais interpretativo e ensaístico do que propriamente descritivo e factual. Em todo o caso, configura-se um perfil histórico e evolutivo consistente.

A arte da performance estabelece relativamente ao conhecimento histórico uma condição excecional de tipo epistemológico a dois níveis: terminológica e ontológica. No primeiro caso, aspetos relacionados com as categorias com que tem vindo a ser descrita determinam um estado de exceção que se relaciona com aquilo que aqui foi já desenvolvido no primeiro capítulo, ou seja: a instabilidade do conceito de arte da performance em virtude das caraterísticas específicas do género, experimental por natureza. De facto, se por um lado uma tentativa de elaboração de uma história da arte da performance, com Roselee Goldberg, em 1979, entre outros trabalhos[129], contribuiu para o seu reconhecimento e fixação de algumas caraterísticas distintivas, aquele estudo pioneiro concluiu, numa edição mais atual, em 2011, que a sua principal denominação continua a assentar na volatilidade e fragilidade de uma categorização, sublinhando-se esta dificuldade e condição a que não pode ser alheia qualquer reflexão neste âmbito:

> Ao ser absorvida e reconhecida, a extraordinária quantidade de material que resulta desta história longa, complexa e fascinante demonstra que a arte da performance é ainda uma forma extremamente reflexiva e volátil – uma forma à qual os artistas recorrem para articular e responder à mudança. Continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora (Goldberg, 2012, p. 316).

Esta resistência à teoria na relação com a fixação do passado que preside à história da arte da performance, levanta questões fascinantes sobre a forma como a história da arte tem vindo a ser escrita (Goldberg, 1984a, p. 22), tendo origem em, pelo menos, três aspetos relacionados entre si: a radicalização e hibridização das fronteiras entre arte e vida que as manifestações de arte da performance em sentido amplo desde sempre vêm demonstrando; o vetor processual-corporal centrado na experiência, no processo e evento; a prática da intermedialidade,

[129] Mencionados no primeiro capítulo.

saturando e suplantando limites interdisciplinares de natureza vária: estética, histórica, sociológica e política.

Atente-se, para já, nos dois primeiros aspetos. De facto, desde os rituais xamânicos pré-históricos até à teorização plena com o movimento *fluxus*[130] e o *happening* que a relação intrínseca entre arte e vida é constitutiva, mesmo distintiva, desta forma de expressão[131]. É difícil destrinçar esta questão da segunda, dado que a centralidade do processo em arte da performance resulta de uma expansão do conceito de arte à arte como experiência, à *poíesis* (criação), portanto a uma fenomenologia corporal da experiência na linha de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty, procurando situar-se para além das classificações historicamente definidas. Estas caraterísticas não são exclusivas do *fluxus* e do *happening* mas definem em larga medida as vanguardas do século XX, podendo este conceito de anti-arte identificar-se nas ações dadaístas, no construtivismo russo, no teatro da *bauhaus,* na *action painting* de Jackson Pollock, nas performances do Grupo Gutai japonês e no feminismo dos anos 70, de Valie Export, por exemplo, entre outros/as[132].

Esta rutura constitutiva do género e a proeminência da experiência pressupõem uma inevitável imersão temporal-espacial do corpo, arte e audiência. Veja-se o estudo de Hannah Diggins sobre o *fluxus*, onde se observa este aspeto:

> Experience, as I use the word, refers specifically to this transactional, interpenetrative framework and its capacity to create a sense of continuity with the world. In this sense, experience is neither ahistorical nor uncontextual; rather, experience is simultaneously embedded in human consciousness and in the situation that makes a specific experience possible (Higgins, 2002, p. XIV).

---

[130] Num estudo importante de 2002 sobre a herança *fluxus* na arte contemporânea, a filha de Dick Higgins, Hannah Higgins, conclui o seguinte: "I believe that the ultimate goal of fluxus lies precisely in this task: to form multiple pathways toward 'ontological knowledge' and the expansion of the 'setting of human experience'" (Higgins, 2002, p. 38).

[131] Pese embora matizada pela profissionalização e secularização da sociedade juntamente com a reprodutibilidade técnica dos objetos artísticos que desritualizaram progressivamente a obra de arte, colocando a ênfase no objeto.

[132] Veja-se, por exemplo: Fricke, 2012; Sally O'Rilley, 2009.

A centralidade da experiência substantivada no corpo, simultaneamente objeto e sujeito, pressupõe a imersão histórica da experiência, logo, a imersão em categorias, ou quanto mais não seja numa sua recusa, o que resulta num posicionamento que não deixa de ser ideológico, político, historicamente determinado, por maior que seja a liberdade reivindicada por estas criações (veja-se, numa versão radicalizada, o ímpeto destruidor das ações fluxistas[133]). Portanto, procurando situar-se fora do sistema da arte, declarando uma espécie de estado de exceção por intermédio de uma perturbação radical de fronteiras e categorias, históricas como estéticas, os/as artistas *fluxus*, do *happening*, da *pop art*, do concetualismo, e de manifestações contíguas, têm-se posicionado nos trâmites de uma vanguarda e clima de radicalismo cultural e político que carateriza as vanguardas dos anos 60, hoje tradicionais. Apesar de historicamente enquadradas, esta posição e caraterística não deixa, no entanto, de ser um estado de exceção que acarreta consigo desafios acrescidos para a historiografia.

Se não, veja-se: recusando determinações terminológicas que, só por si, tornam uma sua história errática, disseminada e improvável, porque precisamente contra essa história – aspeto que terá levado Higgins a classificar o movimento *fluxus*, o mais radical neste âmbito, como "algo inominável" (Higgins, 2002, p. 83) –, esta vanguarda em particular declara também guerra ao *medium*[134], à comodificação e mercadorização da arte, isto é, em sentido mais lato, à mediação e reprodução, onde se inclui o museu; logo, de certa maneira, também ao arquivo e à história. Veja-se, a este propósito, as seguintes sínteses, propostas por Roselee Goldberg e Christiane Fricke, respetivamente:

> The stance of performance artists has historically been a radical one: against the establishment (be it art or politics), against the commercialization of art, and against the strict confinement of museums and galleries. Performance artists have acted against the overriding belief that art is limited to the production of art objects, insisting instead that art is primarily a matter of ideas and actions. Each performance calls on

[133] No entanto, mesmo este posicionamento não foi de todo consensual entre os/as diferentes artistas *fluxus*, como seria de esperar, sendo conhecida a polémica em torno do "incidente de Stockhausen" no Judson Hall em 1964 ou o "Manifesto" de 1963, entre outros acontecimentos que ditaram a controversa cisão do grupo em torno de duas posições distintas: uma vertente política radical na esteira frankfurtiana contra a institucionalização da arte (encabeçada sobretudo por George Maciunas) e a corrente mais propriamente artística e experimental (Dick Higgins, Nam June Paik, Tomas Schmit, Jackson Mac Low) (Higgins, 2002, pp. 61–90).

[134] "Uma das facetas à primeira vista mais óbvias da gama de práticas *avant-garde* que em larga medida se opunham ao modernismo foi a invalidação da especificidade do medium" (P. Wood, 2002, p. 22).

> the audience to experience the making of an artwork rather than contemplating static objects within an exhibition framework (Goldberg, 1984a, p. 26).
>
> In its essence a performance is intended to be a-medial, conveying information directly and without any other intermediary. It 'happens' in a particular place at a particular time, but also in the hearts of those present. It is a unique poetic act with a potentially enduring effect if it then takes on a life of its own in the viewer's head. For this reason it is also quite impossible to document performances adequately. No photograph and no film could convey the ceremonial (Fricke, 2012a, p. 601).

A segunda citação permite aprofundar esta questão: a dificuldade na documentação da performance relaciona-se não apenas com um postulado ideológico de partida mas também, mais importante, com as suas caraterísticas específicas. Para perceber um pouco melhor as implicações deste aspeto vale a pena recorrer às correntes críticas dos estudos da performance alinhadas com este vanguardismo assente nos conceitos de performer, audiência, presente e um conceito muito específico, radical e questionável de presença. A este "hiper-realismo" (A. P. Ribeiro, 1997, p. 22) ou condição excecional, Peggy Phelan, a teorizadora clássica desta tendência, juntamente com Herbert Blau[135], Richard Schechner[136] e Erika Fischer-Lichte[137], por exemplo, deu o nome de ontologia do desaparecimento, apontando este carácter de efemeridade radical, isto é, o seu desaparecimento e imersão total no tempo e no espaço, como a caraterística determinante e distintiva da arte da performance:

> Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here becomes itself through disappearance (Phelan, 1993, p. 146).

---

[135] Na obra *Take up the bodies: theater at the vanishing point* (Blau, 1982a), onde afirma o seguinte: "Whatever the style, hieratic or realistic, texted or untexted – box it, mask it, deconstruct it as you will – the theatre disappears under any circumstances" (p. 137).

[136] Sobretudo nos seguintes trabalhos: Schechner, 1965, 1985.

[137] Que, em *The Transformative Power of Performance*, assume a seguinte posição: "Mediatized performance invalidates the feedback loop" (Fischer-Lichte, 2008, p. 68).

Poder-se-á afirmar que estes dois aspetos, aqui categorizados como terminológicos, são simultaneamente ontológicos na medida em fazem da arte da performance aquilo que ela efetivamente é. É certo. A arte da performance é a arte de experienciar, experimentar a vida por intermédio do corpo e da arte, logo ocorre e sempre no presente. Num exercício mais arriscado, no entanto, considera-se que é o terceiro elemento acima mencionado que concretiza efetivamente a caraterística mais ontológica do género: a sua intermedialidade. Resultando numa e de uma efetiva atitude de pesquisa que não responde a categorizações temporais, espaciais ou mediais (ou seja, não se restringindo a um único meio[138], neste caso ao corpo *per se*, por mais que esse tenha sido um dos princípios fundadores da performance), é essa mesma sua ontologia que aqui transpõe a terminologia, uma vez mais, e firma o terreno no qual a arte da performance se passa a mover, indo ao encontro daquilo que sempre foi: uma atitude de pesquisa muito mais do que um género artístico em si. Assim, se o vetor processual é a experiência, e a experiência do corpo como um todo, e é essa adequação antropológica que o género irá fazer, é impossível nos meados do século XX destrinçar a experiência do corpo físico da experiência da mediação técnica e tecnológica em curso desde o século XIX.

É esse o desafio assegurado pela arte da performance nos meados dos anos 70, arriscada no entanto desde logo pelos/as artistas *fluxus* ainda durante a década de 1960. Esta reviravolta, se assim pode ser chamada, é bem ilustrada pela seguinte observação de Manfred Schneckenburger sobre aquele movimento: "Art was touched by life and occasionally flooded by it" (Schneckenburger, 2012, p. 521). Ou seja, se numa primeira fase se pretende reduzir a performance à experiência da vida *tout court*, é inevitável que esse conceito de experiência seja sujeito a uma sofisticação e complexificação que acompanha o inevitável progresso técnico do século, já que, como observa Anna Fenemore: "The body is not a finished process; the body is always in a process of becoming. And, as a result of these processes, news ways of thinking, new ways of doing and new ways of experiencing are constantly emerging" (Fenemore, 2011, p. 31).

Invocando aquilo que Richard Schechner designa de "magnitudes da performance", este antropólogo relembra que a arte da performance, o que quer que ela seja, é sempre

[138] Usa-se aqui o termo "meio" com o sentido específico de canal, suporte, meio de expressão. Especifica-se o sentido do substantivo em causa por questões de precisão terminológica com vista a um esclarecimento aturado de conceitos, dado que são múltiplos e diferentes entre si os significados deste substantivo em língua portuguesa.

contingente, podendo apenas procurar-se os seus universais nos "modelos processuais que explicam como um conjunto de géneros ou performances rituais se torna num outro conjunto radicalmente diferente" (Schechner, 2003, p. 290). Nada que Victor Turner não tivesse defendido na sua teoria sobre a liminaridade. Assim, e indo ao encontro destas teorizações fundacionais do género, ao invés de se considerar o corpo radicalmente situado no presente como a caraterística distintiva da arte da performance, defende-se ser antes esta atitude de pesquisa e intermedialidade, a sua caraterística mais excecional. Articulada com a exploração das noções de espaço, tempo, audiência, é claro. Ou seja: sublinha-se aqui como marca ontológica do género, o modo de operacionalização da arte da performance que, ao invés de rejeitar a mediação técnica, a incorpora, residindo a sua excecionalidade na exploração de uma teoria específica da intermedialidade, isto é, entre o corpo, um meio, e os diferentes média, através dos quais se aciona uma atitude de pesquisa de natureza artística, no tempo e no espaço relativamente a uma determinada audiência.

Importa, neste ponto, proceder a uma clarificação concetual dos conceitos de intermedialidade e medialidade/meio a que aqui se recorre. Primeiro, porque se trata de conceitos centrais no argumento em curso. Segundo, porque, tal como defende Lars Elleström, não é possível entender o primeiro sem definir o segundo[139], logo, entendê-los e pensá-los na sua inter-relação. Terceiro, porque são conceitos basilares para a compreensão da ontologia da arte da performance e respetivos processos históricos. Como conclui Sita Popat num estudo recente: "Performance has embraced new technologies in a wide variety of forms, often layering them with older established technologies of costume, stage and theatre" (Popat, 2011, p. 115). Lembrar, neste ponto, a centralidade da herança duchampiana[140] neste processo de expansão.

---

[139] "The problem is that intermediality has tended to be discussed without clarification of what a medium is. Without a more precise understanding of what a medium is, one cannot expect to comprehend what intermediality is. This is not only a terminological problem. On the contrary, the understanding of what a medium is and what intermedial relations actually consist of has vital implications for each and every inquiry in old and new fields of study concerning arts and media" (Elleström, 2010, p. 11).

[140] Como escreve Karl Ruhrberg: "Duchamp was far in advance of his time. With him began what is known as 'the expanded arts', the crossing of borderlines between media, the interdisciplinary approach that blurs the distinction between painting, sculpture, artistically designed spaces ('installations' or 'environments'), and object. But above all, Duchamp introduced a reflective art, an art of indirect allusion, including literary and

Reconhecendo e sublinhando a complexidade e especificidade de ambos os termos nas diferentes áreas específicas de estudo, e verificando-se que a noção clássica de Marshall McLuhan (1994 [1964]) de "extensão" para "meio" não é suficiente para pensar a intermedialidade da PEP, recorre-se às propostas de Lars Elleström que centra a sua reflexão e categorização na perceção, conceção e interpretação dos média[141] como interfaces materiais situadas em circunstâncias sociais, históricas, comunicativas e estéticas.

O autor sugere um conceito sofisticado de medialidade, distinguindo quatro modalidades de meio, relacionadas e interdependentes entre si, a saber: a modalidade material (a interface corporal latente do meio), entre os quais distingue o corpo humano, materialidades de caráter demarcado (como as superfícies lisas ou outros objetos tridimensionais), ou outras manifestações materiais de carácter menos claramente demarcado (como as ondas sonoras, o laser ou a projeção de luzes); a modalidade sensorial, que corresponde aos atos físicos e mentais através dos quais o ser humano apreende a interface do meio (distinguindo-se entre os diferentes níveis e processos sensoriais por intermédio dos quais se dá a perceção); a modalidade semiótica, que o autor define como a criação do significado num *medium* espácio-temporalmente concebido através de diferentes formas de pensamento e interpretação do signo; ainda a modalidade espaciotemporal, que transforma a perceção sensorial dos chamados *sense-data* da interface material em experiências e conceções de espaço e tempo (Elleström, 2010, pp. 17–24). Cada meio, por seu turno, implica uma fusão destas quatro modalidades que são, parcialmente, e em diferentes níveis de palpabilidade, partilhadas com os outros média, como o autor conclui:

> Since the world, or rather, our perception and conception of the world, is utterly multimodal, all media are more or less multimodal on the level of at least some of the four modalities, meaning that they in some respect include, for instance, both the visual and the auditory mode, both the iconic and symbolic mode, or both the spatial and the temporal mode (materially or virtually). I think it is fair to say that all media are multimodal as far as the spatiotemporal and the semiotic modalities are concerned, whereas some media, such as computer games and theatre, are multimodal on the level of four modalities (Elleström, 2010, p. 24).

---

philosophical allusion. (…) The viewer was challenged to enter into a dialogue with the work, completing it with his imagination by giving mental associations free rein" (Ruhrberg, 2012b, p. 131).

[141] Usa-se aqui o substantivo "média" com o sentido de meios técnicos de expressão, suportes e não enquanto meios de comunicação social.

Há ainda a considerar, nesta concetualização, os dois aspetos qualificativos envolvidos na construção e definição dos média, que complementam as modalidades: o aspeto qualificativo contextual, que diz respeito às práticas, discursos e convenções historicamente determinadas; o aspeto qualificativo operacional, ou seja, as caraterísticas comunicativas e estéticas do meio (Elleström, 2010, pp. 24–27).

Esta categorização permite, por sua vez, a distinção entre três tipos de meio: os "média básicos", os "média qualificados" e os "média técnicos". Os primeiros são identificados pelas suas quatro aparências modais ou modalidades (ex.: texto, imagem). As formas de arte e outros tipos de média culturais que implicam dois aspetos qualificativos, são os média qualificados (ex.: texto visual), ou seja, definindo-se pelas quatro modalidades e os dois aspetos qualificativos. Quanto ao meio técnico, que aqui interessa particularmente, este é definido como qualquer objeto, fenómeno físico ou corpo que medeia, ou faz a mediação, no sentido em que realiza, mostra ou ativa os média básicos ou qualificados. Assim, o meio técnico realiza a forma ao passo que os média básicos ou qualificados são o conteúdo latente. Logo, a relação entre os média técnicos e a modalidade material é muito próxima, sendo a distinção apenas teórica, uma vez que na prática, não podem ser separados. Ou como o autor observa: "Os média básicos e qualificados apenas existem como ideias sem os média técnicos" (Elleström, 2010, pp. 30).

Importa ainda neste ponto distinguir mediação de representação, neste contexto em particular: a mediação é a relação entre os média técnicos e os média básicos ou qualificados, ao passo que a representação consiste na relação que se estabelece entre os média básicos ou qualificados e o que significam, dizendo respeito à modalidade semiótica.

A intermedialidade, por seu turno, é aqui definida como o efeito de atravessar, performar, as fronteiras modais e qualificativas entre os diferentes média, ora por "combinação e integração", ora por "mediação e transformação" (Elleström, 2010, p. 28). Ou como o próprio autor sistematiza, entende-se aqui a intermedialidade como o conjunto de relações intermodais entre os diferentes tipos de média:

> The crucial 'inter' of intermediality is a bridge, but what does it bridge over? If all media were fundamentally different, it would be hard to find any interrelations at all; if they were fundamentally similar, it would be equally hard to find something that is not already interrelated. Media, however, are both different and similar, and

> intermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities (Elleström, 2010, p. 12).

Face a estes pressupostos, conclui-se que este estado de exceção de origem terminológica e ontológica, que se revela ser essencialmente ontológica, define uma ontologia da intermedialidade do género de dois tipos: por negação ou destruição dos média técnicos (que prefigura a ontologia do desaparecimento sistematizada por Phelan, Blau e Schechner, típicas dos anos 50 e 60); por recodificação, ou seja, ativando a intermedialidade, onde se inclui recorrer ao uso e recriação desses mesmos meios técnicos, quer por integração e combinação, quer por mediação e transformação. Exploram-se ainda paradigmas liminares entre os diferentes meios, básicos, qualificados e técnicos, e as modalidades dos meios.

No entanto, do ponto de vista do trabalho historiográfico, a concretização da modalidade material desta intermedialidade através da mediação técnica, recorrendo nomeadamente, por exemplo, aos média analógicos, a partir da década de 1960 e 1970, onde se inclui o computador, o vídeo, o sintetizador, a fotocopiadora, a fotografia a cores, entre outros, traduz-se na concretização da possibilidade de um arquivo material, visual, audiovisual ou sonoro, o que, pelo facto de poder ser reproduzido tecnicamente, acarreta consigo óbvias vantagens de preservação histórica (ao contrário do corpo físico que por si só não pode ser preservado e arquivado), como responde aos desafios de intermedialidade e pesquisa que a própria arte da performance suscita e explora. Como escreveria Moholy-Nagy na sua teoria do teatro total da *bauhaus*, em *Teatro, Circo, Variedades* (1924):

> Nada impede a utilização de mecanismos complexos como o cinema, o automóvel, o elevador, o avião e outras máquinas, bem como instrumentos óticos, refletores e assim por diante. Chegou a hora de produzir um tipo de atividade cénica que não reserve às massas o papel de espetadores passivos, permitindo que se fundam com a ação no palco (citado em Goldberg, 2012, p. 145).

Em todo o caso, está-se perante uma performance da mediação e do próprio conceito de presença no qual é preciso atentar. É este aspeto em particular que leva Philip Auslander, por exemplo, a falar de uma "performatividade da documentação da arte da performance", distinguindo arquivo "documental" de arquivo "teatral", conforme explica: "I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives (...). Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance" (Auslander, 2006, p. 5).

É óbvio que todo o documento contém em si algo de teatral na medida em que é sempre uma representação, isto é, pressupõe uma recodificação semiótica. No entanto, Auslander quer chamar a atenção para o facto de haver, por parte dos/as performers, uma intencionada manipulação performativa tanto do conceito de documentação como do próprio objeto representado. Mais, a atitude de pesquisa intermedial ocorre também ao nível do meio através do qual o objeto é mediado ou remediado (neste caso, a mediação da mediação). Assim, uma história da arte da performance deve considerar e descrever esta mesma desconstrução do conceito de fonte, meio e significado. Em último caso, quando se está perante um objeto que suscita demasiada ambiguidade, é preciso integrar a descrição dos mecanismos inerentes a esta performatividade da mediação, explicitando a história das omissões e interpretando o significado das metamediações, ou seja, as mediações que refletem sobre si próprias. Ou seja, como defende Peter Burke, uma história da arte da performance tem sempre que "construir" as relações que se estabelecem com a política e a sociedade, pondo em evidência, se não os objetos em si, as ações, as estratégias, as táticas, o *mise-en-scène*, a receção e a eficácia (P. Burke, 2008, p. 94).

Assim, desde o pós-estruturalismo tem vindo a desenvolver-se no campo de estudos da performance um importante debate sobre a especificidade de uma arqueologia da arte da performance[142] que tem em conta tanto esta relação específica com a documentação e a mediação como uma noção muito específica de presença mediada, questionando-se aquele conceito de presença radical inicial que estes/as estudiosos/as denominam ser muito mais uma "reivindicação ideológica e performativa" do que um "estado, qualidade ou experiência" (Giannachi et al., 2012b, p. 7). Em seu lugar, Giannachi, Kaye e Shanks, por um lado, e Josette Féral, por outro, por exemplo, propõem os seguintes conceitos operacionais:

> Presence, here, then, is not a function of unity and synthesis; not the untroubled occupation of place, or definitive being here or being there; but is performed in the 'persistence' being across divisions and differentiation (Giannachi et al., 2012b, p. 11).

[142] Conforme alguns estudos (Auslander, Gygax, & Kohler, 2011; Benford & Giannachi, 2011; Drucker, 2013; Giannachi et al., 2012a; Jones & Heathfield, 2012; Kaye, 2000; Osthoff, 2009; Pearson & Shanks, 2001; Pitches & Popat, 2011; Reason, 2006; Schneider, 2011).

> I will assert that a presence effect is the feeling the audience has that the bodies or objects they perceive are really there within the same space and timeframe that the spectators find themselves in, when the spectators patently know that they are not there. It is a question of the perception of a physical presence that puts the subject's perceptions and their representations into play. This temporality and common space shared by the spectator and the presence being evoked (a character, an avatar, or an object) is fundamental (Féral, 2012, p. 31).

É esta a abertura e posicionamento teórico e metodológico que se adota. Pelas razões já descritas e porque, de uma perspetiva contemporânea, em plena revolução digital, é impossível dissociar a experiência humana das implicações que esta viragem civilizacional fundacional, associada à evolução técnica, tem vindo a ter nas conceções humanas de tempo, espaço e corpo.

Ainda por se defender um conceito de história como processo, sempre em construção, que tem em conta as fragilidades de uma conceção empirista de representação, neste caso em busca de um objeto evanescente e partindo de fontes assumidamente instáveis e imprecisas, privilegiando-se uma focalização intermedial, entre diferentes suportes[143], e optando-se por um "confronto direto com as escolhas epistemológicas" (Munslow, 2010, p. 189), interpretativa, dando a conhecê-las e às suas contingências; pela especificidade do objeto que se tem vindo a descrever e a problematizar. Por fim, pela necessidade de se adequar a análise às caraterísticas específicas do objeto em estudo.

3.2 1900-1970: Para uma Arqueologia Cronológica da Arte da Performance em Portugal

3.2.1 Notas Prévias sobre o Caso Português

Se por um lado a arte da performance portuguesa partilha caraterísticas radicais do fluxismo e do *happening* primitivo (manifestando-se contra a comodificação do objeto de arte), por outro, os/as poetas experimentais e performers vêm desde os meados da década de 1950 operando uma radicalização intermédia das fronteiras entre linguagem, corpo e meio, propondo uma prática radical de arte intermedial (Torres, 2010). Além disso, estes/as incluem, desde cedo, nas suas pesquisas artísticas, o recurso aos média técnicos, quer por

[143] Bases de dados, representação gráfica de dados e arquivo visual, em anexo no volume II.

integração e combinação, quer por mediação e transformação. Note-se, no entanto, que apenas ao longo da década de 1980 chegam a Portugal com relativa expressividade, expandindo-se e democratizando-se, alguns meios técnicos de registo e reprodução, ainda rudimentares, como o vídeo, o computador, a televisão, a fotocopiadora, a fotografia a cores, entre outros. Ou seja, apenas a partir de meados da década de 1970, e não sem dificuldade, começa a ser possível e a verificar-se efetivamente a tentativa de registar para a posteridade algumas intervenções, eventos e obras.

Por outro lado, a PO.EX, no âmbito destas pesquisas intermédia, realiza incursões significativas no campo da "poesia ao vivo" (Novak, 2011)[144], pondo em prática uma performance experimental poética (PEP), na linha daquilo que já fora explorado pelos/as poetas futuristas, dadaístas, surrealistas ou *beat*. Quatro implicações decorrem deste detalhe: a arte da performance portuguesa é excecional também pela relação específica com esta tipologia de realização poética; trata-se de um género, também ele, efémero por natureza[145], logo carecendo de abordagens complementares e próprias; a "Grande Divisão" entre a oralidade e a literacia que os estudos literários[146] demonstram (e a que o campo português não são alheios) resulta na ausência de uma abordagem estruturante e de terminologias adequadas à análise, conhecimento e divulgação da poesia ao vivo. Este aspeto é ainda particularmente relevante no que refere à PO.EX, cuja ausência nos curricula dos estudos literários (Torres, 2014e) só mais recentemente, com a criação do *Arquivo Digital da PO.EX*, vem sendo matizada. Ainda nesta linha, também no estudo pioneiro de Verónica Metelo sobre a arte da performance portuguesa, a autora declara a impossibilidade de consignar aquele termo e conceito a uma fórmula estável. Em seu lugar, Metelo propõe uma sua reflexão e

---

[144] Este assunto irá ser retomado nos capítulos seguintes, detalhando-se os conceitos e questões teóricas que enquadram a presente reflexão.

[145] Veja-se, por exemplo, Lesley Wheeler que, num estudo sobre esta temática, conclui: "live readings are inherently ephemeral events" (Wheeler, 2008, p. 3).

[146] "This notion of a Great Divide is manifest, for instance, in the idea that the written poem is a stable, tangible, and timeless artifact that exists independently of situational context. Performance is envisaged as unstable by contrast, a transient process that depends on its occurrence and disappearance in time and is therefore often regarded as a mere variant of the printed 'original'. Such set of ideas of an opposition between the two modes have often obscured the diverse and complex relations that may exist between writing and speech" (Novak, 2011, p. 19).

entendimento enquanto "mecanismo performance", indo ao encontro destas dificuldades e desafios terminológicos.

Simultaneamente a APP, com mais de um século, tem vindo a confrontar-se com um silêncio generalizado por parte da história da arte e das instituições culturais nacionais, por desconhecimento e/ou desinteresse, resultando naquilo que Miguel Wandschneider designou de "crise de legitimidade" (citado em Grande, Firmo, & Wandschneider, 2008, p. 47). Pese embora nos últimos 15 anos esta tendência tenha vindo a mudar, uma história completa e sistemática desta forma de arte em Portugal continua por fazer. Diversos estudos e tentativas de colmatar este silêncio têm sido recentemente levados a cabo por agentes culturais, artistas e académicos/as, acusando, no entanto, estes mesmos trabalhos dificuldades várias decorrentes daquele desconhecimento e/ou desinteresse. Um dos desafios mais problemáticos com o qual se confronta é o facto deste não reconhecimento institucional levar tanto à deterioração e destruição dos escassos arquivos ainda existentes, como a dificuldades acrescidas ou mesmo impossibilidade de aferição e acesso a esses materiais.

No entanto, como observa Claus Clüver, sistematizar uma história da "rede de interligações" entre as diferentes vanguardas no século XX é algo que, de certa forma, sendo difícil, é também inútil (Clüver, 2000, p. 17)[147]. Mais relevante será ter em conta que, tratando-se de um exercício determinante para a compreensão da história da arte da performance e da poesia de vanguarda, ambas se caraterizam e incluem no seu "código genético" a fuga à categorização, pelo que um exercício de sistematização deve adequar-se a esta condição rizomática, devendo ser pensada nos seus movimentos de desterritorialização (Deleuze & Guattari, 1980).

A panorâmica evolutiva da arte da performance portuguesa que se traça em seguida reflete as dificuldades enunciadas, bem como as idiossincrasias que tornam esta história única e fascinante. É nesta condição de exceção que residem simultaneamente as maiores dificuldades e desafios, teóricos e empíricos.

É possível identificar doze trabalhos seminais sobre a história da arte da performance portuguesa no século XX, a saber: "Performar" (E. de Sousa, 1998d [1978]), de Ernesto de Sousa; "Performances, rituels, interventions en espace urbain, art du comportement au

[147] O autor refere-se aqui em particular às vanguardas que antecipam a poesia visual e sonora, podendo este raciocínio, como se defende aqui, ser aplicado a uma das suas manifestações, a performance poética.

Portugal" (1979) e "Performance portugaise" (1984), de Egídio Álvaro; "Cronologia essencial" (1985), de Manoel Barbosa; "Performance em Portugal: nómada, pobre, provocante, inventiva" (1985), de Jorge Lima Barreto; os trabalhos de Isabel Carlos na viragem para a década de 1990 (I. Carlos, 1990, 1992); "A performance em Portugal" (1990a), de Fernando Aguiar; *Focos de Intensidade/Linhas de Abertura: A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979* (2007), de Verónica Metelo; "Sem plinto nem parede: anos 70-90" (2008), de Isabel Carlos[148]; "Geração Black Cube" (2009), entre outros textos publicados em *Rua Larga* entre 2005 e 2011 por António Barros; ainda *John Cage – Música Fluxus e Outros Gestos na Música Aleatória de Jorge Lima Barreto* (2013) do mesmo autor. Para além de um conjunto de textos publicados na imprensa periódica portuguesa nos anos 60, *Diário Popular*, *Diário de Notícias* e *Jornal de Letras e Artes*, onde tiveram lugar os diálogos pedagógicos, controversos e virulentos sobre as primeiras "manifestações neodadaístas" experimentais, como lhes chamou Ana Hatherly (Hatherly, 1981c, pp. 46–48) levadas a cabo pelos/as poetas PO.EX; também aquando da passagem de John Cage por Portugal, em 1967, e que constituem um contributo incontornável para esta história[149].

Refira-se ainda duas publicações periódicas e dois sítios na *internet*: os números 4 da revista *Sinais de Cena*, de 2005, e 3, da revista *Marte*, publicada em 2008, ambas dedicadas à arte da performance, portuguesa e internacional; relativamente aos sítios em rede, destaque para "to perform: performance art and performative art practices from Portugal"[150] e "Reacting to time: portugueses na performance"[151]. A referência a estes dois tipos de documentos é importante por ilustrarem dois tipos de abordagem que se vem identificando. No caso dos números temáticos, verifica-se uma aproximação ao tema que procura conjugar já textos de relativa espessura teórica com *close-readings* a algumas obras e artistas, enunciando tendências contemporâneas da performance ao mesmo tempo que se procura enquadrar teoricamente algumas práticas. Já os sítios na *internet* decorrem sobretudo de projetos que são simultaneamente de curadoria, com objetivos informativos e têm como intuito servir de

[148] Autora do estudo *Performance ou A Arte num Lugar Incómodo* (1992), mas que não versa sobre a realidade portuguesa em concreto, não indo além de alguns apontamentos pontuais.

[149] Lima et al., 1967.

[150] http://pt-performance.blogspot.pt/.

[151] http://www.aadkportugal.com/.

plataformas de encontro e discussão entre os/as diversos/as agentes no terreno de maneira a pensar propostas para uma história da performance e a mobilizá-la para as suas práticas. Trata-se acima de tudo de práticas curatoriais que procuram dar uma resposta premente e urgente a um conjunto de tendências contemporâneas na área das artes performativas em Portugal. Estes trabalhos demonstram, acima de tudo uma necessidade de contextualizar, fornecer ferramentas críticas de estudo e formação de públicos, substituindo e denunciando lacunas institucionais e de formação várias.

Todos estes textos, documentos e abordagens são importantes e definem eixos estruturantes de análise, dando a conhecer pesquisas, factos, posicionamentos e dados que se complementam entre si, fornecendo importantes pistas de partida para a pesquisa historiográfica que aqui se levou a cabo. Em todos eles é mencionada a importância da poesia experimental nesta história, mais ou menos indiretamente, com maior ou menor rigor. Mas está em falta um estudo sistemático e abrangente que identifique e defina os processos, as obras, os/as artistas, os eventos, as datas, as motivações históricas, teóricas e estéticas subjacentes e ativadoras desta história, dando continuidade, por exemplo, ao burburinho crítico na imprensa periódica portuguesa, a propósito daquele que é considerado um dos primeiros *happenings* em solo português, o "Concerto e Audição Pictórica", que teve lugar na galeria de exposições da Galeria Divulgação em 7 de janeiro de 1965, levado a cabo por um conjunto de poetas experimentais (a que se tornará). Num desses textos, Arnaldo Saraiva publicou então em 6 de julho de 1966, no nº247 do *Jornal de Letras e Artes*, um texto intitulado precisamente "Um novo 'espetáculo': *happening*", traçando um paralelismo entre os *happenings* portugueses e dos concretistas brasileiros, concluindo a sua reflexão com uma proposta de sistematização sobre o tema, baseando-se nas intervenções poéticas experimentais portuguesas:

> O que tem de interessante neste novo 'espetáculo' é justamente o seu combate à espetaculosidade, o convite contínuo a que os presentes abandonem a comodidade das poltronas, rompam a distância que vai do palco à plateia e sejam a um tempo beneficiários e autores de 'teatro'. Dir-se-ia que um 'happening' é uma psicoterapia de grupo, com a vantagem de dispensar o psiquiatra, que quando muito é substituído pelo mínimo comum artístico, e com o mérito de fundir da melhor maneira elementos oriundos de diversos campos da criação, individual ou coletiva. / Daí que de pouco valham ataques como os de Breton, ou comparações com as manifestações dadaístas, que só pretendiam escandalizar ou agredir. O 'happening' é bem uma 'arte' de um tempo voltado para a ação, de um tempo em que o homem quer interferir e

> responsabilizar-se pelo devir histórico, e se recusa a ser um simples assistente dele (Saraiva, 1966, p. 3).

Num texto de 2014 sobre a história da APP, que Cláudia Madeira apelida de uma "história sem história", refere-se sucintamente esta relação problemática com a história, identificando-se um conjunto de eventos e testemunhos/as que, nos últimos quinze anos têm vindo a refletir e a dar voz a este hiato estruturante da história da arte portuguesa. É um texto indiciante também do estado da arte sobre o objeto em causa, recuperado aqui pela óbvia ligação ao tema, pela sua atualidade, mas também porque incorre em diversas ausências que, sendo fruto das óbvias limitações de espaço, são também a demonstração das fragilidades de um pensamento crítico que não possui ainda um enquadramento forte e sistematizado que permita pensar e analisar a história da arte da performance em toda a sua amplitude e cronologia.

Veja-se alguns dos aspetos mais problemáticos deste texto: a ausência flagrante de um dos mais importantes e profícuos performers portugueses (veja-se o gráfico 3.1.2.2), vivo e ainda ativo[152], António Barros ou a identificação errónea de outros, como por exemplo, Fernando Aguiar, ali mencionado como João Aguiar; de entre um conjunto de razões que a autora avança para justificar o silêncio sobre a APP, refere-se, por exemplo, a "restrição" de circulação e expansão das manifestações experimentais a seguir ao 25 de abril, quando, na verdade, a década de 1980 conhece o maior *boom* de festivais e eventos de arte da performance da história do século XX portuguesa[153]. Note-se ainda que são os/as próprios/as artistas experimentais que cultivam esta marginalidade, fazendo questão de existir fora do museu e do mercado de arte, sendo esta uma das caraterísticas distintivas do género, como explica Lea Vergine:

> The artist's attempt to function in a *different* or *alternative* manner is an expression of the desire to eliminate the habitual position of prestige that his role comports. It is also an attempt to clear the field of interpersonal relations from the forms of alienation that art and culture continually produce and that contribute to render relationships frustrating and non-emancipatory. The objective is to eliminate aesthetic specificity and cultural deprivation (Vergine, 2000, p. 24).

---

[152] O autor teve recentemente em exposição a mostra "Coisas Reais", no *Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura*, em Guimarães (Torres, 2015a).

[153] Veja-se o gráfico 3.1.2.9 dos anexos.

Relativamente ao "mau acolhimento do público e da crítica", importa lembrar que, apesar de tudo, periódicos como o *Se7e*, *Expresso Revista*, *O Independente*, *Música&Som*, *Colóquio/Artes*, *Blitz*, entre outros, foram fazendo eco de alguns destes eventos ao longo da década de 1980, trazendo a arte da performance, mais ou menos informada e ainda sem esta nomenclatura para o debate público, é certo, mas trouxeram. Relativamente à reação negativa do público, há versões que contradizem este aspeto, como por exemplo a elevada afluência e participação em festivais como as importantíssimas Bienais de Cerveira, os eventos do ACARTE ou as Alternativas[154]. Repara-se também que a arte da performance não é um género de massas, existe num espaço público intermédio para um tipo de público restrito e específico e que, pese embora a relativa abertura do público português àquelas manifestações, é preciso lembrar que este género de arte sempre suscitou reações senão adversas, de estranheza e perplexidade[155], sendo também essa uma das suas caraterísticas; refere-se ainda um "contexto nacional ditatorial propício à invisibilidade" (Madeira, 2014, p. 9), quando outros estudos (Baptista, 2010, 2011; Bebiano, 2003a; S. G. Dias & Graça, 2014; R. H. da Silva, Candeias, & Ruivo, 2009; C. M. de Sousa & Ribeiro, 2004a) já vieram demonstrar que, é ao longo da década de 1960, que a cultura portuguesa conhece um dos seus mais significativos períodos de abertura ao experimentalismo, seja por rutura contra aquele contexto, seja pela abertura ao estrangeiro, seja por outro motivo ainda talvez por apurar.

É crucial refletir sobre a receção e representações que se têm vindo a produzir. Estes textos, práticas e ideias colocam em perspetiva a forma como esta história é hoje pensada. Não só porque contam a história do seu próprio tempo, revelando pistas subliminares sobre o estado da arte, como dão a conhecer factos e dados que, por este ou aquele motivo, são mais valorizados do que outros. Interessa perceber porquê.

Assim, esta receção da arte da performance portuguesa mostra, antes de mais, que esta história está a ser feita. Aos poucos, de forma precária, por vezes, mas a ser feita. Em grande parte, em virtude de um gradual interesse que decorre das caraterísticas do nosso tempo e de uma cultura mediática e performativa que se impôs e permeou o pensamento e as práticas culturais um pouco em todas as áreas da vida social, artística e económica contemporânea

[154] Eventos a que se regressará com detalhe nos pontos seguintes.

[155] O documentário recente sobre Marina Abramovic, "The Artist is Present" (2012), de Matthew Akers e Jeff Dupre, retrata bem esta relação de amor-ódio, se lhe podemos chamar assim, entre os/as artistas de performance e o seu público, que vão desde a extensiva repulsa, estranheza e constrangimento ao culto, histeria e idolatria.

(Heilbrunn, 2004), mas não só. Há uma crescente necessidade em Portugal de dar voz aos/às protagonistas desta história ainda vivos/as e ativos/as, detentores/as de arquivos e testemunhos pessoais valiosos, fomentando progressivamente a criação de arquivos institucionais que possam dar lugar a estudos e à fundação de uma área disciplinar e campo de estudos que lá fora já existe autonomamente há mais de 30 anos: os estudos da performance[156]. A necessidade ainda de enquadrar, através de uma receção crítica informada, a obra de muito/as artistas portugueses/as que exploram hoje este contexto artístico é outro dos motivos pelos quais esta história se vem mostrando.

A tabela 3.1.1 dos anexos a este estudo consiste numa grelha cronológica detalhada que organiza, por décadas e anos, as obras e os eventos que, efetuada uma pesquisa extensa do campo, configuram um percurso possível da arte da performance em Portugal. Não se trata somente de uma cronologia, embora também sirva como tal, mas sim de uma sistematização analítica e comparativa, a partir da qual se procedeu à aferição de diferentes parâmetros a partir dos quais se procurou produzir conclusões abrangentes e relevantes. É certo que os dados quantitativos não valem por si, quer porque toda a análise deve cruzar e contrapor esquemas interpretativos de natureza diversa, quer porque se parte de um conjunto de dados que não são exaustivos mas demonstrativos. Em todo o caso, estas análises gráficas quantitativas e qualitativas configuram um perfil da arte da performance que tem a sua validade como exercício que parte de uma investigação abrangente e rigorosa[157]. É desta análise de dados que se parte para a argumentação e história que se apresenta em seguida.

3.2.2 A Performance Poética da Vanguarda Estética

Como Richard Schechner observa, a performance enquanto ritualização, rito, cerimónia, xamanismo, jogo, performance do dia-a-dia, mecanismo de resolução de crises ou processo de

---

[156] Refira-se a iniciativa *baldio*, um grupo de estudos recentemente criado em Portugal por um conjunto de investigadores/as e artistas que têm vindo a realizar e produzir um conjunto de ações, textos e eventos que procuram colmatar esta lacuna. É uma primeira tentativa de organização e conjugação de esforços, ideias, reflexões e motivações para vir a mudar o cenário institucional, académico e cultural neste campo.

[157] Uma abordagem mais alargada sobre estes aspetos está disponível na secção "Notas Metodológicas" dos anexos.

fazer artístico é tão antiga quanto o ser humano. De entre as caraterísticas que este antropólogo identifica transversais àquilo que a sua teoria cristalizou como "comportamento transformado" encontram-se os seguintes elementos delimitadores: uma organização especial do tempo e do espaço; o endereçamento simbólico dos objetos; a existência de um conjunto de regras ou procedimentos; a não produção de bens (Schechner, 2003, pp. 1–25). A esta descrição o antropólogo acrescenta ainda o conceito de "actual", recuperando Kaprow, para designar as variações decorrentes das circunstâncias históricas, conforme explica: "Understanding actualizing means understanding both the creative condition and the artwork, the actual" (Schechner, 2003, p. 33). Assim o entendimento da arte da performance do século XX, onde se inclui a portuguesa, implica, antes de mais, a identificação das condições criativas que decorrem do tempo e espaço próprios de onde emergem estas práticas.

Uma análise da história das vanguardas no século XX permite identificar alguns aspetos transversais às experiências artísticas que demonstram semelhanças com a concetualização de Schechner, que podem ser assim resumidos: a relação regular e prolífica com a poesia, na sua realização escrita e oral, as artes plásticas e a música; a observação de um experimentalismo lúdico entre as diferentes áreas artísticas, na linha da obra de arte total (recuperando o romantismo alemão do século XIX e o drama musical de Richard Wagner[158]); a provocação política e social na defrontação corpo-a-corpo num dado espaço público, palco de interseção entre artistas e audiência; o evento de arte da performance é acompanhada de uma disseminação em diferentes modos de sociabilidade: nos cafés, em tertúlias, na rua, em publicações (manifestos, panfletos, cartazes, revistas), nos meios de comunicação da época como a rádio, os jornais, outras publicações ou mesmo comícios, explorando-se uma dimensão performativa dos eventos como festa-espetáculo; observa-se ainda de modo mais ou menos transversal o recurso e diálogo criativo com as inovações tecnológicas da época, ou seja, os meios técnicos.

Uma das variáveis mais constantes e arquetípicas nesta história é assim a relação entre o corpo e a palavra enquanto realização artística situada no tempo e no espaço defronte de uma audiência. Esta estrutura contextual do fenómeno da arte da performance é observável

[158] Ulrich Michels sublinha o facto de em Wagner, a noção de obra de arte total supor, não a ação conjunto das diferentes áreas artísticas, como a poesia, a música, o gesto, a dança, a arquitetura e a pintura, mas um "entrelaçamento inovador de todas elas" (Michels, 2007, p. 453).

também no caso português, com configurações particulares, motivo também pelo qual interessa pensar de forma detalhada esta relação.

A correspondência entre a oralidade (a linguagem na sua realização corporal e física), a performance corporal e a poesia é tão antiga quanto a linguagem e o pensamento, remontando à Antiguidade (Havelock, 1996; Jensen, 2005; Fearn, 2007)[159]. A preponderância cultural da oralidade relaciona-se com a preservação cultural, os rituais de passagem, a celebração e transmissão corporal da experiência humana, como lembram Marc Kelly Smith e Joe Kraynack:

> Throughout human history poetry and spoken-word arts have been essential to the preservation and celebration of all aspects of the human condition. Every culture has had its poets and oral historians who have witnessed and recounted the intrigues, wanderings, beliefs, desires, tragedies, and joys of the human experience. From Beowulf to the Bible, literary history is rooted in oral tradition (Smith & Kraynak, 2009, p. 17).

Focando-se a análise no século XX, é possível identificar em *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1895)[160] de Alfred Jarry (1980) os pressupostos fundadores desta corporalidade e discursividade performativa endereçada de alcance epistemológico. De facto, este livro pode ser lido como a elegia de uma atitude provocatória de arte como vida em busca do conhecimento, a patafísica trágico-cómica das soluções imaginárias personificada pelo Doutor Faustroll e pelo próprio Jarry[161], o arquétipo do poeta-ator que virá a ser explorado no futurismo, dadaísmo, surrealismo e experimentalismo. O texto acusa as influências do simbolismo francês e também de François Rabelais (na disposição ostensiva do discurso que desafia a tradição científica e os costumes da época), indo além dos seus mestres na forma como observa uma performatividade do discurso assumida enquanto atitude de pesquisa e

---

[159] Veja-se também os trabalhos pioneiros e fundadores de Paul Zumthor sobre poesia e oralidade na Idade Média: Zumthor, 1993.

[160] Data da primeira publicação de alguns fragmentos desta obra no jornal Mercure de France (Shattuck, 1996, p. ix).

[161] "Faustroll contains the spiritual autobiography of Jarry, who in the flesh assumed the monstrous role of Ubu but who sought in literature, in erudition, and in the alcohol his means of spiritual elevation. In this light Faustroll is a novel of quest without the usual note of self-pity" (Shattuck, 1996, p. xvi).

criação, ou forma última de um "authentic enactment" (Shattuck, 1996, p. ix). Autoclassificando-se como "romance neocientífico" e "hipotético"[162], Jarry explora não só a recusa do género único, alternando-se entre o registo poético, a literatura de viagens, o tratado de física, a *blague*, o humor, o documento histórico e o convite à ação, narrando-se a história de um Doutor Faustroll que mais não é do que uma viagem, uma experiência fenomenológica, uma pesquisa em busca das correlações entre as exceções e os limites da relatividade e da Física, em suma, do conhecimento[163].

É este o mesmo Jarry que, com o seu grupo da Patafísica, irá levar a cabo a já mencionada histórica apresentação do *Rei Ubu* em 1896 em Paris, conjunto de poetas e pintores que por sua vez influenciará Marinetti que, depois da uma estadia em Paris entre 1893 e 1896 levará estas ideias para Itália no fim do século, fundando o Futurismo italiano com os também poetas e pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla. É no âmbito destes primórdios do Modernismo estético que se firmará o teatro futurista, definido por Francesco Cangiullo como "drama de 'palavras-em-liberdade'" (citado em Goldberg, 2012, p. 22)[164]. Entretanto em Paris, Valentine de Saint-Point apresentava, nos *Champs Elysées*, o manifesto "Futurist Manifesto of Lust" (1913)[165], consistindo o espetáculo na recitação de poemas acompanhada da projeção de equações matemáticas e de música de Erik Satie e Claude Debussy (Berghaus, 1993)[166].

Também o futurismo e o construtivismo russo deverão à histórica convergência de poetas e pintores como Burliuk, Maiakovski, Livshits, Chlebnikov, Kruchenikh, Matiushin, Malevitsh, Nikolai Foregger, Meyerhold, entre outros, o diálogo performativo entre a poesia e a

---

[162] Shattuck, 1996, p. xii.

[163] É exemplificativa esta passagem do livro segundo, onde se explicitam alguns dos princípios da patafísica: "Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unite de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrete de densité positive eau?" (Jarry, 1980, p. 32).

[164] Sobre futurismo, revolução e linguagem veja-se o estudo central de Marjorie Perloff (1986).

[165] Na tradução portuguesa, *Manifesto Futurista da Luxúria*, traduzido e publicado em Portugal em 2009 (Saint-Point, 2009), pela & etc.

[166] Conforme este estudo, são diversas as incursões performativas no espaço público da poeta, pintora, ativista e escultora Valentine de Saint-Point. Refere-se este em particular pela importância que deteve no âmbito da história do futurismo internacional e do feminismo em geral.

corporalidade endereçada que está na origem das performances circenses e das máquinas teatrais de propaganda revolucionária. Neste contexto é particularmente marcante a Fábrica do Ator Excêntrico que vem a promover as performances biomecânicas de Vsevolod Meyerhold que combinam, *avant la lettre*, música, poesia, tecnologia avançada para a época, *jazz*, cinema, dança, cartazes e publicidade (Goldberg, 2012, pp. 37–69).

Entretanto, Frank Wedekind em Munique, Kokoschka em Viena, e Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Zara, Georges Janco, Richard Huelsenbeck em Zurique, poetas, pintores/as e provocadores/as, criam o histórico *Cabaret Voltaire* expressionista e dadaísta. Data de 1916 a abertura daquele cabaré em Zurique e desta histórica associação de artistas e poetas de "entretenimento artístico", a cujo "sentido de diversão" foi para a arte do século XX inescapável (Ruhrberg, 2012b, p. 120). Para a história da arte da performance e da poesia são particularmente relevantes, deste movimento, o humor aliado aos poemas simultâneos, à poesia dos grunhidos e chiados, às performances cacofónicas acompanhadas de entretenimento musical e aos manifestos satíricos. Também a "criatividade indiferente" ao sentido, como observa Jed Rasula no seu recente estudo, onde conclui: "The unsettling conundrum at the heart of Dada negation is that saying no is still saying something" (Rasula, 2015, p. XI). Entretanto em Colónia, em 1920, Max Ernst organizava a famosa exposição dadá num restaurante com entrada pelos lavatórios, onde convida a audiência a destruir as obras com machados (Robinson, 2005, p. 22). O mesmo Max Ernst que terá antecipado a importância da literatura para o surrealismo, na criação de um radical sistema de referências entre as coisas, conferindo-lhes um novo significado por intermédio da *collage* satírica (Ruhrberg, 2012b, p. 123). Neste contexto é também central a obra de Kurt Schwitters, o poeta experimental autor do poema fónico "Ursonata" (a sonata primitiva) e da "poética do trivial"[167]; ainda da manifestação arquitectónica *Merzbau* em Hanover[168], ícone máximo na

[167] "Schwitters discovered the covert poetry of the trivial, of disdained and discarded everyday things, in a way that radically questioned traditional values. Under his hand street-car tickets, baby carriage wheels, tin cans, yellowed newspapers, string, hair, nails, and rotten roots were transmuted into another reality, a visual reality of compelling magic" (Ruhrberg, 2012b, p. 127).

[168] Destruída por um raide aéreo nazi mas mandada reconstruir por Harald Szeemann em 1983, por Peter Bissegger, para a exposição "The Penchant for the Total Work of Art".

história do século XX da espacialização performativa e do conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total).

Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss e George Grosz, por seu turno, virão a explorar uma versão bem mais radical e politizada do dadaísmo em Berlim, a que se veio juntar Erwin Piscator, fazendo a viragem para o teatro proletário. O movimento dadá, um dos mais marcantes da história do século XX da arte performance, expandir-se-á à Holanda, Roménia, República Checa, Nova Iorque, a Barcelona e finalmente a Paris, para onde Tristan Tzara se mudará em 1919. Aqui, o poeta e pintor liga-se ao grupo da revista *Littérature*, começando a colaborar com Jean Cocteau, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault, Louis Aragon, Francis Picabia, Ribemont-Dessaignes, Appolinaire, grupo no seio do qual nascerá o dadaísmo-surrealismo. A cisão entre Dada e o Surrealismo dar-se-á em 1925 com o *Manifesto Surrealista*, perdurando as influências deste diálogo histórico até aos dias de hoje. Ao mesmo tempo, entre 1920 e 1930 na Alemanha, a *bauhaus* de Oskar Schlemmer faz a síntese entre a poesia, a pintura, a tecnologia e o teatro criativo, revolucionando a história da performance com uma das primeiras teorizações do género enquanto pesquisa teórico-prática que mistura pintura, palavra e teatro. É neste contexto que nasce o revolucionário ballet mecânico de que ficou particularmente conhecido o Ballet triádico, de Schlemmer, e que será especialmente importante pela reflexão crítica em torno de uma corporalidade mediada, neste caso, pela máquina em sentido lato.

As décadas de 1940 e 1950 são particularmente marcantes para esta relação, sobretudo do outro lado do Atlântico. Em 1944, John Cage inicia o curso de verão na *Black Mountain College*, academia de artes interdisciplinar situada na Carolina do norte em torno do qual se irá formar a *Black Mountain School*, escola de poetas de relevância histórica pelas teorias projetivistas do verso e pela amplitude político-social do seu projeto, explorando uma atitude performativo-política da linguagem. Robert Creeley, Robert Duncan, Denise Levertov e Charles Olson, influenciados pelo objetivismo[169] de William Carlos William e Ezra Pound, ensaiam então uma conceção de poesia como realização corporal política da linguagem. Esta corrente propõe-se destronar os limites entre poesia e vida, géneros literários, "alta" e "baixa" cultura, incidindo a sua reflexão numa conceção de poema enquanto objeto e materialidade

[169] Que defendem uma noção de poema como objeto que deve ser usado e repensado na sua manifestação quotidiana. O principal contributo desta corrente modernista é o facto de declinar ao objeto poético uma dimensão transcendental, fazendo-a antes uso de conhecimento.

projetiva ou "verso projetivo" (Olson, 1950). Esta modulação do fazer poético enquanto questionamento histórico e social que justapõe os sentidos políticos em confronto, no poema e fora dele, ou seja, enquanto experiência da linguagem e manifestação política de um corpo histórico (Quatermain, 1992) está na origem de um outro movimento poético e político importante, a escola L-A-N-G-U-A-G-E. O movimento foi fundado por Charles Bernstein, Peter Quatermain e Marjorie Perloff na década de 1970 em São Francisco, dando continuidade àquele projeto poético de cariz marcadamente político e social.

Nos meados da década de 1940, a geração *beat* nasce na ressaca poderosa ao pós-guerra. Emergindo enquanto atitude política de reação ao *status quo* norte-americano, a atitude *beat* torna-se no entanto num dos movimentos culturais mais significativos do século XX com influências culturais que perduram[170], nomeadamente na popularidade que as leituras poéticas ao vivo continuam hoje a ter nos Estados Unidos. Neal Cassady, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Jack Kerouac, entre outros/as, devem também a uma vasta tradição de poesia oral no norte da América[171], e não será por acaso que "Howl" terá sido primeiro lido por Ginsberg na Six Gallery em São Francisco em outubro de 1955, no encontro "Six Poets at the Six Gallery", organizado por Lawrence Ferlinghetti, antes da sua efetiva publicação nos formatos tradicionais no ano seguinte. Como refere o próprio Ginsberg: "Instead of straight square metronomic arithmetic beat there's the infinitely more musical and varied rhythmic sequences of conversation as well as the tones. (...) I think what happened is that we follow an older tradition, a lineage, (...) into idiomatic talk and musical cadences and returned poetry back to its original sources" (citado em Pfeiler, 2003, p. 94). Aqui a poesia é apenas o mote para uma reflexão ativadora de um movimento maior, social, político, estético e cultural, afirmando-se como atitude performativa radical em que arte, vida e arte são uma só.

John Cage e as suas teorias do aleatório virão ainda a ser determinantes para a geração *fluxus*, após o curso de música experimental que ministra na *New School for Social Research* em Nova Iorque em 1956. O princípio radicalmente emancipador das suas conceções artísticas reside já numa experimentalidade intermedial ainda sem esse nome que veio a revolucionar e

[170] Veja-se os seguintes estudos: Stephenson, 2009; Raskin, 2004; Russell, 2002.

[171] Conforme o estudo já mencionado de Lesley Wheeler, Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present (2008).

influenciar fortemente muitas gerações posteriores, sendo o *fluxus* apenas uma das suas principais porta-vozes. A poesia assume uma vez mais, neste contexto, particular preponderância, sendo nesta altura a relação entre a arte da performance e a poesia já bastante porosa[172]. O próprio conceito fundador de *readymade*, que terá influenciado Cage, radica numa apropriação contingente da linguagem no objeto, apresentando-se como "linguagem direta da realidade" (Schneckenburger, 2012, pp. 509–523). Ainda nesta década, entre 1950 e 1957, refira-se a importância do grupo *Vienna Action*, de Gehard Rühm, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner e Artmamm, radicalizando as fronteiras entre arte, vida, fotografia, linguagem, pintura, filme, escultura e *happening*.

A emergência em massa dos movimentos de performance poética nos Estados Unidos na segunda metade do século XX (Bernstein, 1998; Middleton, 2005; Novak, 2011; Wheeler, 2008), decorrente tanto do modernismo como de uma descentralização e expansão dos legados da geração *beat*, do *fluxus*, da *black mountain*, todas elas herdeiras de Duchamp, Cage, do minimalismo, do *happening* e, noutra escala ainda, do *jazz*, está na origem de um conjunto de tendências artísticas que, nas décadas de 1960 e 1970, tomam a linguagem como o epicentro das reflexões e criações artísticas. São exemplo destas tendências, e algumas delas bem contemporâneas, o *Living Theater* de Julian Beck e Judith Malina, o *Open Theater* de Joseph Chaikin, Michael McClure, Rochelle Owens, Amiri Baraka, Steve Reich, Charlie Morrow, *ensembles* de poesia como os míticos Four Horsemen and the Fugs, John Giorno, Richard Kostelanetz, Armand Schwerner, Anne Waldman; redes de poesia internacional ligadas à performance experimental e ao texto/som em Itália, Paris, Londres, Estocolmo, Amesterdão, Toronto, Nova Iorque, Nova Iorque e São Francisco, como a Poesia Visiva italiana, Henri Chopin, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Ernst Jandl, Gerhard Ruhm, Sten Hanson, Julien Blaine e Franco Beltrammetti; ainda referências incontornáveis do *rock* e da *pop* como Patti Smith, Jim Carroll ou os clássicos Bob Dylan e Tom Waits (Rothenberg, 2008, p. 125).

[172] Veja-se a seguinte observação ilustrativa do, então poeta, Vito Acconci que transita nesta fase para as artes visuais em virtude de uma transmutação e pesquisa do campo artístico, que explicita do seguinte modo: "Art for my generation was a kind of a non-field. It didn't seem to have any inherent characteristics of its own. Art was a field into which you could import from other fields, so I felt free to come to it from the closed field of poetry, in which the parameters were set. Besides, I was interested in what all the arts had in common – the author mediating between the object and the viewer" (citado em Poggi, 1999, p. 237).

Em suma, o legado destas vanguardas é de extrema importância para as práticas posteriores na forma como colocam em prática um conceito performativo de poesia, de linguagem como processo que se explora nas suas diferentes medialidades, como conclui Peter Howarth:

> (…) despite the amazing diversity of their experiments – and their general scorn for each other – there are certain patterns to the modernist avantgardes' approach to art. (…)They tend to think of poetry not as the record of a finished thought, but an ongoing event of co-creation between artist, world and audience, a process they cultivate with those chance-based processes of construction or theatrical performance (Howarth, 2012, p. 142).

A poesia concreta pode ser vista neste contexto como um ponto de chegada desta abertura e rutura radicais da experiência estética decorrente das vanguardas do século XX, sendo um projeto que, partindo de uma reflexão específica sobre a linguagem, implementa uma epistemologia performativa extensiva ao conceito de arte, com repercussões determinantes não apenas na literatura como em toda a teoria da intermedialidade. Como observa Drucker:

> These range from the experiments of the early twentieth-century avant-garde, Dada and Futurist poets in particular, to a whole host of later twentieth-century innovations which are only superficially related to either the avant-garde or Concrete poetry per se. At the end of the twentieth century there is a fully developed, very complex, continually interrogated, and highly varied range of work being produced in which visual and verbal distinctions are difficult to sustain. While these owe a minor debt to Concretism, their aesthetic syntheses are wide-ranging and their visual appearance often owes as much to mass media commercial design and electronic (video and computer) technology as it does to the tradition of literary forms (Drucker, 1996, p. 39).

Veja-se ainda Rui Torres, fazendo a ponte com o caso português:

> The assumed roots of concrete poetry and experimental poetry reveal a shared heritage, and they open the way back to the international historical vanguards of the beginning of twentieth century: from futurism and dadaism to the calligrammes and assorted typographical experiences and phonetic poetries (Torres, 2010, p. 33).

É a poesia concreta e experimental assim que, no campo mais estrito dos estudos literários, parece levar a cabo o trabalho mais determinante e inovador neste âmbito, vindo a explorar uma experiência performativa de intermedialidade que irá revolucionar a literatura e a arte da performance em Portugal.

Esta era de experimentalismo e exuberância particularmente rica e única na história da arte do século XX teve ecos tímidos em Portugal. As suas influências não deixam no entanto de ser marcantes no tecido cultural, acarretando configurações próprias mas nem por isso menos relevantes. Há efetivamente um diálogo por via, sobretudo, das viagens que os/as artistas portugueses/as fazem ao estrangeiro, onde contactam com estas ideias e obras. Este contacto é restrito e por isso apenas parcialmente difundido em território nacional. As ideias e experiências no seu conjunto, e mesmo tendo sido protagonizadas maioritariamente por figuras isoladas e disseminadas de forma lacunar e para públicos muito específicos, na sua maioria localizados em Lisboa ou no Porto, acabaram no entanto por, ao longo do tempo, imprimir mudanças significativas nas práticas culturais do país. Estas influências não impediram que, mesmo escassas, a contrapelo e por vezes pobres, estas manifestações não tenham sido significativas, revestindo-se de um significado histórico em que vale a pena atentar.

Restringe-se também a pesquisa ao século XX no que se refere a Portugal, desde o seu começo à década de 1980, inclusive, procurando-se endereçar os processos de eclosão e afirmação desta prática ao longo do século anterior, bem como os diálogos que se estabelecem com estes modelos internacionais.

Verónica Metelo no seu estudo de 2007 afirma que as décadas de 1960 e 1970 correspondem ao período de abertura do/as artistas portugueses/as às vanguardas experimentais internacionais, esta que dá lugar a um processo cumulativo de expansão das práticas performativas em território nacional. Se é verdade que esse período corresponde a um efetivo florescimento destas ações, não o é menos que a exploração de um mecanismo performance, como a autora lhe chama, remonta muito atrás, podendo as suas origens serem encontradas ainda antes do Modernismo. Sem recuar demasiado e sem perder de vista o horizonte cronológico aqui em análise, refira-se apenas a título ilustrativo, a *Questão Coimbrã* e as célebres "Conferências Democráticas do Casino" (1871) da Geração de 70 no século XIX, cuja dimensão panfletária e performativa não é de somenos importância (Estrela, 1996).

Reconhece-se também a pertinência das teses do hibridismo defendidas por Cláudia Madeira (2007) que destaca a importância da curadoria "de hibridação" (p. 233) da década de 1980 em diante até à primeira década do século XXI[173], de par com um conjunto de práticas mais ou

[173] A autora considera os Encontros ACARTE como a instituição fundadora do paradigma curatorial do híbrido – "uma espécie de embrião de futuros híbridos a nível nacional" (C. M. G. Madeira, 2007, p. 214) -, destacando

menos cíclicas ou "períodos intermitentes híbridos" (p. 235), entre os quais, se mencionam as "ações surrealistas", as "ações experimentais" no âmbito da arte da performance e da poesia experimental, as "ações revolucionárias" do 25 de abril e a "Alternatiza Zero", em 1977, na ampliação de um terreno de experimentação permeável a géneros híbridos como a arte da performance.

No entanto, uma análise mais aprofundada e abrangente no tempo permite perceber que o fio condutor de desenvolvimento da arte da performance em Portugal se situa na sua relação com poesia, de par com as artes plásticas e a música. De facto, esta análise comparativa e cronológica entre as tendências internacionais e o caso português dá a ver que um dos aspetos mais relevantes nesta análise é a relação estruturante que se estabelece também entre a performance portuguesa e a poesia. Aliás, é nesta sua particularidade que reside simultaneamente a proximidade à experiência internacional e um dos seus aspetos mais idiossincráticos. Identifica-se mesmo nesta relação em particular a caraterística mais identitária da APP. Trata-se de um eixo que, associado a uma prática de pesquisa intermedial é catalisador da sua expressão e expansão. Dialogando com as vanguardas estéticas e técnicas internacionais, esta *praxis* miscigena-se com um substrato histórico e político de cariz fortemente identitário.

O gráfico 3.1.2.1 identifica as áreas de intervenção artística com maior incidência na arte da performance desde 1900 até 1990, mostrando-se ser a poesia, seguida das artes plásticas, da instalação, do *happening*, da música e da conferência-arte, as áreas com que a arte da performance mais surge associada no seu processo de implementação e exploração. Já o gráfico 3.1.2.10 mostra uma panorâmica desta relação e evolução, demonstrando-se que esta ligação se adensa sobretudo no final do século, nomeadamente nos anos 80, registando-se também um pico substancial por volta de 1974. Uma análise dos/as protagonistas, no gráfico 3.1.2.2, dá a ver também que entre os/as principais protagonistas, há uma clara predominância de artistas ligados/as às artes poéticas, entre eles/as, por esta ordem: E. M. de Melo e Castro, Silvestre Pestana, António Barros, Manoel Barbosa, Ana Hatherly, José de Almada Negreiros, Alberto Pimenta, Albuquerque Mendes, Ernesto de Sousa e Fernando Aguiar. De entre estes/a, apenas Manoel Barbosa e Albuquerque Mendes não são poetas. No que refere aos

---

ainda a importância de eventos posteriores como o "Festival X" (1995-), o "Festival Atlântico" (1995-1999), "Danças na Cidade" (1993-) e "Festival Mergulho no Futuro" (1998).

coletivos de intervenção que se identificou nesta pesquisa[174], os dois grupos que mais se destacam neste âmbito (veja-se o gráfico 3.1.2.3) são o grupo Artitude:01 e o Grupo Cores, ambos ligados ao CAPC, tutelados por António Barros. Os restantes grupos, Telectu, Neon, Anar Band, Homeostética e Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, apontam para uma formação e atividade híbrida, maioritariamente de teor musical, pese embora surjam associados a inúmeras iniciativas desenvolvidas pelos/as poetas experimentais, sobretudo os Telectu, Anar Band e o GMCL.

Veja-se ainda o gráfico 3.1.2.9, que mostra uma evolução cronológica da arte da performance com base nos dados da tabela principal 3.1.1. A estimativa é feita a partir do número de eventos que foi possível registar para cada ano do século XX até 1990. Tomando em linha de conta as limitações decorrentes da condição de exceção que se tem vindo a mencionar, não deixam de ser significativos os seguintes aspetos presentes neste gráfico: é no início do século, com o modernismo e futurismo, que se observa um primeiro pico de atividade que estabiliza sensivelmente nas décadas seguintes. Observa-se uma acentuação novamente nas décadas de 1940 e 1950, coincidente com a atividade surrealista. Na transição para a década de 1960, verifica-se novo acentuar que pode ser explicado pela confluência das atividades surrealista, ainda modernista/futurista, por intermédio de José de Almada Negreiros, e já de algumas experiências concretistas experimentais de E. M. de Melo e Castro. A partir de 1962, data do lançamento de *Ideogramas*, de E. M. de Melo e Castro, *happening* protagonizado por aquele autor na Feira do Livro de Lisboa, que pode, na verdade, ser considerada a primeira intervenção deste tipo da PO.EX em Portugal, verifica-se uma curva ascendente que culmina com um *boom* particularmente expressivo de 1974 em diante e depois, particularmente, na década de 1980.

Estes dados são o ponto de partida da sistematização que se propõe e descreve em seguida, sendo possível delimitar cinco fases de desenvolvimento da APP ao longo do século XX na relação com as artes poéticas. Uma primeira fase surge associada ao modernismo, e mais concretamente ao futurismo, com Santa-Rita Pintor, Raúl Leal e José de Almada Negreiros. Neste âmbito, assumem particular preponderância, além dos/as poetas, os lugares em si, nomeadamente o café, o teatro, o cabaré e a rua. Como refere Nuno Júdice: "o futurismo exige a exteriorização, não vive sem o público e sem o escândalo, exibe desde o início uma

[174] Veja-se a lista completa destes grupos e respetivos membros na legenda descritiva dos coletivos de intervenção performativa, disponível no ponto sete dos anexos.

agorafilia" (Júdice, 1996, p. 255). Segue-se um segundo período de reação ao neorrealismo no âmbito do qual o surrealismo e nomeadamente Mário Cesariny de Vasconcelos será a principal figura, uma espécie de génio catalisador cujas influências neste campo permanecem em larga medida por estudar. Um terceiro momento pode ser delineado entre os meados da década de 1950 e o final da década de 1970, protagonizado pelos/as poetas experimentais, mas não só. Conclui-se este percurso de análise focando-se a atenção nos processos de maturidade, correspondente a uma quarta fase, na década de 1980, à qual se dedicam os capítulos quatro, cinco e seis deste trabalho, pela importância que detém neste contexto e dado considerar-se ser este o seu período mais proeminente, intenso, experimental e diversificado. Mesmo tratando-se de um epifenómeno, contém em si heranças que perduram.

3.2.3 A Encenação Clownesca: Raúl Leal, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros

A celebração-performance[175] de Amadeo de Souza-Cardoso em 1908 em Paris (Fig. 6.1.1) é o evento que abre esta cronologia. Pese embora situada em Paris, a paródia a "Los Borrachos" de Diego Velázquez[176], figura como um prenúncio das ações modernistas e futuristas de Santa-Rita Pintor, Raúl Leal e José de Almada de Negreiros que virão a ter lugar nos anos seguintes em Portugal, sobretudo em Lisboa. O futurismo é a grande escola da arte da performance do século XX, sobretudo o italiano, explorando-se já então caraterísticas que viriam a firmar o género na sua fase posterior: uma conceção de arte total, provocatória, o envolvimento do público, o diálogo com as inovações tecnológicas da época, uma conceção de teatro e poesia como vida. Como preconizaria Marinetti: "chegará o tempo em que a vida não se resumirá a uma mera questão de pão e trabalho ou trajetória do puro ócio: será uma obra de arte" (citado em Goldberg, 2012, p. 36). A importância desta intervenção de Souza-Cardoso reside no facto de se explorar os seguintes aspetos inovadores: a celebração e o convívio como pretexto para criação conjunta e exploratória de uma conceção abrangente de arte, a encenação provocatória e caricatural, a produção teatral da presença, atitude e simbiose

[175] Para uma definição de cada um dos termos que compõe a taxonomia criada para o presente estudo, veja-se o ponto dois dos respetivos anexos.

[176] Tela de 1629 em que Velázquez explora um imaginário burlesco de celebração do espírito de Baco.

estética entre a arte e a vida. Vale a pena ler a seguinte descrição pormenorizada de Flávio Gonçalves desta performatividade celebratória:

> A burlesca imitação realizou-se, a seguir a um almoço, no ateliê que Emérico Nunes ocupava, havia algum tempo, no 14, Cité Falguière. Num arremedo da figura velazquenha de Baco, Souza Cardoso avulta ao centro, desnudo, nimbado de folhas de parra cortadas em papel, as coxas escondidas sob a colcha (do Emérico) que já surgira numa fotografia de Abril do ano anterior; a seus pés, ajoelha José Pedro Cruz, a quem o deus vinho, à falta de vides, coroa com um guardanapo ou lenço! À esquerda de Amadeo, numa posição que – como a dos demais comparsas – corresponde ao que se vê no quadro do mestre espanhol. Domingos Rebelo reclina-se, de tronco nu, erguendo um copo. Emérico, no flanco oposto, copia o bêbado da grande malga e do chapéu de aba larga, ao mesmo tempo que Bentes, atrás, imita a personagem de pesadas vestes que na tela de Vélazques se acerca do grupo. No primeiro plano, sobre uma caixa de madeira servindo de mesa, dispõem-se pratos, copos, restos de comida e uma abundante série de garrafas... (F. Gonçalves, 1969, pp. 43–44).

O contacto com este contexto dândi, boémio, bem como com as vanguardas finisseculares do futurismo e do cubismo, será determinante também para Guilherme de Santa-Rita Pintor, então a viver em Paris, onde frequenta os cafés de tertúlia parisienses[177] e visita as exposições dos futuristas italianos, assistindo às conferências de Marinetti na Galeria *Bernheim-Jeune* (Rosa, 2014, p. 47). De regresso a Lisboa em 1914 e autobatizando-se de Santa-Rita Pintor, irá incentivar Raúl Leal (Rosa, 2014, p. 52) a protagonizar, no ano seguinte, uma ação provocatória inédita na modorral vida artística nacional: a distribuição na baixa lisboeta, pelos cafés e depois num comboio da linha de Cascais, do panfleto-manifesto "O Bando Sinistro: Apelo aos Intelectuais Portugueses" (Figs. 6.1.2), o primeiro documento escrito da APP do século XX. De acordo com Fernando Cabral Martins, trata-se de "uma provocação em forma de arte pública, algures entre a performance e a reflexão filosófica, e em que a própria sintaxe tendencialmente ilegível vai funcionar como um dos elementos de provocação" (F. C. Martins, 2014, par. 1). Este reconhecimento de Raúl Leal como um dos primeiros performers do futurismo português chega tardio, um século depois, mas chega. Mas não sem que antes Mário Cesariny, não arbitrariamente, o tivesse feito há já um par de anos atrás: "O Raúl Leal

[177] "De entre os cafés onde mais se deixou ver cumpre a referência ao *L'Observatoire*, ao *La Source*, ao *Bal du Tabarin*, à *Closerie des Lilas*, ao *Bullier*, etc. etc" (Chave, 1989, p. 16).

era / O único verdadeiro doido do 'Orpheu'./ Ninguém lhe invejava aquela luxúria da fera? / Invejava-a eu" (citado em J. M. dos Santos, 2010, p. 153).

De facto, o autor de *Sodoma Divinizada* (2010 [1923]), a sua obra mais conhecida, poeta de enorme "pathos" e "alcance filosófico" (F. Guimarães, 2004, p. 127)[178], mesmo transcendentalista, ocupa um lugar insólito, em si performativo, no futurismo português. Não só pelo seu lugar evanescente nesta história, pelo enorme desconhecimento a que é votado, por ter sido não só o autor daquele manifesto como pela ação inédita de o fazer acompanhar por uma intervenção de rua, dando literalmente "o corpo ao manifesto", como ainda pela originalidade da sua atitude, obra e personalidade, vivenciando, demonstrando e teorizando sobre uma conceção de teatro-como-vida inovadora no panorama de então. É este o mesmo Raúl Leal que, umas décadas mais tarde, pontificará nas tertúlias do Café Gelo (Fig. 6.1.18) (M. P. da Silva, 2014b). Veja-se dois episódios ilustrativos que falam por si: em *Orpheu 2* (1915), o autor anuncia a conferência "Teatro Futurista no Espaço", de que não há registo que se tenha efetivamente realizado, voltando ao tema em 1927, num texto publicado em *Presença 8*, onde anuncia que "a loucura astral" tornará todos/as espetadores "atores do Grande Drama Vertigínico" (citado em Martins, 2014, para. 3); corria o ano de 1917 quando Raúl Leal viajou para Toledo com a intenção de tirar partido da sua luxuosa coleção de pijamas orientais. Apresentando-se como "bailarino futurista" em público, com o nome Ahlali, "Prince de la Mort", dispensa-se no entanto de dançar, confiando no "êxito visual" dos seus pijamas. Sendo pateado pelo público, o poeta responde com um manguito, sendo preso. Reza a história que deixou escrito na cela da prisão o "Poème de La Liberté" assinado por "Raoul Leal, poéte et penseur"[179]. Nos dois casos, está-se em crer que se está perante dois exemplos em que o arquivo é performativa e ostensivamente manipulado pelo performer com intenções estéticas. Não foi possível averiguar acerca da veracidade ou não destes eventos. Em todo o caso, o que importa sublinhar aqui é esta efabulação performativa da história,

[178] Num estudo recente, Manuela Parreira da Silva conclui o seguinte: "Raúl Leal, (…) segue o caminho da filosofia, ou de um pensamento filosófico e místico, misto de filosofia e religião (…). Persegue uma fusão psicológica absoluta, integral, de todos os contrários, uma 'fusão salvadora' da Carne-Espírito em Deus-Satan. E é por essa razão também que poucos o terão compreendido"(M. P. da Silva, 2014a, p. 39).

[179] Conforme relatado pelo próprio poeta (Leal, 2010 [1923], p. 27).

fundadora e representativa de uma estética da encenação levada ao extremo que será crucial para a história da performance portuguesa.

Este exibicionismo sofisticado será levado ainda mais longe por Santa-Rita Pintor. Este artista é pioneiro da APP na relação com a PEP revelando, desde logo, a consciência de uma personificação estética e performativa em que a arte e a vida não distinguem, como o próprio confessa: "Eu queria falar como ninguém fala, com palavras que mais ninguém empregasse; vestir-me de outra maneira, viver numa casa como nunca existisse" (citado em Rosa, 2014, p. 59). Joaquim Matos Chave, um dos primeiros biógrafos do autor, identifica nesta estética, uma "poética", para designar o conjunto do seu projeto artístico, o qual pressupõe a ação conjugada entre os comportamentos, os gestos, as ações, a indumentária e as palavras, ao serviço de uma ação de rutura e provocação (Chave, 1989, p. 41). De facto, a referência à indumentária de Santa-Rita, recorrente nos testemunhos, é sempre acompanhada da observação de uma coerência entre a atitude performativa e aqueles adereços (Fig. 6.1.8.1; Fig. 6.1.8.2). Veja-se alguns exemplos: Sarah Affonso, esposa de Almada, testemunha o seguinte: "O Santa-Rita tinha a mania de andar com uma espécie de chapéu enterrado até aos olhos" (M. J. de A. Negreiros, 1982, p. 34), ou Rui Mário Gonçalves: "Santa-Rita Pintor vestia-se propositadamente mal em contraste com os dândis românticos" (R. M. Gonçalves, 1998, p. 31), "construía roupagens apalhaçadas e dava respostas desconcertantes a quem os interpelasse" (R. M. Gonçalves, 1998, p. 34); ou ainda Reinaldo Ferreira:

> Alto, magro, da magreza aflitiva de um galgo, costas abauladas, pescoço de galináceo mal segurando a cabeça que tombava sobre o peito; as espáduas a salientarem-se sob o casaco, como triângulos de madeira – dava a impressão dum poste de iluminação com o globo suspenso…(…) – e todo trajado de negro… negro era o chapéu, enterrado até à nuca, negras eram as luvas, a camisa, a gravata, as polainas, as botas…Arrastava-se pela rua como se fosse entornado por um frasco imóvel de tinta Nakin…Abriam-se clareiras à passagem – como se temessem que ele pusesse nódoa ou pingasse da negrura da sua pincelada (R. Ferreira, 1929, p. 37)

Estes relatos dão conta de uma atitude histriónica na base da qual reside uma produção teatral da presença pensada como um todo. Assim a indumentária é apenas o complemento que resulta de uma atitude corporal integral assumida como uma "poética" em processo. Ou seja, não é na obra, escassa, como se sabe, que reside a sua excecionalidade mas no facto de ser ele próprio a "obra", isto é, na atitude e provocação, tipicamente futurista e performativa que

assumiu[180] até quinze minutos antes de falecer[181]. Assim, até na sua efemeridade o pintor e poeta assegura este estatuto, não só por ter morrido súbita e prematuramente em 1918, como por ter mandado destruir toda a obra antes de falecer. Constitui a demonstração de uma dimensão radical assumida única e exclusivamente pelo corpo feito tela, que será explorada depois com o *fluxus* e não só. O seu caráter visionário é bem sintetizado na seguinte descrição que Bernardo Pinto de Almeida faz do artista:

> E que fica? A admirável encenação clownesca que Santa-Rita faz de si mesmo nas páginas de *Portugal Futurista*. Em que em vez de obras prefere a afixação da própria imagem num gesto de irrisão, niilista e cómico (…) louco, na pobre intimidade do seu quarto ateliê. Imagem-performance, ela conduz o futurismo português para um rasgo que é pré-dadaísta pela atitude e que nem os italianos em paris tinham ousado (B. P. de Almeida, 2014, par. 11).

Para além desta "imagem-performance", como refere Almeida, o que fica da sua obra relaciona-se em grande parte com a sua atitude e extensão numa performance pública a todos os títulos original e única no contexto português, mas que combina imprevisíveis ações e aparições totalmente improvisadas e provocadoras, uma espécie de ação quotidiana na baixa

---

[180] São vários os testemunhos que corroboram esta tese. Veja-se por exemplo dois: "a grande obra de Santa-Rita, pintor, (…) reside nos episódios aventureiros do espírito, nas façanhas extra ateliê, nas sortidas de guerrilha, na valentia das suas proezas isoladas e pessoais – que foi o que apavorou o adversário e o venceu" (R. Ferreira, 1929, pp. 36–37); e de Sarah Affonso: "O José dizia que era das pessoas mais inteligentes que tinha conhecido! Duma imaginação fortíssima e com uma conceção de arte muito avançada. Mas era mais um intelectual, mais uma atitude. Um teórico de arte" (M. J. de A. Negreiros, 1982, p. 34).

[181] "Santa-Rita riu-se dos outros, dos sisudos, de todas as burguesias, até a um quarto de hora da morte. Havia já um longo mês que uma febre o escaldava, no leito, sem se ter formulado ainda um diagnóstico certo que permitisse à ciência ataca-la proficuamente… / A família assustada, reclamou uma conferência médica. (…) Santa-Rita observava-os e ria-se da impotência científica e do atontamento que se espelhavam no rosto. Por fim, tentando ainda modelar a voz no tom protocolar das suas célebres blagues, chamou-os e perguntou-lhes: / - Ouçam doutores… isto não será febres de África? / Febres d África? E os três clínicos entreolharam-se na esperança de ter dado com a pista labiríntica daquela misteriosa enfermidade. E um deles indagou: / – O senhor esteve então em África? / – Eu? Nunca! Mas às vezes… São dessas coisas… Podia ser… / E enquanto os médicos, desiludidos se enfrascavam no seu conciliatório, Santa-Rita entrava risonho e feliz pela partida pregada, numa agonia suave; e um quarto de hora depois expirava" (R. Ferreira, 1929, p. 38).

Chiado[182], com um outro tipo de intervenções que, denotando um significativo grau de improvisação, são mais ou menos agendadas e têm em vista um objetivo muito específico: levar a reflexão sobre a atitude e significado da arte a um contexto particular, o da crítica. Como refere o biógrafo do poeta e pintor: "Em Santa Rita, a performance simplesmente não tinha hora nem local previamente marcados. Mas eram factos públicos e denotavam uma invasão da esfera da vida, da vida do quotidiano, pela arte e pelo espírito" (Chave, 1989, p. 25). Pese embora o quotidiano e o público não se distingam significativamente na sua esfera de ação, o que é certo é que há um conjunto de intervenções públicas e encenações que são um marco na literatura portuguesa e contribuíram para o alargamento do seu espectro de reflexão. De entre estas destacam-se as seguintes: o "Ultimatum", no Teatro da República, o lançamento da revista *Portugal Futurista* e o "Pacto do Grande Frete da Poesia" no Museu de Arte Antiga, todas em 1917, um ano antes da sua morte, este último menos conhecido. Todas estas ações foram levadas a cabo em conjunto com José de Almada Negreiros, o seu sucessor na história da performance, e ainda com Amadeo de Souza-Cardoso, no caso de "Pacto". Estas três performances ajudam a configurar um perfil da ação performativa de ambos os artistas e marcaram irreversivelmente a história do modernismo e futurismo português.

Um século depois, a sua figura enigmática, e envolta numa aura de artista-mártir que morreu depressa sem deixar rasto, continua a suscitar interrogação e curiosidade, não sem o reconhecimento claro de que foi "sem dúvida o missionário da vanguarda em Portugal" (O. M. Silvestre, 1990, p. 113). De alguma forma é Almada Negreiros que, tendo vivido muito mais tempo e tendo sido muito próximo de Santa-Rita, veio a fazer a ponte deste legado com a pós-modernidade estética, dando continuidade e explorando este "código genético" do futurismo português, nomeadamente um tipo de *happening* poético *avant la lettre.*

As três intervenções mencionadas e partilhadas por estes dois artistas marcam o lançamento da intervenção performativa de Almada Negreiros na cena Lisboeta, que se estenderá até aos

[182] Desta performance quotidiana de que nunca desarmava, pela forma como vivenciou e encenou a sua presença regular na baixa lisboeta, subsistem vários relatos, paradigmáticos por si: "Santa-Rita trazia uma vontade de atuação de provocação pública de caráter cultural de marcação futurista (que era única à data) (…) [e] só podia atuar num centro urbano e cultural: a baixa de Lisboa e o Chiado" (Rosa, 2014, p. 49); "Quando apareceu em Lisboa, no regresso desse exílio, tiveram medo dele como de uma descida à terra de um fantasma. Era o papão das crianças que vinham à Baixa, dependuradas na mão da mamã, às compras do Grandela e do Chiado" (R. Ferreira, 1929, p. 37).

finais da década de 1960, sendo particularmente preponderante o seu percurso artístico para a história da arte, da literatura e da arte da performance portuguesas. Como conclui Osvaldo Silvestre no seu estudo a vanguarda na literatura portuguesa, "o Almada futurista (...) desempenha (...) no panorama da nossa vanguarda, o papel mais empenhado e convicto" (O. M. Silvestre, 1990, p. 140). Apresentando-se como artista total – "a arte não tem plural" (F. Guimarães, 2004, p. 99) – e movendo-se entre as artes plásticas, o teatro, a ficção, o ensaio, a poesia, e a provocação dadá ou "AlmaDADA", como lhe chamaria E. M. de Melo e Castro[183], interessa sublinhar desde já, no contexto da argumentação em curso, a relação específica que neste autor se estabelece entre a poesia e a arte da performance.

Como em Santa-Rita, também em Almada Negreiros a poesia é a condição de todas artes, na medida em que, pensada para além do seu enquadramento como sistema de linguagem, se situa no âmbito da criação, como o próprio afirma: "Poesia é criação" (J. de A. Negreiros, 2006 [1962], p. 290); "Poesia, criação, obra, é tudo do mesmo novelo" (J. de A. Negreiros, 2006 [1962], p. 292). Na base de uma criação multifacetada (romance, pintura, dança, caricatura, ensaio, teatro, poesia, etc.) reside uma concetualização do poético que, apesar de explorar temáticas simbolistas e de procedência arcaica e existencial (F. Guimarães, 2004, pp. 105–106), alia à ordem vitalista, por influência de Marinetti, a exploração do fazer poético enquanto ato e atitude. Mas a sua proximidade à arte da performance e ao ato poético concetual e experimental, não se fica por aqui. Simultaneamente, Almada Negreiros reconhece à realização poética uma dimensão radical de tempo e espaço, conforme explicou numa conferência sobre o tema proferida em 1962 na SNBA:

> (…) o homem ficou condenado a criar. Ficou condenado à Poesia. Ficou condenado a criar o seu próprio lugar: O seu 'onde. (…) / Sabe-se por onde passa Poesia. A passagem. O 'onde' é que não está. Sabe-se que fica entre dois 'ondes': o 'onde' do oculto e o 'onde' do desocultado, o que ainda não está. / A Poesia passa sem aonde (J. de A. Negreiros, 2006 [1962], p. 291).

[183] Num conhecido texto sobre o dadaísmo em Portugal intitulado "EU-DADÁ-HOJE", publicado em 1972, o autor escreve o seguinte: "PUM – Diria o Almada. Esse que mais seria AlmaDADA se não tivesse sido desalmado de cá (DES é um prefixo que se põe quando se quer tirar alguma coisa – OK?)" (Melo e Castro, 1977a, p. 73).

> Há milénios que a obra se vai fazendo, continuamente ultimada nos seus mais geniais remates, mas sem onde Antes ou Depois, chamados Passado ou Futuro, pois o único 'onde' da obra fica fora do Tempo e do Espaço, no eterno presente do homem, tal-qualmente é captado por cada sensibilidade individual no oculto ser, instantaneamente, num relâmpago (J. de A. Negreiros, 2006 [1962], p. 292).

Sublinhando a centralidade do momento e da presença na realização poética, Almada Negreiros propugna uma espécie de manifestação criadora intemporal, algo essencialista e existencialista até, condição que é reconhecida também ao teatro:

> Não é apenas a arte dramática que pode ser considerada como teatro. As primeiras cerimónias públicas do teatro eram ofícios religiosos e só depois se começou a fazer a diferença entre o templo sagrado e a comédia profana. Estimando a origem desta palavra ficamos sabendo que toda a arte ou qualquer outra linguagem que passa do particular para o geral faz imediatamente teatro (J. de A. Negreiros, 2006 [1924], p. 101).

Estando a poesia para lá do tempo da linguagem e sendo o teatro a arte de levar a linguagem ao palco da vida, Almada Negreiros explorou a realização conjunta do teatro com a conferência e a poesia enquanto atitude e processo de experimentação do corpo. Como refere Osvaldo Silvestre num estudo sobre a centralidade do corpo em Almada, "neste Almada[184] a estética é sobretudo *aesthesis*, conhecimento corporal do mundo" (O. M. Silvestre, 1998, p. 26). Ou Gustavo Rubim, que num outro estudo chama ao ato da escrita em Almada, um "palco de palavras" onde o poeta "faz ver a cena da escrita pelo ato de leitura" (Rubim, 1998, p. 50). Afinal, como defendeu o próprio Almada no inaugural *K4 – O Quadrado Azul* (Fig. 6.1.6), revista-operação, raramente considerada na sua dimensão apologética[185], aquando da exposição de Souza Cardoso na Liga Naval em Lisboa, "todos pertenciam às suas palavras, aos seus lugares nas palavras" (J. de A. Negreiros, 2000, p. 11). Reside assim na ação

[184] O autor refere-se aqui sobretudo à fase do jovem Almada, isto é, entre 1917 e 1933. Este trabalho refere, no entanto, todo um projeto poético do corpo que apenas adquire diferentes configurações ao longo do percurso artístico do autor, como se sintetiza aqui: "Na verdade, do corpo em bruto da fase vanguardista ao corpo filial do cultor da ingenuidade e ainda ao corpo social dos textos que nos prometem uma humanidade educada na arte e na Razão do Estado, vai todo um pensamento do estético que é também uma crítica e uma autocrítica da modernidade" (O. M. Silvestre, 1998, p. 24).

[185] Veja-se a análise deste texto enquanto manifesto, proposta por Osvaldo Silvestre (O. M. Silvestre, 1990, pp. 129–134).

performativa do corpo a concretização do seu projeto artístico e poético, aliando ao mesmo, o propósito futurista de denúncia de um *ethos* cultural. O poeta e pintor foi particularmente prolífico nesta área (gráfico 3.1.2.2), resultando a sua obra numa ação cultural em larga escala.

Esta atitude poética enquanto programa total de intervenção desdobrou-se nos múltiplos manifestos, textos, panfletos, conferências, obras que escreveu, pintou e encenou, como na sua performance pública. Veja-se, a título de exemplo, um programa de ação futurista redigido em 1918 (Fig. 6.1.7), onde Almada Negreiros define como eixos de intervenção para um espetáculo futurista, o movimento do corpo produzido ("Sport: Adresse, Record, Dance, Grand Air!") e o pensamento, a um só tempo, da cabeça e do corpo, "os únicos capazes de fazer correr as gentes", ou seja, capaz de as fazer mover. Esta atitude provocadora e encenada está também presente nas inúmeras aparições públicas do poeta, que explorando nas mesmas o histrionismo endereçado e irónico. Vejam-se duas intervenções do poeta na RTP alguns anos mais tarde, nos finais da década de 1960, pouco antes de falecer. Entrevistado em 1968 pelo jornalista Manuel Varela, o autor combina um momento testemunhal com uma improvisação performativa (Fig. 6.1.30) durante a qual relembra a importância da Geração de *Orpheu* para a cultura portuguesa do século. Nesta mesma entrevista, Almada Negreiros reafirma aquela poética na explicitação de um conceito de espetáculo que se aproxima tanto de uma noção intermedial de arte, de encontro entre todas as artes, como da arte da performance em si:

> Eu enganei-me muitas vezes na minha vida e sobretudo com a palavra teatro. Ainda hoje estou absolutamente subjugado pela palavra teatro. Mas expliquei-me a mim mesmo do que se tratava. Não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é a escultura, não é nenhuma arte especial. O que me interessa a mim é o espetáculo. Espetáculo quer dizer: ver. Ver. O espetáculo pode estar onde quiser. Mas que esteja, e que seja visto. Olhe que isto de haver no mundo a possibilidade de espetáculo, que todos saibam ver, é sério (citado em Varela, 1968).

Um ano mais tarde, em 1969, Almada Negreiros é convidado do popular programa da RTP "Zip-Zip" (Solnado, Cruz, & Gouveia, 1969), apresentado por Raúl Solnado e Carlos Cruz, no Teatro Villaret. Apesar de ser uma entrevista em que predomina a informalidade, o artista nunca desarma da sua performatividade em palco e condição de autor e ator (Figs. 6.1.35), recorrendo à ironia, à *blague* e à provocação, provocando o riso por diversas vezes nos espetadores, corroborando a tese de Ernesto de Sousa: "em Almada Negreiros devia haver

sempre um jogo dramático com os outros, com a vida, com ele próprio" (E. de Sousa, 1998f, p. 81). O autor recorda ainda nesta entrevista algumas das suas performances mais marcantes, entre elas o "Ultimatum Futurista" e a "A Invenção do Dia Claro", a que se voltará.

Entre as diferentes e variadíssimas intervenções performativas, identificou-se cinco tipologias de arte da performance recorrentes em Almada Negreiros, dando-se aqui particular atenção às seguintes: o *happening*; a revista-operação; a conferência-performance; a conferência-manifesto; a dança experimental[186]. Como na restante obra, estas intervenções eram preparadas e encenadas com "surpresa profética" e "hermética iniciação" (E. de Sousa, 1998f, p. 96), podendo afirmar-se que a filosofia do *happening*[187] é transversal à sua obra.

Em todo o caso, é possível delimitar algumas intervenções mais literais neste sentido, isto é, que não tendo sido agendadas, decorrem da improvisação do momento. A mais conhecida de entre estas é o "Manifesto Anti-Dantas"[188]. Sabe-se que este texto foi escrito no culminar da contenda histórica entre modernistas e o autor de "Os poetas paranóicos" (1915), Júlio Dantas, mas mais concretamente como reação virulenta à peça "Sóror Mariana", do mesmo autor, a que Almada terá assistido no Teatro Ginásio em Lisboa no dia 21 de outubro de 1915 (S. A. Ferreira, 2013). Sabe-se ainda que foi publicado no ano seguinte, mas pouco se conhece acerca de uma primeira leitura encenada que Almada terá feito para alguns amigos no café Martinho, logo a seguir à elaboração do manifesto no dia 22 de outubro, de que se conhece a seguinte descrição: "foi no Martinho (…) que, com os pés em cima das preciosas mesas que serviram Camilo e Eça de Queiroz, Almada Negreiros recitou o seu 'Manifesto Anti-Dantas'" (M. T. Dias, 1988, p. 247)[189]. A ausência de documentação sobre este acontecimento vai ao encontro da condição de exceção mencionada atrás. Em todo o caso, esta referência é sintomática por si e, dadas as caraterísticas do texto, pelo uso expressivo da

[186] Consultar o ponto dois dos anexos desta tese para uma definição de cada uma das taxonomias.

[187] Conforme definido na taxonomia que tem em conta a sua manifestação em Portugal, isto é, enquanto mecanismo performativo que explora sobremaneira os efeitos surpresa, de choque, improvisação e experimentação.

[188] A tabela 3.1.1 disponibiliza informação sobre os restantes *happenings* levados a cabo por Almada Negreiros.

[189] Também relatada por José Augusto França, de acordo com Jorge Barradas que teria assistido à leitura: "saído do teatro, Almada, que fora um dos pateadores, fechou-se no quarto a produzir um tremendo 'Manifesto Anti-Dantas por Extenso', que logo no dia seguinte leu aos seus amigos e fez imprimir em caixa alta" (J.-A. França, 1983, p. 194; p. 440) .

tipografia, o recurso à anáfora, as onomatopeias e a pontuação exuberante tipicamente futuristas, não será demasiado afirmar que se trata de um texto muito mais para ler em voz alta, do que de um manifesto para circular; ou, pelo menos, exigindo as duas realizações em simultâneo. Para Gregory McNab não parece haver muitas dúvidas:

> A estratégia dos insultos é de qualidade teatral e perde muito do seu impacto numa leitura em silêncio. O carácter do Manifesto Anti-Dantas exige que seja declamado numa reunião pública, tal como se fez antes da publicação (...) Esta espécie de retórica requer uma apresentação não só oral como visual. Tem assim que ser pontuada por uma técnica paralinguística, tal como gestos de mão a formar a pistola de ar, movimentos de corpo e expressões de rosto. Ninguém melhor do que Almada, bailarino entre outras coisas, para o levar a efeito (McNab, 1977, p. 37).

Não será por isso por acaso que em 1965, o próprio Almada leva a cabo a gravação do manifesto na Casa dos Galos em Lisboa, gravação publicada recentemente (J. de A. Negreiros, 1965) e que permite conhecer este texto na sua especificidade performativa e oralidade. No fundo, trata-se de um texto-pauta, cabendo a sua realização ao/à performer, residindo também neste aspeto o seu caráter experimental que aqui interessa sublinhar. O mesmo café terá sido ainda o palco da leitura, em 1915, do célebre manifesto "Cena do Ódio", que Almada terá lido "depois de saltar para cima de uma mesa" (Júdice, 1996, p. 259)[190].

Um outro evento desta natureza, com caraterísticas muito próximas do *happening*, é "O pacto do grande frete da Poesia: enquanto a Poesia não é", cujos protagonistas foram Almada, Santa-Rita e Amadeo de Souza-Cardoso. Este ritual teve lugar no Museu de Arte Antiga de Lisboa, defronte do painel "Ecce Homo", em 1917. Os três artistas então firmaram um pacto silencioso contra o estado da arte, aqui representada, uma vez mais, pela poesia. Como o próprio Almada explica uns anos mais tarde num artigo no *Diário de Lisboa*: "evitou-se ser 'Orpheu' apenas mais um grupo de gente do verso. O movimento era unânime e não apenas literário. Se a falência literária do princípio do século era flagrante, a falência das artes visuais não lhe era menor nem muito menos tão recente. 'Orpheu' teria denominador comum da unidade de todas as artes" (J. de A. Negreiros, 1959, p. 20). Como reação a este "frete" a que a arte é obrigada a submeter-se, de acordo com estes autores, Almada, Santa-Rita e Souza-

[190] Para uma análise deste texto como "manifestação poética futurista" veja-se: Pinheiro & Mendes, 2007.

Cardoso, cortam as sobrancelhas e a barba, depois de celebrar o pacto, passeando em seguida o seu "remotíssimo grito do silêncio" (J. de A. Negreiros, 1959, p. 20) pela baixa lisboeta.

Na mesma linha, as revistas-operação[191], como o "Manifesto Anti-Dantas" (1916) e a revista *Portugal Futurista* (1917) podem ser identificadas como intervenções que exploram não só os efeitos de surpresa e choque como pela intenção de fazer interagir a materialidade da obra, isto é, a sua distribuição e existência física, não só no próprio ato de levar para a rua, pela forma como é distribuído, como pelas caraterísticas materiais em si do objeto, na mensagem que indicia aliada à forma em que e como é comunicada. Há toda uma dimensão física de fortíssimo impacto no espaço público associada a este tipo de manifestos que não é alheia às caraterísticas do *happening*. Veja-se, por exemplo: o "Manifesto Anti-Dantas", que foi inicialmente publicado em edição de autor, em papel de embrulho (Fig. 6.1.3), tornando-se num único "objeto impresso para ver, ouvir e ler" (S. A. Ferreira, 2013, p. 60); ou a revista *Portugal Futurista* (1917), um *happening* em si, espécie de publicação rastilho: por ter sido apreendida à saída da tipografia, pelo aparato que provocou, por ter saído apenas um número e por ser considerada a única publicação portuguesa verdadeiramente futurista, precisamente pela sua apreensão[192]. Fernando Dias Rosa chama-lhe um "ritual performativo e social com o seu próprio sacrifício" (Rosa, 2014, p. 57). Numa outra perspetiva, Osvaldo Silvestre fala numa mumificação e "cancelamento da sua dimensão pragmática", em virtude daquela apreensão, questionando o seu cumprimento enquando "texto de vanguarda" (O. M. Silvestre, 1990, p. 116). Considera-se, no entanto, que o efeito simbólico da apreensão resultou, por outro lado, num efeito transgressivo por si e tipicamente de vanguarda, a ter em conta quanto mais não seja, numa história da performance.

---

[191] De acordo com a taxonomia definida para este estudo (disponível no ponto dois dos anexos), trata-se de um tipo de publicação artística cujo suporte de divulgação e materialidade é, em si, a interação corpo-objeto-espaço-tempo-audiência. Explora-se o conceito de arte da performance aplicado aos modelos tradicionais de publicação. Foi concebida e posta em prática pelo coletivo Artitude:01, pese embora uma sua primeira expressão e manifestação possa ser identificada aquando da publicação de *Portugal Futurista* (1917). Algumas caraterísticas desta tipologia podem ser identificadas nesta revista do modernismo português pelo aparato social, estético e político que então provocou.

[192] José Carlos Pereira sintetiza esta tese do seguinte modo: "É hoje consensual que o movimento futurista em Portugal durara apenas oito meses, compreendidos entre a Conferência de apresentação, a 14 de abril de 1917 (…) e a apreensão pela polícia do único número da revista *Portugal Futurista*" (J. C. Pereira, 2007, pp. 98–99).

De entre as suas intervenções que exploram caraterísticas da arte da performance há ainda que destacar dois tipos de conferências: a conferência-performance e a conferência-manifesto. De acordo com a taxonomia definida para este estudo[193], a primeira distingue-se da segunda pelo facto de se tratar de um tipo de intervenção que responde ao formato tradicional de conferência mas em que se explora o efeito de *happening* e/ou outros aspetos da arte da performance. A segunda implica uma tomada de posição teórico-artística. Almada Negreiros desenvolveu estes dois tipos de intervenções de forma mais ou menos regular ao longo do seu percurso artístico, como é possível observar na base de dados 3.1.1, destacando-se no seu conjunto pelas implicações que teve no campo de reflexão da e sobre a arte portuguesa do século XX. Vale a pena, no entanto, salientar a importância e o impacto de algumas destas ações.

As conferências-performance "A Invenção do Dia Claro" (1921), que teve lugar na Liga Naval em Lisboa e "Direção Única" (1932) assumem particular preponderância neste contexto. A primeira porque é inaugural e vem a definir o género em Almada e na história da literatura portuguesa, o teatro de palavras. Nesta intervenção dividida em três partes, como é possível ver no convite (Fig. 6.1.10), leva-se à cena uma metarreflexão sobre o lugar das palavras, distinguindo-se diferentes momentos da intervenção de acordo com a sua função: a intenção, as confidências e as *démarches* finais, onde se apela à "invenção" por intermédio da intenção das palavras. Em "Andaimes e Vésperas" pode ler-se o seguinte: "Cada palavra é um pedaço do universo. Um pedaço que faz falta ao universo. Todas as palavras juntas formam o Universo. / As palavras querem estar nos seus lugares!", "Gastos os dias a experimentar lugares e posições para as palavras" (J. de A. Negreiros, 2006 [1921], pp. 60–61). Na imprensa da época conta-se que "Almada Negreiros conseguiu fazer rir e fazer meditar os seus ouvintes" (citado em J. de A. Negreiros, 2006 [1921], p. 361).

Relativamente a "Direção Única", Almada considera-a a "melhor jornada da minha vida pública de artista e de português" (J. de A. Negreiros, 1935, p. 24), também pelo impacto que conseguiu junto do público. A conferência foi apresentada no Teatro Nacional de Almeida Garrett em Lisboa e depois em Coimbra, no Salão Nobre da Associação Académica, no mesmo ano. Este texto partilha algumas semelhanças com o "Manifesto Futurista" de

[193] Que tem em conta as propostas taxonómias do arquivo *PO-EX.ne*t (Portela, 2014; Torres, Portela, & Sequeira, 2014).

Marinetti na estratégia retórica usada, fazendo-se uma apologia da alegria e do otimismo na humanidade. A sua história é importante ainda pelo facto de se tratar de um texto complexo na estratégia narrativa e performativa explorada. Numa das partes da conferência, Almada Negreiros previa a representação de uma peça dentro da peça, por ter chegado à conclusão de que essa seria a melhor forma de comunicar com o seu público. O autor prevê com esta metodologia, a integração da audiência na ação que intende levar a cabo. Para além disso ainda, a peça dentro da peça dividir-se-ia em duas, "Deseja-se Mulher" e "S.O.S.", podendo ser apresentada ora uma, ora outra, improvisando-se de acordo com as circunstâncias[194]. Todos estes aspetos são inovadores no contexto da época e revelam o caráter experimental das intervenções de Almada, que precisa de levar à cena a sua obra para efetivamente a conseguir pensar.

No que refere às conferências-manifesto, há a salientar o histórico "Ultimatum Futurista às Gerações Vindouras" em 1917 no Teatro da República, e depois, mais tarde, em 1965, a intervenção "Arte, a Dianteira". A primeira é aquela pela qual Almada ficou conhecido vestido na sua indumentária azul de operário (Fig. 6.1.5). É célebre também a breve reconstrução desta conferência ainda no filme *Máscara de Aço contra Abismo Azul* (1988), de Paulo Rocha, onde fica bem patente a sua interação com Santa-Rita, pormenor por vezes ocultado mas de grande importância. A história desta conferência é conhecida[195] mas há alguns aspetos que, do ponto de vista dos estudos da performance, é relevante sublinhar. Nomeadamente a subversão completa de um conjunto de cânones do teatro e da literatura que os futuristas há muito vinham colocando em causa, a saber: a intervenção tem início com uma pateada; os bastidores são apresentados ao contrário; logo no início, Almada Negreiros apresenta Santa-Rita Pintor que se encontra na frisa, dando o mote para uma apresentação partilhada entre palco e assistência, sendo aliás este diálogo e interação entre Almada e Santa-

[194] Tem-se em conta para estas conclusões o texto da conferência, disponível na obra já aqui por diversas vezes citada *Almada Negreiros, Manifestos e Conferências* (2006), as notícias da época publicadas no mesmo livro e ainda o artigo que o autor publica mais tarde sobre aquela intervenção no nº2 da revista Sudoeste, "Notícia sobre um ato de teatro que a seguir se publica" (1935).

[195] O relato mais pormenorizado que se conhece é o do jornal *A Capital*, que em 15 de abril de 1917 publica a seguinte notícia: "Uma conferência futurista, o elogio da loucura, o que ontem se passou no república durante a palestra do Sr. Almada Negreiros (José)" (J. de A. Negreiros, 2006, pp. 358–360).

Rita, a provocação que conduz efetivamente a intervenção[196]; o carácter pitoresco e hilariante da performatividade de Almada; a extravagância e humor da linguagem usada; a leitura integral das traduções do "Manifesto da Luxúria" de Valentine de Saint-Point, na segunda parte, e do "Music Hall", de Marinetti, na terceira e última parte, o primeiro fazendo a apologia do corpo (do ponto de vista feminino) e o segundo, o panegírico do teatro total. Estas leituras trazem ao público português o contacto com uma fenomenologia do espetáculo que, pese embora não tenha deixado frutos imediatos, é sintomática do ponto de vista histórico, prenunciando um olhar sobre a linguagem como espetáculo que viria a ser explorada de forma sistemática com a PO.EX.

"Arte, a Dianteira" foi uma das últimas conferências proferidas por Almada. Teve lugar em 1965 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Fig. 6.1.28), decorrendo no âmbito das comemorações dos 50 anos de *Orpheu*. A imagem que aqui se reproduz mostra que, por cima dos quatro representantes da Associação Académica de Coimbra presentes, organismo responsável pela organização do certame, foi disposta uma tela com a seguinte equação: "1+1=1". A fotografia permite também ver que Almada proferiu esta conferência sem recorrer ao papel, o que demonstra a importância que o poeta dava à necessidade de fazer interagir o seu discurso, a sua presença e pensamento com os/as presentes. Considera-se aqui que se trata de uma conferência-manifesto pelo facto de o autor sintetizar naquela equação, que faz questão de apresentar graficamente e a uma escala considerável, o conceito de conhecimento como absoluto, no âmbito do qual define a arte como "élan vital" (J. de A. Negreiros, 2006, p. 321). Simultaneamente, nesta conferência, o autor propugna uma conceção de poesia como "voz" e "vocação", logo concluindo que "Poesia é a pujança da nascença pessoal. / Nasce-se Poeta. Todos. Cada um" (J. de A. Negreiros, 2006, p. 322), para logo de seguida concluir o seguinte: "É depois da Poesia que vem o jogo, as recreações da Tekné, Arte e Ciência" (J. de A. Negreiros, 2006, p. 323). No fundo trata-se de um manifesto em que o poeta defende o conceito de arte como vida, atribuindo à poesia o elemento primordial desta equação.

Uma palavra final para a dança experimental, porventura a faceta mais desconhecida do artista. Profundamente influenciado pelos *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, que passaram

[196] Fernando Dias Rosa considera mesmo que este terá sido "o apogeu performativo e futurista de Santa-Rita e Almada" (Rosa, 2014, p. 55).

em Lisboa em 1917 e 1918, no Coliseu e no Teatro S. Carlos[197], Almada Negreiros virá a produzir alguns espetáculos como encenador, figurinista, coreógrafo e dançarino (Fig. 6.1.9). Para além disso, depois da passagem dos *Ballets Russes* pelo Coliseu dos Recreios, Almada imprimiu uma folha volante, intitulada "Os Bailados Russos em Lisboa", que distribuiu com vista à divulgação pedagógica dos espetáculos[198] que se encontrava a preparar, inspirados nos de Diaghileff, em conjunto com o músico Ruy Coelho, Raúl Lino, responsável plástico, e o arquiteto José Pacheko, cenógrafo, explicando do que se tratava e apelando à afluência em massa. Este texto permite perceber o seu olhar estético e histórico sobre este tipo de intervenção que se classifica na taxonomia de dança experimental na medida em que se explora alguns conceitos que virão a ser reinventados mais tarde, durante a década de 1980, por exemplo com os grupos amag'arte e Diaspositivos, entre muitos/as outros/as. A importância desta variante na obra performativa de Almada Negreiros reside na reinvenção da linguagem teatral pela dança, no diálogo experimental entre a dança e as restantes técnicas artísticas, que o poeta e pintor não só experimenta como concetualiza. Almada sublinha acima de tudo o êxtase estético, a intensidade, o carácter espontâneo, a elegância, o ritmo, as energias humanas, a alegria, em suma, o fenómeno em si como "invenção" (J. de A. Negreiros, 2006, pp. 36–37) destes bailados.

Referir ainda que, no capítulo das manifestações futuristas em Portugal, continua por fazer um trabalho de investigação mais detalhado (Marnoto, 2009a; 1988). Havendo ecos de uma receção de facto[199] dos manifestos de Marinetti no Porto, em São Miguel – Açores, Faro, Ílhavo, Figueira da Foz e Coimbra, refira-se três *happenings* relevantes e ilustrativos desta pista por seguir: o "banquete futurista", organizado pelo exótico Francisco Levita em 1916 no Palácio do Buçaco, no Luso[200] (Hatherly, 1979, p. 69), autor do manifesto *Negreiros-Dantas*

---

[197] Sobre a passagem destes espetáculos em Lisboa e respetiva receção crítica, veja-se o estudo de José Sasportes (Sasportes & Ribeiro, 1991, pp. 41–45).

[198] "Bailado do Encantamento", "Princesa dos Sapatos de Ferro", "O Sonho da Rosa", "História da Carochinha", "Lenda d'Inês", "Bailado da Feira" e "Joujous".

[199] Receção de facto refere-se aqui à publicação na imprensa periódica de artigos sobre o futurismo e relatos de intervenções ou, pelo menos, movimentações de reação a estas notícias.

[200] Rita Marnoto descreve este acontecimento da seguinte forma: "Certa ocasião, [Francisco Levita] alugou um automóvel e dirigiu-se, com alguns amigos, para o Palace do Bussaco, onde a presença de estudantes escandalizou uma clientela selecionada. Encomendaram uma ementa digna de verdadeiros futuristas: galinha com chocolate, omelete de pêssego e, a acompanhar, champanhe francês" (Marnoto, 2009a, pp. 70–71).

(1916) (Fig. 6.1.4), onde o poeta chama a Almada Negreiros, o "corpo volátil" (Levita, 1916, p. 6), indignado pela atenção que este concede a Júlio Dantas[201]; a exposição-instalação do grupo de vanguarda "poetas do *Heraldo*", em Faro, em 1917 (Júdice, 1981)[202]; a revista-operação *Coimbra Manifesto 1925* (Figs. 6.1.11) (Marnoto, 2009b) e a conferência-manifesto e *happening* "Sol", apresentada no Teatro Sousa Bastos em Coimbra em 1925 pelo "movimento Futurista de Coimbra"[203] (S., 1925, p. 5)[204], de cujo programa poético é ilustrativa a seguinte passagem do manifesto do grupo:

> (...) nós queremos formas novas sintéticas de além-distância e ruídos onomatopeias deficiências de vocabulário porque ele é curto aumento-diminuição das letras estados anímicos vividos em sequência queremos gravar bailados fortes interseções planos esculturas em movimento ambientes circunscrevendo cabeças será a visão psicológica do artista porque as formas não estão em inércia de repouso mas sempre em movimento (citado em Marnoto, 2009b, p. 106).

3.2.4 1940-1960: Mário Cesariny e Happening Poético

Há uma atitude anti-combativa sem concessões em Mário Cesariny. Porque há só essa maneira de ser, ele próprio, poeta-performer provocador. Apesar de se assumir como surrealista, Mário Cesariny é um artista total que herda e reinventa o legado futurista e modernista, fazendo a ponte com a literatura e a arte da performance portuguesas do século XXI. O próprio escreve em carta para Edouard Jaguer que a geração de *Orpheu* e o

---

[201] Rematando o manifesto da seguinte forma: "E diz-se Futurista e diz-se Tudo / Burro, burro, é que V. é! / Diz que o Dantas cheira mal da boca, e V. tem bidet no quarto? / Este Sterico que eu já vi fazer de gaivota, bailando em noites de podridão, classificou-se agora, é o Dantas nº2" (Levita, 1916, p. 5).

[202] Nuno Júdice chama-lhes mesmo "A Plêiade Futurista" adiantando que o grupo, bem ao estilo vanguardista e performativo, escolheu o "mais efémero dos meios de comunicação, o jornal, destinado a ser consumido num dia a esquecido ou substituído no dia seguinte" (Júdice, 1981, pp. 5–6).

[203] Liderado por Mário Coutinho e composto por si, João Carlos Celestino Gomes, Abel Almada e António de Navarro. Na opinião de Rita Marnoto, este grupo é fulcral, o "trampolim", a "força canalizadora" (Marnoto, 2009a, pp. 74–75), para a constituição posterior do grupo *Presença*.

[204] Veja-se também a hilariante reportagem sobre este grupo no *Diário de Lisboa*, em 1925, da autoria de Agrípio Mafra (Mafra, 1925, p. 4); e o estudo de Rita Marnoto (Marnoto, 2009b, pp. 73–98).

surrealismo português partilham os mesmos ímpetos e dúvidas (citado em M. H. Monteiro, 1988, p. 98). Há no entanto algo que os distingue. Se Cesariny herdou a atitude e o grito, recusou contundentemente a máscara[205].

Carlos Calvet imortalizou esta sua faceta no filme "Momentos na Vida do Poeta", de 1964 (Figs. 6.1.25), onde o poeta, contracenando com João Rodrigues, surge, por exemplo, a escrever um poema numa máquina de costura, a improvisar não como ator mas como Cesariny. De facto, entre o Cesariny do filme experimental de Calvet e o autorretrato dos dois documentários sobre si realizados mais tarde, nomeadamente "Autografia", de Miguel Gonçalves Mendes (2006) e "Ama como a estrada começa" (2002), de Perfecto Cuadrado, não há diferenças a assinalar. É o mesmo poeta excentricamente desafiando o teatro da vida. Por ser ele, Mário, por ser ele, surrealista[206]. O mesmo Mário que em 1975, no "I Congresso dos Escritores Portugueses", destoa radicalmente do conjunto das intervenções apresentadas, maioritariamente alinhadas com o conservadorismo do campo literário português, propondo uma "revolução da língua portuguesa" e a "criação de brigadas" com vista ao registo e estudo, da oralidade da língua "como o povo a fala" (citado em Navarro, 1975, p. 55), tal como Giacometti e Lopes Graça o haviam feito para a música.

Com efeito, poucos meses antes de falecer, no verão de 2006, Mário Cesariny gravou um conjunto de 30 poemas para uma publicação da editora Assírio & Alvim que haveria de sair em 2007. Na nota à edição pode ler-se o seguinte: "as discrepâncias existentes entre os poemas agora gravados e edições anteriores dos diferentes livros vêm sublinhadas" (Cesariny, 2007, p. 6). As "discrepâncias" referem-se apenas à variação vocabular, assinalada a negrito no livro que acompanha o CD. No entanto, fica por assinalar tudo o resto que diverge da letra impressa: a voz cansada de Mário Cesariny, a empatia que este estabelece com quem o entrevista e todos/as aqueles/as que o estão a ouvir, o ritmo cadenciado, a ironia fina, a presença viva de um corpo envelhecido que ao longo de três dias despeja a sua alma num

[205] Como escreve Gil de Carvalho num estudo sobre o poeta: "Cesariny quis o Pessoa da libertação do verso, dos horóscopos, da desocultação do quotidiano, de Lisboa, da destruição da personalidade, o gesto e o grito de *Orpheu* – mas nunca em nome de máscaras" (G. de Carvalho, 1988, p. 104).

[206] "A unidade do ser é essencial para o surrealismo como *revolta* em cada ser particular dessa visão total que a sociedade e a consciência não atingem. Quanto ao resto, não há obra entre nós que desanque tanto o *outro*. O sujeito não pode apagar-se ou multiplicar-se em máscaras: deve acometer a sociedade que o desintegra" (Mário Cesariny citado em G. de Carvalho, 1988, p. 104).

conjunto de palavras urgentes, como se fossem as últimas e que nunca mais soarão as mesmas, quando lidas, depois de ouvidas nesta performance. Esta edição dá mostras da abertura do mercado editorial e crescente interesse no fenómeno poético como fenómeno de linguagem. A nota à edição acima mencionada exemplifica, no entanto, as insuficiências teóricas e as lacunas com que o mercado editorial e a crítica se debatem relativamente a este tipo de realização poética e de artistas[207]. Mas é impossível pensar a obra de Mário Cesariny como um todo sem pensar na sua dimensão corporal performativa. Pelo que se impõe cada vez mais esta reflexão.

É conhecida a proximidade do surrealismo português com o modernismo e o dadaísmo, focado nessa "atitude de vanguarda" de "descobrir a poesia para além da literatura" (F. Guimarães, 1999, pp. 121–122). É nesta procura que os/as poetas surrealistas partem em busca de uma vertigem corporal do espaço, como afirma Cesariny em 1986: "Os poetas surrealistas portugueses, nos poemas como nos manifestos, são poetas do espaço, quero dizer, da saída para o espaço" que se configura "em conquista de mais e mais infinito" (citado em H. Monteiro, 1986, p. 2). Também é mais ou menos consensual que foi em Mário Cesariny que se concentrou maioritariamente essa energia provocatória, tendo sido o mais importante protagonista da história controversa[208] de um movimento por si só controverso e que se afirma contra a própria ideia de escola, grupo ou movimento. Falta no entanto identificar, compreender e sistematizar[209] de que modo é que esta personalidade performativa se concretizou num projeto poético de intervenção estética eminentemente corporal e ativador das variantes tempo, espaço e audiência.

---

[207] Para uma reflexão mais detalhada sobre este assunto veja-se: S. G. Dias, 2013.

[208] Faz-se aqui menção à conhecida polémica que levou à saída de Mário Cesariny do Grupo Surrealista de Lisboa no outono de 1948, e à formação do respetivo "antigrupo" com Pedro Oom, Henrique Risques Pereira, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Fernando Alves dos Santos e Carlos Eurico da Costa (Tchen, 2001, pp. 110–130). José Cândido Franco apresenta uma versão mais radical desta história em *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal* (2012) afirmando mesmo que "Só o grupo dissidente parece ter vivido a aventura surrealista com solidez intrínseca" (Franco, 2012, p. 244).

[209] A tese de mestrado de Diana Vasconcelos, *O Poeta Mago – Presenças da Magia na Obra Poética de Mário Cesariny de Vasconcelos* (2009) aborda alguns dos aspetos performativos da obra do poeta mas de uma perspetiva ocultista, não indo a sua abordagem ao encontro do ângulo de análise que aqui se desenvolve.

Para além dos filmes mencionados, da gravação dos poemas em 2006 e demais regulares e sempre extravagantes aparições em público, a ação poético-performativa de Mário Cesariny distribuiu-se entre diferentes "atividades paradadaístas" (O'Neill, 2008 [1978], p. 173)[210], das quais se distingue o *happening*, as conferências-manifesto, os recitais e a participação em manifestações. Estas variantes surgem no entanto, na maior parte dos casos, misturadas e interligadas entre si.

As origens deste projeto podem ser identificadas algures nas sessões experimentais ou "lúdico-criativas" (Cuadrado, 1998, p. 29) do Café Hermínius, a partir de 1942, quando Cesariny conhece Pedro Oom, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Cruzeiro Seixas, António Domingues, José Leonel, Júlio Pomar, entre outros, na Escola António Arroio. O grupo passa então a frequentar com regularidade o conhecido café do chão "permanentemente enlameado", no vidro do qual "miúdos mal alimentados 'fazem ursinho' espremendo o nariz contra os vidros" (M. H. Monteiro, 1988, p. 94), situado na Avenida Almirante Reis:

> Ponto de encontro extraescolar da nova geração artística que em breve se afirmaria, o Hermínius, perante o 'espírito aberto e complacente' do proprietário, foi palco de manifestações irreverentes e ousadas que se tornaram célebres e, porque não sendo embora dadaístas (pois, desconheciam esse movimento) poderiam parecê-lo, pelo toque niilista de alguns atos, revelaram um espírito contrário a um sensabor predominante no mundo das artes. Atitudes de irreverência surrealizantes por entre capacidade imaginativa e criatividade provocadora, baseadas no fantástico e no humor (Tchen, 2001, p. 155).

É no âmbito deste "programa Hermínius", pontuado de "humor, de *calembour*, de anedota e trocadilhos plástico-literários" (Tchen, 2001, p. 156) que se registam alguns episódios e intervenções relevantes para a história da performance portuguesa[211], de entre elas, a "A Afixação a Cuspo" (1943). De acordo com o próprio Cesariny esta consistia na "afixação a cuspo, do que resulta o lento escorregar da matéria afixada, de imagens de generais e almirantes franceses", "Saltos mortais para cima das mesas", "uivos graduados",

---

[210] Alexandre O'Neill é um dos primeiros autores a identificar no movimento surrealista português, nomeadamente na figura de Mário Cesariny, um conjunto de caraterísticas que o aproxima do dadaísmo internacional.

[211] José-Augusto França, por exemplo, refere-se a este grupo do seguinte modo: "grupo de estudantes irrequietos da Escola de Artes Decorativas António Arroio que sonhavam tropelias 'dadá' no hoje desaparecido Café 'Hermínius'" (J.-A. França, 1969, p. 16).

"documentários, o primeiro de fixação exaustiva dos movimentos de um galo na capoeira, o outro filmagem secreta de frequentadores do Café A Brasileira do Chiado", ou ainda em corridas noturnas e assomar das esquinas (Cesariny, 1997, pp. 48–49). Datam de 1943 também o *happening* de Mário Cesariny no Hermínius vestido com um robe de Conchita Grandella e a sua máquina de escrever – pouco se sabe deste acontecimento a não ser o que o próprio Cesariny escreveu a este propósito, isto é: "Entrada dos caçadores. Prisão dos esperantistas" (Cesariny, 1997, p. 49), poucas certezas havendo da relação entre este relato e aquela intervenção[212] –, a exposição de Pedro Oom, Fernando de Azevedo, José Maria Gomes Pereira e outros, num "quarto na rua das Flores" (Cesariny, 1997, p. 50) ou as idas em grupo às livrarias da Baixa lisboeta para aquisição de "material cultural" (Cesariny, 1997, p. 50). Alexandre O'Neill faz ainda menção a uma exposição-*happening* ambulante: "'o quadro dadaísta de Cesariny O Operário transportado a passo por ele e por mim pela Avenida da Liberdade de Lisboa e que foi certamente uma das primeiras exposições ambulantes realizadas em Portugal" (citado em M. H. Monteiro, 1988, p. 94). É neste ambiente também que, em 1946, Mário Cesariny faz circular pelo grupo coral de Fernando Lopes Graça a sua primeira *collage,* sobre o general De Gaulle (Cesariny, 1997, p. 55).

Destas noites e sessões, Mário Cesariny afirma ainda reter "quatro figuras insistentes", a saber: "A Velha", os já mencionados "Ursinhos", a "Velha Ursinha", o "Doutor e ainda o "Homem Só", resumindo da seguinte forma este epifenómeno fundador da vida destes poetas: "Mágica que durou à roda de quatro anos. Como uma adolescência. Era o nosso dadá, a nossa suíça trinta metros abaixo do nível da terra contra o irrespirável do mundo exterior" (Cesariny, 1972, p. X). Estas descrições dão conta de um ambiente de celebração, experimentação e derisão único no contexto literário português. Se é verdade que grande parte destes poetas não continuará a explorar a performance, não o é menos que este desígnio de libertação e celebração estética, associado em grande parte à figura de Mário Cesariny, será determinante para correntes posteriores da literatura e das artes plásticas. Também porque

[212] Não parece aliás, haver qualquer relação entre uma coisa e a outra a não ser a possibilidade de ambos os acontecimentos terem ocorrido na mesma ocasião. Ou pelo menos a avaliar pelo testemunho do poeta num outro texto sobre o assunto: "Ainda pertença da cerimónia da noite: vigília dos Esperantistas e entrada dos Caçadores, que nos enchiam de cães" (Cesariny, 1972, p. X).

precipitam e antecipam um conjunto de "situações" que determinaram a história, caraterísticas e especificidade do surrealismo português.

Não será alheia a este ambiente, por exemplo, uma obra como *A Ampola Miraculosa* (2002 [1949]) (Fig. 6.1.12.1) de Alexandre O'Neill, publicada na coleção *Cadernos Surrealistas*, romance-*collage* na linha de Max Ernst que, explorando já a subversão pictórico-textual, coloca "em cena" a teatralidade do corpo na sua função satírica e dramática (Fig. 6.1.12.2), explorando-se uma "retórica do excesso" (Campino, 2011, p. 32) da linguagem e da encenação, tipicamente surrealista mas também já subliminarmente neobarroca, conforme será explorado também pelos/as poetas experimentais portugueses/as. O final da década, nomeadamente o ano de 1949, ficará ainda marcada por mais quatro *happenings* da e na história do surrealismo português, a saber: a "Exposição do GSL", as sessões no JUBA, o "enterro do surrealismo" e a "noite dos poetas". Estes eventos destacam-se na história da APP pela sua natureza improvisada e provocatória, encenada e delirante, combinando diferentes *modus operandi* estéticos com vista a uma rutura teórico-artística que estas ações efetivamente operacionalizaram.

A "Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa" teve lugar em janeiro desse ano, no ateliê improvisado de António Pedro e António Dacosta. Trata-se de um acontecimento relâmpago, contendo em si algo de *happening* também, não só porque ditou quase de imediato o fugaz desaparecimento do grupo[213], como pela forma como é usufruída a interação com o espaço e adereços usados, a saber: a famosa escada de caracol de quatro lances, que dava acesso a uma sala envidraçada, onde, relata Marcelino Vespeira, "as pessoa entravam com um ar completamente esfalfado" para encontrar os autores das obras "a dançar com um velho manequim articulado" (citado em Tchen, 2001, pp. 160–161) (Fig. 6.1.13); ou como conta José-Augusto França, manequim este que "andava pela sala, sentava-se junto dos visitantes" e era "fotografado abraçado aos expositores", constituindo uma "presença feminina quase aflitiva" (J.-A. França, 1969, p. 24). Mário Cesariny não participou nesta exposição mas faz

[213] "Em janeiro de 1949, o grupo faz a sua última exposição enviando, desnecessária e significativamente, o catálogo à aprovação censória do Governo Civil de Lisboa. Desfaz-se quase de seguida" (M. H. Monteiro, 1988, p. 93).

parte da sua história[214], precisamente por se recusar a fazer parte dela e por desta sua tomada de posição vir a nascer o "antigrupo" ou apenas os "Surrealistas". Envolto neste ambiente inescapável de aura mítica e imprevisibilidade, este evento é um marco histórico da performance portuguesa sobretudo pelas caraterísticas enunciadas e pelo tema da exposição em si[215]. Também pelo que se lhe seguiu.

Como reação a esta exposição, organizou-se, em maio, um conjunto de debates sobre "O Surrealismo e o seu público", que ficaram conhecidas como sessões do JUBA. Uma vez mais, polémicas, como relata Mário Cesariny em 2006 na última entrevista que concedeu:

> Até que houve umas sessões na Casa do Alentejo, em que fomos dizer ao povo o que era o surrealismo. E o que era o surrealismo? Éramos nós, lemos textos, poemas e uma preparação, chamada 'A Afixação Proibida'. A assistência gostou muito e depois daquela sessão surrealista queria que explicássemos o que era o surrealismo. E nós não tínhamos nada, a nossa melhor explicação era dar o surrealismo, como nós o tínhamos dado: os nossos poemas, os nossos depoimentos. Mas o público não... estava muita gente, não é? Queriam explicações, explicações. A gente: 'não damos explicações', e fomos embora. E aquilo ainda durou em discussões várias semanas e nós não fomos falar, não é? O António Pedro e o Grupo Surrealista de Lisboa acabaram por aparecer. Foi uma grande agitação. (...) O prócere do surrealismo, uma grande balbúrdia, passado várias semanas, nós fomos lá, no fundo para dar a justificação da nossa atitude, não é? Porque é que nós não íamos explicar. Porque nós íamos dar o que tínhamos para dar. Não éramos explicadores. Fazia parte de uma revolução tão grande que a gente teve que se ir embora, e não chegámos a falar (Cesariny, 2006).

---

[214] Em setembro de 1948, Mário Cesariny escreve a António Pedro demarcando-se do grupo, considerando-o "nem grupo, nem surrealista" (citado em J.-A. França, 1969, p. 20). A esta demarcação não terá sido alheio o envio prévio do catálogo da exposição do GSL à censura.

[215] Como observa Adelaide Tchen: "Pela primeira vez, era dado a público o contacto com mensagens de um humor liberto no gosto da invenção, de erotismo intenso e provocatório ou de onirismo mágico, a par de jogos de uma insólita violência ou crueldade, de relações confusas e aparentemente absurdas, difíceis de descodificar porque profundas no seu conteúdo. Três décadas volvidas sobre a rutura para a modernidade operada por Amadeo, voltava a surgir nas artes uma linguagem solta, sem obediências académicas, com toques de desordem" (Tchen, 2001, p. 161).

São estes encontros que levaram E. M. de Melo e Castro a afirmar, mais tarde, que "Cesariny foi DADÁ quando em 47 andava no JUBA" (Melo e Castro, 1977a, p. 71)[216], considerando-o um precursor da vanguada de 60 (Melo e Castro, 1972, p. 76). Em detalhe, sabe-se que tiveram lugar quatro encontros[217], ao longo do mês de maio: a primeira sessão, a 6/05/1949, durante a qual foram lidos textos, entre eles, "Texto automático", de Mário Cesariny, "A Afixação Proibida", um *cadavre-exquis* "heterodoxo e composto em voz alta" (Tchen, 2001, p. 112) por Lisboa e Cesariny[218], entre textos de Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa e Jorge de Sena. Nestes poemas coletivos, veio E. M. de Melo e Castro a ver um precedente das intervenções experimentais da PO.EX, designando-os de "um (des)programa para uma ação múltipla de um tipo que mais tarde se viria a chamar *happening*" (Melo e Castro, 1972, p. 77). A segunda sessão terá estado prevista para o dia 13/05 mas sabe-se que Cesariny e Lisboa não compareceram, sendo este aspeto significativo para a reflexão em questão. À luz das afirmações de Cesariny, onde se afirma que a melhor forma de explicar o que era o surrealismo era mostrar como este não podia ser explicado nem reduzido a um conjunto arquetípico de definições. Ou seja, não deixa de se considerar aqui esta sessão pelo facto de ser aqui considerada como um *happening* silencioso que fala por si. A terceira sessão teve lugar no dia 20 do mesmo mês. Neste encontro esteve presente António Pedro que "deu então ao público, que enchia a vasta sala, uma completa explicação do surrealismo, sendo muito aplaudido" (Cesariny, 1997, p. 132). Antes disso, terão sido lidos excertos de André Breton e Paul Éluard, leituras durante as quais foi oferecido pela mão do escritor Armando do Val-Sereno ao pintor Guilherme Filipe, o então presidente da mesa e organizador destas

[216] O autor refere-se a 1949 e não 1947.

[217] Esta recriação da programação das sessões do JUBA tem em conta os seguintes documentos: *A Intervenção Surrealista* (1997), de Mário Cesariny, a obra *A Aventura Surrealista* (2001), de Adelaide Ginga Tchen e artigos de publicações periódicas da época.

[218] Numa entrevista concedida a Álvaro Guerra em 1972, Mário Cesariny recorda com pormenor o processo de elaboração e leitura deste poema coletivo: "Mas a 'intentona' foi esta: eu li, nessa sessão para que fomos convidados, um 'cadáver esquisito'. Lembro-me que foi feito em casa do Lisboa, tínhamos vários livros à mão e íamos passando de um livro para outro e misturando várias passagens. (…) No fim, resultou um monstro infernal – pensámos nós inicialmente. Mas ao ler, a coisa revelou-se e, afinal, não era nada monstruosa, pelo contrário, era claro, até muito claro como intervenção poética" (Á. Guerra, Cesariny, Leiria, & Seixas, 1972, p. IV).

conferências, um gato preto comprado no Mercado da Ribeiro[219] e enviado por Mário Cesariny e António Maria Lisboa, como resposta às explicações requeridas. O mesmo gato que inspirou Risques Pereira a escrever "Um gato partiu à aventura", e que, conforme relata Vergílio Martinho uns anos mais tarde, nessa sessão "miou dos fundos da secretária e foi passear entre a assistência compacta que enchia o salão" (V. Martinho, 1997, p. 267)[220]. A última sessão decorreu no dia 27, em ambiente de verdadeiro circo, a avaliar pelo comentário de Mário Cesariny à notícia do *Diário de Lisboa* (Vilhena, 1949, p. 9) sobre a realização do evento. Vale a pena transcrever este relato, não só pela natureza dos detalhes fornecidos que dão conta da atmosfera vivida nestas sessões, como pelo facto de se tratar de mais um exemplo de como o arquivo da arte da performance é performativo (e inconclusivo, por vezes):

> Ao voltarem à Casa do Alentejo para uma conclusão da experiência efetuada – exatamente: o surrealismo e o seu público – os surrealistas depararam com uma gente tresloucada pelo próprio sistema de perceção e incapaz de ouvir, sem se desencadear o pior, o fundamento da conclusão que se lhe levava. Também dispostos ao pior, os surrealistas declaram que o gato caçado por P.O. e M.C. nos terrenos do areeiro fora enviado no dia 20 do 5 à falta, provisória, de um elefante, contribuição de Mário Cesariny; que, quando em 6 do 5 se dissera: merda, era mesmo merda que se lhe quisera dizer, contribuição de Mário Henrique Leiria; que, se ainda havia quem quisesse saber por-que-é-que-é surrealista o surrealismo, comprasse ações do inferno e se metesse em casa pela chaminé da cozinha, contribuições de Henrique Risques Pereira. / O ambiente provado (caras circenses, algazarras, damas pelo chão, cavalheiros armados) deflagrou numa vaia às primeiras palavras ditas pelos surrealistas, os quais meteram as conclusões no bolso e abandonaram a sala (citado em Cesariny, 1997, p. 133).

Sublinhem-se os diferentes aspetos dadaístas destas intervenções: a intenção deliberada e metateórica de propor uma explicação sobre o movimento e, em seu lugar, apresentar uma

---

[219] De acordo com Mário Cesariny e Mário Henrique Leiria na entrevista já mencionada a Álvaro Guerra, a decisão de comprar um gato só ocorre depois de uma tentativa frustrada, por parte de Mário Cesariny e Pedro Oom, de caçar um gato nos campos do Areeiro (Á. Guerra et al., 1972, p. IV).

[220] E que Mário Cesariny afirmaria em 1986, continuar "de excelente saúde (o que são quarenta anos na vida de um gato?!" (citado em H. Monteiro, 1986, p. 1).

leitura performativa de poemas ou nenhuma explicação; o próprio processo de composição do *cadavre-exquis* em voz alta, lido na primeira sessão, chama a atenção para a importância da criação poética como composição coletiva com recurso à exploração sonora do corpo, como processo de revelação demonstrado depois em público; a não aparição do grupo, significativa por si; a recusa radical da palavra, sendo revelador o gesto da ausência, o compromisso com o silêncio da voz; o gato; a provocação e implicação do público nestas ações; ainda o espaço em si, de acordo com Vergílio Martinho, novamente, um "piroso salão a cheirar a bailes ao sábado e a ornatos" (V. Martinho, 1997, p. 265).

A estas sessões seguiu-se o "enterro do surrealismo", outro *happening* que ficou na história do surrealismo nacional precisamente por não ter acontecido, como conta Cesariny, avançando que as sessões do JUBA terminaram na "saída para a rua de um 'enterro do surrealismo' que, por falta de organização conducente, acabou na esquadra" (Cesariny, 1997, p. 61). Segue-se em Junho, a organização da "I Exposição dos Surrealistas", ou "A Grande Parada", como lhe terá chamado mais tarde Álvaro Guerra (Á. Guerra, Cesariny, Leiria, & Seixas, 1972, p. XI), no âmbito da qual terá decorrido a "noite dos poetas" (Fig. 6.1.14). Uma vez mais, a memória oral desta intervenção poética é reproduzida aqui pela sua riqueza e simbolismo:

> Lembro-me que uma vez na segunda exposição que nós fizemos, não, na primeira, em 49, uma vez resolvemos fazer uma noite dos poetas. Era num aposento muito engraçado, todo forrado com figuras (...). Então fizemos uma noite dos poetas. Lemos poemas do Victor Serge, do Breton, do Antoine Artaud, etc., e alguns nossos. Com uma certa encenação. Partimos, estilhaçámos uma data de vidros assim no chão e deitávamos tinta mas a encenação, grande ou pequena, era só para nós. Não veio lá ninguém, nem nós queríamos lá ninguém. Fechámos a porta à chave. Era uma coisa que nós fazíamos para nós (Cesariny, 2006).

Os textos lidos nesta sessão foram os seguintes: "O teatro da crueldade", de Antonin Artaud, "Autocoroação", de Victor Brauner, "A Antonin Artaud", de André Breton e "Allo", de Benjamin Péret, traduções de Cesariny[221]. A leitura teve lugar na sala de projeções da loja "Pathé-Baby", essa "casa inesperada" (Á. Guerra et al., 1972, p. XI), como lhe chamaria Cesariny, à Rua Augusto Rosa, uma sala forrada de panos e cheia de projetores (Tchen, 2001, p. 169) com cadeiras sobre as mesas, onde estavam expostos, de forma mais ou menos

[221] Transcritos e reunidos em *A Intervenção Surrealista* (1997).

anárquica, cerca de 75 trabalhos, entre objetos, colagens, tinturas, óleos e desenhos, de Mário Cesariny, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, Fernando José Francisco, António Maria Lisboa, entre outros. Ao caráter informal desta exposição que durou 15 dias e não teve praticamente repercussão na imprensa, juntou-se o detalhe, durante a leitura, relatado por Cesariny naquela passagem: o estilhaçar dos vidros cobertos de tinta que o poeta havia de imortalizar num seu poema conhecido[222].

O conjunto destes pormenores revela uma sofisticação e codificação da encenação que apenas à primeira vista contrasta com a informalidade mencionada, já que as caraterísticas da sala – aquilo que Hermínio Monteiro designa de "'atrapalhação do cenário'" que "realça a expressão questionadora" (H. Monteiro, 1986, p. 96) – os textos lidos, os vidros e a tinta, a diversidade de obras expostas, a leitura à porta fechada, bem como o facto de ter sido improvisada, dão conta de uma composição performativa pensada, da cena e do objeto poético e estético como um todo. Trata-se de um episódio muito relevante na história da APP, pese embora grande parte do material ali exposto se tenha perdido[223], sendo este aspeto também significativo.

Outros episódios como este subsistem numa história subterrânea do surrealismo português, como, por exemplo, o *happening* dos telhados, que terá tido lugar na rua do Ferragial no Bairro Alto, do qual existem alguns registos fotográficos (Figs. 6.1.15) e o seguinte relato de Isabel Meyrelles: "Pouco frequentei o grupo, mas como andava sempre com o Mário e o Cruzeiro Seixas, forçosamente os encontrava quando havia manifestações surrealistas. Uma delas foi no meu ateliê, eles subiram ao telhado, apesar dos meus protestos. Sempre eram oito andares!" (citado em A ideia, 2014, p. 82).

Uma nota ainda para três episódios representativos do projeto poético de intervenção performativo de Mário Cesariny. Já aqui se referiu manifestações de *happening* (café Hermínius) misturadas com conferência-performance (sessões do Juba) e recitais mais próximos do ato poético ("noite dos poetas"). Ainda neste âmbito, é importante mencionar a leitura feita pelo poeta na conferência-manifesto "Erro Próprio", proferida por António Maria

---

[222] Em "Autografia I": "Sou um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido / um copo uma pedra / uma pedra configurada / um avião que sobe levando-te nos seus braços / que atravessam agora o último glaciar da terra" (Cesariny, 2004, p. 36).

[223] De acordo com Rui Mário Gonçalves: "Cada objeto exposto nada mais pretendia ser do que um puro ato de liberdade da imaginação. Muito do que foi exposto, perdeu-se" (R. M. Gonçalves, 1996c, p. 694).

Lisboa em Lisboa na Casa da Comarca de Arganil e no Clube dos Fenianos no Porto, respetivamente a 3 e 30 de Março de 1950. Esta conferência tem particular relevância porque nela se afirma a demarcação da poesia, ou pelo menos como é vista pelo grupo dissidente, face ao projeto neorrealista, daí a designação de manifesto. No final, Mário Cesariny terá lido um conjunto de poemas surrealistas[224], como era seu hábito neste tipo de eventos. Mas de forma pouco habitual, como seria de esperar. Quem o conheceu de perto, relata muitas vezes essa sua essa peculiaridade:

> O Mário Cesariny sabia de cor muitos poemas (…). Dizia-os com uma voz tardia, parada e funda, acrescentando-lhe o gesto da sua mão longa e apontada. Dizia-os gravemente. Às vezes, também iradamente. Dizia-os, como quem, indo por um corredor comprido e escuro, põe a mão na parede para não perder o sentido do caminho. Os seus poemas ditos por ele voavam em novos céus ou caíam em novas terras (José Manuel dos Santos, 2010, p. 149).

A imprensa terá então escrito que, à apresentação e leituras, se seguiram fortes aplausos (Cesariny, 1997, p. 159), facto que Cesariny veio depois a desmentir, com a habitual nota de rodapé performativa com que faz acompanhar a transcrição dos textos da imprensa coligidos em *A Intervenção Surrealista*. Nesta nota, o autor desfaz o equívoco: "A última frase da segunda notícia é simpatia de jornal, que se deve agradecer. Mas a leitura do manifesto de António Maria Lisboa como a dos poemas (…) foram seguidos de um profundo silêncio" (Cesariny, 1997, p. 159). O efeito de choque, como se sabe, é uma das caraterísticas mais iconoclastas da arte da performance. Ainda no âmbito do recital, refira-se o episódio a propósito da demolição do antigo Cineteatro Éden em Lisboa, em 1989. Por essa altura, o poeta ter-se-á juntado à multidão para participar na manifestação contra a transformação daquele espaço histórico em hotel, empunhando um cartaz com a seguinte inscrição: "A necrofilia no poder vem aplaudir a próxima destruição do maior e melhor apetrechado teatro que se construiu em Portugal" (Fig. 4.4.10.4). Um jornalista presente narra então que o autor terá feito também uma leitura de poemas improvisada, que o mesmo terá gravado[225].

---

[224] Da autoria de Carlos Eurico da Costa, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Risques Pereira e Fernando Alves dos Santos.

[225] "(...) ao chegar ao fundo das escadas, deparo com o poeta e meu grande amigo Cesariny, ostentando um cartaz por entre as duas mãos, sem contudo esboçar uma palavra, o qual ao ver-me, sorri e pergunta-me: 'tens aí a maquineta?'...Sim, porque já não era a primeira vez que, encontrando-me às desoras da noite pelos Restauradores, ao vir da minha estação de rádio, me fazia a mesma pergunta para me debitar o poema que lhe

Mas recue-se até 1971, aquando do lançamento do seu livro *19 Projetos de Prémio Aldonso Ortigão* na Galeria Quadrante em Lisboa. Aqui, ao invés de uma conferência, Mário Cesariny organizou um baile "cheio de graça" e "frescura", cheio "de gente a dançar. E também de gente a não dançar" (Cesariny, 1985a), conforme relatará ao jornalista de *A Capital* que escreve a notícia sobre o evento. É no âmbito desta intervenção que o poeta fará uma histórica e singular tomada de posição acerca do recital poético, que recusa e parodia, especificando as caraterísticas do seu projeto poético, dadá, surrealista e experimental:

> Sou contra a leitura de livros nas livrarias. Dá mau aspeto. E desde que vi Allen Ginsberg lançando poemas a uma multidão frenética de muitos milhares de jovens fiquei cético quanto às alegrias proporcionadas pelo lançamento de um livro entre nós. O cerimonial usado, com leitura de versos feita pelo poeta levado à presença solene de uma pseudocrítica de olho de goraz e passo de mula, faz mal a qualquer estado de saúde. Pelo contrário, um baile pode sempre ser um êxito, mesmo à escala caseira, pois organização e requisitos técnicos são de rigor mínimo, basta haver um disco e trazer o corpo (Cesariny, 1985, p. 231).

De facto, à romântica adulação do/a autor/a típica deste tipo de cerimónias, Cesariny opõe um pensamento e ação poética que realiza, nas performances públicas, a ativação do potencial experimental da poesia, explorando o seu potencial semiótico aquando de uma sua ativação na situação concreta do espaço, neste caso, a livraria transformada em salão de baile, do tempo, parodiando o sistema literário português nos seus rituais mais provincianos, e a interação provocadora com a audiência, colocando-a a dançar, ao invés de a ouvir poemas. Interessante notar também que o fenómeno poético é expandido à sua condição de linguagem "contra a permanência das coisas", como afirma no texto "Final de um manifesto" (1949), que o autor conclui do seguinte modo: "No círculo da ação, todo o verbo cria o que afirma" (Cesariny, 1997, p. 157).

A importância da figura de Cesariny na história da arte da performance portuguesa é aqui corroborada por um manifesto pensamento e projeto estético *avant la lettre*, mesmo

---

vinha na cabeça, acabado de brotar e não se perder. Ainda possuo uma cassete com um desses maravilhosos versos, como que arrancados do fundo de uma avenida imersa por uma neblina fria e densa de Inverno. A que eu prontamente respondo: 'Tenho duas! O gravador e a máquina fotográfica'" (Raziel, 2013, par. 1).

relativamente às correntes pós-concetuais que então começavam a chegar a Portugal através de Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa (mas não só). Aliás, é com este último precisamente que Mário Cesariny se envolverá numa histórica polémica a propósito do espetáculo "Nós não estamos algures", em 1969, que teve lugar no Clube de Teatro de Algés. O crítico levou à cena uma dramatização de um conjunto de poemas, no qual se incluíam poemas de Cesariny. Este, tendo tomado conhecimento do facto, comunicou a Ernesto de Sousa e depois à direção do clube em causa, não dar autorização para que os seus textos figurassem naquilo que considerava ser uma infeliz tentativa de "ápeningue", esclarecendo:

> Dos que pensam poder assumir, ou sequer assomar, a pessoa, ou a obra de um J. Cage, de um A. Kaprow, de um A. Ginsberg na sociedade (qualquer sociedade) lisboeta. Referi mesmo uma coisa muito triste, e muito pouca que 'aconteceu' na 'Minotauro' e que era para ser ápeningue. Entre nós, ápeningue, ou filão parecido, só muito estudado em casa, muito ensaiado no palco, muito organizado dentro da corneta, não vá o maquinista dar a volta errada e voltar tudo ao Dona Maria II (Cesariny, 1985b, p. 222).

Mário Cesariny mostra neste texto, como em todas as intervenções descritas, estar muito à frente no seu tempo, tanto na arte da performance como na poesia, sendo central e determinante tanto a sua obra teórica e poética, como todas as intervenções aqui descritas e outras por descrever, por não pertencerem ao legado da obra física mas do poeta-ator em si.

Numa fase mais adiantada, naquilo que Perfecto Cuadrado designa de terceira fase do movimento surrealista em Portugal (Cuadrado, 1998, p. 32), mais próximo do abjecionismo, o grupo formado em torno dos cafés Gelo, no Rossio, e Café Royal, no Cais do Sodré, levará também a cabo uma vivência performativa do fenómeno poético e estético relevante para esta história. Estes dois cafés podem ser vistos como laboratórios vivos de experiências performativas e experimentais[226], conhecendo-se mais o impacto que tiveram na história da literatura portuguesa como centros nevrálgicos de vivência, partilha e difusão de experiências estéticas[227], do que propriamente por o que por lá se terá passado, e que não se sabe ao certo,

[226] "Todos quanto frequentavam o Café Gelo encontravam-se unidos pela (…) afirmação de uma singularidade irredutivelmente livre das suas obras e vidas. (…) Será no Café Gelo que (…) [se] cultivará uma ética da singularidade e do experimentalismo" (João Fernandes, 2002, pp. 20–21).

[227] António Cândido Franco considera mesmo que: "Nenhum outro grupo da época em Portugal, entre todos os que surgiram nas décadas de 50 e 60, assegura uma universalidade tão ampla e representativa como o grupo do Gelo" (Franco, 2014, p. 47).

nessa evanescência residindo também a sua singularidade[228]. É um potencial simbólico, no fundo, da poesia de café que o mesmo é dizer, dessa poesia sem forma, só palavras, artaudiana.

De entre os artistas que frequentaram estes espaços encontram-se Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Manuel de Lima, Raúl Leal, Hélder Macedo, José Manuel Simões, João Rodrigues, Gonçalo Duarte, António José Forte, Manuel de Castro, Herberto Helder, António Salvado, Ernesto Sampaio, João Vieira, Vergílio Martinho, entre muitos outros. Fortemente influenciados pelo Abjecionismo de Pedro Oom e António Maria Lisboa, publicaram três números da revista *Pirâmide*, saídos entre 1959 e 1960. Trata-se de um grupo assaz heterogéneo, sendo o seu elo de ligação, esta experiência coletiva e partilha efervescente de um ambiente, lugar e tempo, no centro da vida pública (Fig. 6.1.16; 6.1.19). Também a poesia[229]. Os testemunhos que subsistem dessa época deixam entrever uma vivência eloquente de um grupo de fugidos da vida que contracena no espaço semiprivado do café para celebrar uma confluência de aspirações em torno de um projeto poético como vida. Veja-se os seguintes relatos, recentes, na primeira pessoa, de António Salvado e Helder Macedo, respetivamente, elucidativos:

> (…) e ei-los já noite bem entrada (…), a convergirem para o Café Gelo, na baixa lisboeta, e a sentarem-se lá para o fundo relativamente à porta de entrada que dava para o Rossio, esse Rossio que alguns versos do Mário Cesariny (de Vasconcelos) continuam a animar. Ah, o Cesariny! À mesa do Café, ele agia como uma espécie de rei Artur a envolver com um discurso fascinante, sábio e inteligente, aquele grupo de jovens cavaleiros que o ouvia com proveito e ao qual era sempre admitida discordância. Já ao tempo grande senhor da poesia e, no caso, revelando uma sadia convivência intelectual, o Poeta modelava pois um pólo de atração vivificante para aquele conjunto de jovens. (…) E noite alta e encerrado o café Gelo, o grupo agora mais reduzido continuava a conversação passeando pela rua Augusta até ao Tejo, olhando para a fachada do Martinho da Arcada e declamando Pessoa, deixando-se envolver pelo desconhecido até que cada um singrava para o seu esconderijo, por vezes radicalmente secreto (Salvado, 2013, pp. 33–34).

---

[228] Sobre a importância do café na história da literatura portuguesa veja-se o seguinte estudo: M. T. Dias, 1988.

[229] "Éramos militantes de uma vida que sonhávamos diferente, vendo a poesia como fonte radiante de todo o nosso viver jovem" (V. Martinho, 2013, p. 187).

> O que todos nós, os jovens do Café Gelo, tínhamos em comum era uma atitude de recusa, uma partilhada vontade de quebrar amarras, um só sabermos o que não queríamos para podermos deixar um espaço livre para o que pudéssemos talvez querer. A recusa de normas estabelecidas era a nossa única norma. O questionamento de valores impostos o nosso único valor. As noites eram os nossos dias (Macedo, 2010).

Uma palavra ainda, neste contexto, para Luiz Pacheco (Fig. 4.4.10.3), personagem maldita e neo-abjecionista eivada de uma áurea etérea, vivendo no limbo entre o real e o ficcional qual teatro do imaginário pungente onde pontificou (Fig. 6.1.17). Apesar de predominarem sobre ele as narrativas do poeta marginal e miserável ou do editor facínora e delirante[230], há já quem reconheça nele um continuador da tradição de Almada Negreiros e dos surrealistas[231]. Maurícia Teles, por exemplo, num testemunho recente, nota como Luiz Pacheco vai ao encontro do *happening* prototípico evanescente, relatando o seguinte episódio: "Surgiu um pássaro negro esvoaçando, museu adentro por engano, estonteado, fustigando o teto, procurando a saída. Era um sinal (pensei), ele não iria aparecer. (…) Ficou no quarto protegido pelo anjo (…). Brilhou pela ausência" (M. Teles, 2014, p. 62).

Em suma, o projeto poético destas gerações vai ao encontro da teoria da exceção histórica que se apresentou no início deste capítulo. Muitas das intervenções e obras do antigrupo surrealista e do grupo do Café Gelo e Royal gozam daquilo que Adelaide Tchen designa de "efemeridade ruinosa" (Tchen, 2001, p. 175)[232] ou "marca da irrupção fugaz" (Cuadrado, 1998, p. 34), na versão de Cuadrado. Ruinosa para a história, libertadora para a obra de arte. Esta fugacidade decorre não só do facto destes artistas privilegiarem muito mais o ato subversivo criador, participado e partilhado, a vivência poética, a "atitude de recusa" de que fala Hélder Macedo, como daquilo que António José Forte definiu como sendo um "grupo de

---

[230] Veja-se a biografia sobre o poeta assinada por João Pedro George, *Puta que os pariu!: a biografia de Luiz Pacheco* (2011).

[231] Como afirma Sofia Santos: "(…) um dos eixos do seu impacto na história da literatura portuguesa do século XX: o das teorias sociais provocadas pelo estranhamento da sua persona, encarnada por um comportamento genesíaco desabitual na sociedade portuguesa onde Almada Negreiros e que, poucos anos depois dos primeiros *happenings* surrealistas portugueses, recuperava o regresso às 'palavras-ato' de António Maria Lisboa por meio de uma noese essencialmente libertária" (S. Santos, 2013, p. 63).

[232] Cândido Franco afina pelo mesmo tom, asseverando que a história do surrealismo português é como uma fogueira, ou seja: "Nasceu, ardeu, morreu" (Franco, 2012, p. 260).

franco-atiradores (…) que usava a liberdade de expressão ora voando, morrendo, desaparecendo, escrevendo às vezes" (citado em Cuadrado, 1998, p. 33); do facto de parte do seu projeto literário ter consistido em *happenings*, conferências, apresentações, celebrações-performances em cafés, na rua, ateliês e galerias, fruto de uma necessidade de, como observaria Alexandre O'Neill em 1978, "comunicar de outra maneira com o público" (O'Neill, 2008 [1978], p. 172); também do silêncio, desconhecimento ou incredulidade com que foram recebidos pela crítica da época, em parte pelo caráter improvisado destas ações como também por recorrem ao absurdo, à sátira, explorando um universo teratológico que causava estranheza; ainda de uma posição deliberada contra a história, como afirmaria Mário Cesariny: "É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar, não pode com tanto – ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue contra a história" (citado em Cuadrado, 1998, p. 25)[233]. É certo que Cesariny se preocupou em organizar e coligir uma história do surrealismo, sendo conhecida a sua faceta de crítico e divulgador cultural[234]. No entanto, também esta vocação e documentação beneficiou da sua indisciplina e provocadora performatividade criativa, apresentando e questionando os limites de uma história em processo. Fernando Guimarães defende que é possível descortinar, no surrealismo português, duas heranças: do romantismo alemão e da tradição anárquica e libertária (F. Guimarães, 2004, pp. 141–145). É a segunda claramente que predomina no antigrupo e nos poetas do Café Gelo e Royal, nomeadamente a que se exprime na experiência e liberdade das "palavras-atos" (Lisboa citado em Cesariny, 1959, p. 1)[235]. Essas sim, que fariam a história e memória destes poetas:

> Quanto às ideias novas propostas pelos Surrealistas ligando a vida e a poesia, andarão por aí, sem dono, prolongadas e reutilizadas por outros. Os grupos desfaziam-se à

[233] Num outro momento, Mário Cesariny diria ainda o seguinte: "A nossa atuação aqui é e foi sempre sistematicamente desorganizada. Nem sequer formámos realmente um grupo. (…) Só éramos um grupo na medida em que éramos um antigrupo" (Á. Guerra et al., 1972, p. IX).

[234] E não deixa de ser curiosa, até para a reflexão aqui em curso, a justificação que o autor dá para esta sua faceta: "A verdade é que eu tive de editar livros. Se tivesse algum dinheiro, talvez eu não tivesse publicado tanto e as pessoas ficariam a saber muito menos de mim. Porque a minha ideia era ir-me embora. Não foi possível" (Á. Guerra et al., 1972, pp. IV–IX).

[235] A expressão é de António Maria Lisboa, citado em Mário Cesariny no texto inaugural do nº1 da revista *Pirâmide* intitulado "Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista" (1959).

> medida que encerravam progressivamente os cafés, forçando cada um a regressar a sua casa ou à sua morte. Mesmo assim, alguns deles deixam atrás de si uma cauda estelar de suficiente cintilância para alumiar o dia, porque de noite, sempre eles andaram, como caminha ainda Mário Cesariny com a branca cabeça feita lampião (M. H. Monteiro, 1988, p. 97).

3.2.5 1960-1970: Poesia Encenada, Gestualismo Expressivo e Teatro de Sombras

Há ainda a assinalar, de par com a relevância histórica da geração experimental e surrealista na década de 1960, a importância de Fernando Ribeiro de Mello e de um conjunto de artistas plásticos/as que desenvolverão, ao longo desta década e início da seguinte, um diálogo concetual e experimental entre a arte da performance e a poesia: João Vieira, Lourdes de Castro, Helena Almeida e Alberto Carneiro.

Fernando Ribeiro de Mello, o editor rebelde da Editora Afrodite e conhecido *diseur* de poesia, foi um agitador do panorama literário lisboeta, tendo organizado três singulares recitais de poesia na década de 1960: em 1963, na SNBA, um evento intitulado "Novíssima Poesia Portuguesa"; em 1964, também na SNBA, o mais mediático, "A técnica do golpe literário – a sessão do teste"; e, por fim, em 1965, um recital de poesia no Ateneu Comercial do Porto[236], no qual o próprio Ribeiro de Mello foi o declamador (Fig. 6.1.26). Os eventos foram recebidos com enorme escândalo pelo público e imprensa. Mário Cesariny, tendo estado presente na primeira sessão, chamou a estas leituras "os enterros" (P. P. Marques, 2014, p. 15), aludindo à má qualidade da performance propriamente dita dos/as recitadores/as[237]. Em todo o caso, estas sessões tiveram o mérito de questionar a tradição literária, parodiando o recital lírico e confrontando a audiência com questões de estética poética, implicando-a.

O mais paradigmático neste sentido daquele conjunto foi a "A sessão do teste". Neste evento, Ribeiro de Mello punha em confronto nesta performance, por si protagonizada em conjunto

---

[236] Segue-se aqui os passos da investigação, ainda em curso, de Pedro Piedade Marques (2014).

[237] "Ouvi um poema de Alexandre O'Neill dito por Fernando Ribeiro de Mello, que era uma carnagem sem freio, a dente e a cutelo à obra lida. E o 'recitador', agradecendo as vaias e os aplausos, batia com a mão no papel lido, exclamando: É assim mesmo! Toma lá cinco! Tintos, respondiam da sala!" (citado em P. P. Marques, 2014, p. 15).

com a atriz Isabel de Castro, as duas tradições literárias predominantes no meio literário português: o neorrealismo, na sua fação ortodoxa, e aquela, então representada pelo surrealismo e modernismo, que advogava a liberdade de exploração formal da linguagem. Para isso, o autor elaborou uma lista de poemas (Fig. 6.1.23), da qual constavam textos de uma e outra tradição. Sem indicar o/a autor/a do poema, este era lido ora por si, ora por Isabel de Castro, devendo o público aplaudir de acordo com o "valor intrínseco" do poema (Ribeiro de Mello citado em P. P. Marques, 2014, p. 20). Escolhidos de entre a plateia, dois cronometristas e um controlador, registavam o tempo que durava o aplauso para cada um dos poemas, excetuando-se os casos isolados de adesão. Pretendia-se então aferir acerca do efetivo "poder de comunicação" do poema, "despojados (…) da sua corrente cultural" (Ribeiro de Mello citado em P. P. Marques, 2014, p. 21). Como mostra a grelha de anotações (Fig. 6.1.20), foi a poesia mais alinhada com o surrealismo e o modernismo aquela que colheu mais aplausos. Seguiu-se uma extensa polémica na imprensa e cafés em torno do evento (P. P. Marques, 2014, pp. 22-30).

Para além da relevância de âmbito literário mais propriamente dito, discutindo já aquilo que Pierre Bourdieu mais tarde viria a chamar de "subordinação estrutural" (Bourdieu, 1996) do fenómeno literário, estes eventos são únicos na dimensão da *blague* cénica que exploram. Além disso, a conceção de espetáculo inerente a estes recitais vem a parodiar a tradição da récita poética e do salão literário do século XIX, como o futurismo já tinha feito anteriormente mas agora de forma mais estruturada para o público português.

Neste contexto de "aceleração das vanguardas" (R. M. Gonçalves, 1996a, p. 307), um outro conjunto de artistas irá combinar a dimensão cénica com a arte da palavra. Dois destes/as artistas, Lourdes de Castro e João Vieira, cuja obra é precursora da APP e para os quais a poesia desempenha um papel operativo central na sua reflexão concetual performativa, são provenientes do experimentalismo do grupo parisiense *KWY*[238], exílio artístico e político no

[238] Título da publicação coordenada por Lourdes de Castro e René Bertholo, da qual saíram 12 números e que juntou um conjunto de artistas cuja ação entre exposições, edições e eventos entre 1958 e 1968, contribuiu para a "afirmação de um novo paradigma de redefinição do objeto de arte" (João Fernandes, 2002, p. 20).

âmbito do qual estes/as artistas contactaram com a equação dadaísta da arte como vida e as premissas da *action painting*[239].

A tela "Poema para bailar" (1961) (Fig. 6.1.20), de João Vieira, inspirado num poema homónimo de Ana Hatherly[240], figura neste contexto como um dos trabalhos preambulares, antecipando uma metodologia de pesquisa experimental baseada no corpo, no texto e na letra. Nestes quadros experimentais[241], o autor explorou aquilo que Melo e Castro designou de "gestualismo caligráfico" (Melo e Castro, 1985a, p. 14), pondo em prática as coordenadas gestuais, expressivas e comunicativas do gesto, do sinal e seu valor semântico, por intermédio de técnicas plásticas, gráficas e linguísticas e que virão a ser amplamente desenvolvidas pela poesia experimental, como o acaso, a série, a repetição, a atomização, a sobreposição, a *collage*, entre outras. Da tela para a arena cénica, o artista plástico que, enquanto jovem, também frequentou as tertúlias do Café Gelo e que se irá ligar à PO.EX mais tarde, desenvolverá um conjunto de *happenings* e performances explorando o diálogo concetual com a poesia. De entre estes, destaque-se a performance "Destruição de Uma Exposição – O Espírito da Letra – Exposição Dura", na Galeria Judite da Cruz, em Lisboa, em 1970, onde o pintor levou a cabo a destruição (Fig. 6.1.40.2) da exposição "O Espírito da Letra" (Fig. 6.1.40.1), instalação de um conjunto de letras (A, O, U, M, I, C, Z, N, L, R, T) de grande formato em madeira com a ajuda de um grupo de crianças. De acordo com E. M. de Melo e Castro, recuperando Eric Gill, estas letras são "objetos únicos de 'coisas e não retratos de coisas'", logo "metaideogramas", cujo ritual de destruição é assim interpretado à luz de uma teoria da literatura experimental por si proposta:

---

[239] Segue-se aqui, para já, o conceito de *action painting* na esteira de Kaprow e Pollock, assim sintetizado por Catherine Wood: "Pollock's paintings have, arguably, come to be seen, just as Kaprow interpreted them, as a prompt for some of the earliest performance happenings: literal tracks of a man's movement across a canvas within a traceable period of time" (C. Wood, 2012, p. 13).

[240] De acordo com E. M. de Melo e Castro, este "quadro é também uma mandala e um Poema Concreto, pois a estrutura e os possíveis significados são coincidentes e indissociáveis na sua mágica (transcendente) proposta de dinamismo" (Melo e Castro, 1985a, p. 15).

[241] Foram variadíssimas as telas pintadas com "letras para bailar" por este artista, inspiradas em inúmeros/as poetas, entre eles/as Mário Cesariny, Cesário Verde, Helder Macedo, Herberto Helder, entre muitos/as outros/as. É no contexto deste ensaio gráfico da letra e da linguagem, bem como da performance, que este pintor e performer se aproximará da poesia experimental.

> Estes metaideogramas são, assim, na sua realidade contraditória (tensão entre a forma rígida da letra e a pintura fluida que a ilumina), o adeus à possibilidade de se pintar como se tem pintado. / É que o Tempo é uma coordenada da escrita, e, se todos estes metaideogramas foram destruídos publicamente pelo seu autor, este ato é também sinal de rotura com o passado em que o existencial e a descoberta criadora são inextrincáveis (Melo e Castro, 1985a, p. 16).

Em 1971, João Vieira realizou a "ação-espetáculo" (João Fernandes, 2002, p. 27), designação do próprio, "*Expansões* – Exposição Mole"[242] (Figs. 6.1.44), na mesma galeria. Desta feita o autor apresentou uma exposição de letras de grande formato feitas de espuma flexível e de várias cores, espalhando-as pelo chão da galeria e convidando os/as visitantes a interagir com a materialidade cénica da linguagem[243], como relatou mais tarde: "A minha intervenção foi mínima: marquei-a com as estruturas mais significativas de que os homens se apoderaram. Assim apareceram estes pães expansivamente artísticos, esta armadilha-leito de letras, este convite à Festa e à descoberta" (citado em E. de Sousa, 1998b, p. 185). A "armadilha" diz respeito aqui ao piso instável e surpresa provocado pelas peças espalhadas aleatoriamente pelo chão, o que terá levado os/as visitantes a sentarem-se e a deitarem-se em toda a extensão da galeria, criando um ambiente de festa. Em seguida teve lugar uma divertida passagem de modelos vestidas dessas mesmas letras de espuma[244].

---

[242] Esta mesma instalação viria a ser apresentada também em 1972 na SNBA, na exposição "Do Vazio à Pro Vocação", organizada por Ernesto de Sousa para a "EXPO AICA 72".

[243] Esta intervenção e instalação foi registada por Manuel Pires (1971) num vídeo em 8mm a cores, com a duração de cerca de oito minutos, onde se vê o público, bastante numeroso, a interagir e a brincar em grande divertimento com as peças de espuma, bem como a passagem de modelos que se lhe seguiu. O mesmo registo é acompanhado da peça "música estudo 1", de Jorge Peixinho.

[244] Veja-se o seguinte relato: "A sala enchia-se, a animação crescia. Quando o pintor, a certa altura, entrou, conduzindo pela mão dois jovens manequins, vestidos da mesma matéria, um 'I' e um 'V' tornados pessoas, não houve sequer espanto. Apenas mais animação. A sala aquecera o suficiente para se aceitar o que quer que viesse a acontecer. Mais dois manequins: um 'A' e um 'D', elos de ligação entre as pessoas e os objetos da exposição. No decorrer da noite, as quatro manequins trocariam de vestido, letras ambulantes, alfabeto vivo, formando uma entidade única, pele e espuma que se fundiam e sugeriam aos outros a possibilidade de participação na matéria exposta. Foi nessa altura que se descobriu que as letras espalhadas no chão podiam também ser 'vestidas'" (Palla, 1985, p. 21).

No ano seguinte, João Vieira transformou este corpo-objeto num sarcófago dourado, na ação "Incorpóreo", encerrando dentro dele, o corpo nu de Maria Gonzaga (Fig. 6.1.47.1; Fig. 6.1.47.2; Fig. 3.1.47.3; Fig. 3.1.47.4)[245], intervenção considerada por Ernesto de Sousa como "a mais bela e uma das primeiras performances autênticas puras e não só em Portugal: deu-nos o corpo de Maria…" (E. de Sousa, 1998b, p. 188). Este ato dividiu-se em três momentos, questionando-se o conceito tradicional de espetáculo e propondo uma aproximação do processo artístico à vida e ao *fluxus*. Começou na elaboração daquele sarcófago em poliuretano ao ar livre na pequena fábrica de espumas Flexipol (Fig. 6.1.47.1), em São João da Madeira onde o autor trabalhou como *designer*, continuou na performance realizada na SNBA[246] e terminou no lançamento deste sarcófago para um riacho de Los Barruecos em Cáceres (Fig. 6.1.47.5; Fig. 6.1.47.6), onde ficou depositado, aquando da "II Semana de Arte Contemporânea" (SACOM II) em 1979 no Museu Vostell de Malpartida[247], dedicado ao *fluxus* por homenagem a George Maciunas, na altura recentemente falecido.

O conceito de "território-arte-do-corpo" (E. de Sousa, 1998b, p. 188), profusamente trabalhado por João Vieira, é crucial para a teoria da performance portuguesa, na medida em que a sua *praxis*, tendo o corpo como plataforma, é sobre o incorpóreo, o que está para além da matéria visível, situando-se no domínio do metassignificado. Por outro lado, o pintor reflete também já sobre aquilo que Judith Butler haveria muito mais tarde designar de "cena de elocução" (Butler, 1997, pp. 20–24), isto é, o corpo como "ritual social" e alocação das

---

[245] Veja-se a seguinte descrição pormenorizada da intervenção segundo notas do próprio João Vieira, reconstituídas por Hugo Barreira: "A performer passeava-se por entre o público da exposição, como se fosse um qualquer espetador, até ao momento em que o artista lhe desapertou o vestido caicai e o seu corpo se revelou. O público foi completamente apanhado de surpresa. Maria subiu então para o sarcófago, que flutuava num pequeno lago artificial manchado por diversos pigmentos, sendo então encerrado. O público, espantado, irrompeu em salvas de palmas e, por entre o nervosismo, indagou sobre o possível desaparecimento de Maria. Quando o sarcófago foi aberto e dele emergiu Maria-Vénus, seguiu-se nova salva de palmas. João Vieira diz que havia uma tal necessidade deste tipo de libertação que o seu trabalho foi muito bem recebido" (Barreira, 2013, p. 8).

[246] Estes dois momentos da performance foram igualmente documentados por Manuel Pires (1972), acompanhados da peça "Harmónicos" de Jorge Peixinho. As descrições acima mencionadas têm em conta também estes vídeos.

[247] De acordo com Ernesto de Sousa, que comissariou a comitiva portuguesa para este encontro, além do lançamento do sarcófago, foram expostos ainda, deste autor, em Lavadero, a fábrica em ruínas de Los Barruecos transformada em Museu Experimental, dois dos vestidos de plástico da "Exposição mole" (E. de Sousa, 1998a, p. 246).

coordenadas culturais prevalecentes (Butler, 1997, pp. 159–160). Se não veja-se a seguinte reflexão de João Vieira a propósito de "Incorpóreo", onde se faz alusão à necessidade de pensar o corpo na sua dimensão socializada: "Não podendo matar uma pessoa, por causa da moral, projetei poliuretano (…). Obtive assim uma espécie de caixa (…) cujo exterior deformava o ser 'humano' do interior" (Macedo, 2002, p. 52).

O autor realizou ainda mais quatro intervenções que cumpre destacar pela sua relevância. Em 1979, teve lugar o *happening* "Homens-Sanduíche", na GNAMB, em conjunto com Ernesto de Sousa, no âmbito da retrospetiva de Wolf Vostell, e que terá consistido numa aparição surpresa de ambos vestidos com os *posters* de Almada Negreiros com a conhecida inscrição "a ALEGRIA é a coisa mais séria da vida" (E. de Sousa, 1998b, p. 191). Já na década de 1980, em 1981, em conjunto com Maria do Céu Guerra, o grupo de teatro "A Barraca" e os músicos Maria João Serrão e José Lopes Oliveira e Silva, João Vieira levou à cena na mesma galeria que arderia uns meses depois, uma adaptação de "Expansões" intitulada "Expansão". Nesta intervenção as letras de espuma de poliuretano foram dispostas de forma aleatória pelo palco, formando um emaranhado cénico de palavras, consistindo a ação dos performers na procura de letras neste amontoado para formar a palavra "revolução" (João Vieira, 1985, p. 25) (Figs. 4.4.1.6).

Ainda no mesmo ano, teve lugar na Galeria Divulgação, em Lisboa, a performance e a instalação "Mamografias" (Fig. 4.4.2.4.2), exposição que será levada também a Coimbra, ao CAPC, em dezembro de 1982, no âmbito do projeto "Projetos & Progestos". Partindo de réplicas de espuma dos seios da Vénus de Milo, o performer celebrava o corpo feminino mas não só. Pondo em perspetiva o conceito de representação (uma vez que parte de uma réplica da escultura em causa existente na SNBA), recriado em diferentes formatos (caixas-portas, caixas-janelas, enchimentos de espuma por cima dos quais se pode caminhar, deitar, descansar), o autor reflete nesta obra também acerca do corpo mutilado, fazendo a ponte com a representação médica do corpo feminino, nomeadamente com as termografias (Fig. 4.4.2.4.1). A instalação foi acompanhada de uma performance de três modelos nuas (Fig. 4.4.2.4.3; Fig. 4.4.2.4.4) que, em conjunto com o autor, experimentaram a recriação de gestos e poses da Vénus de Milo.

Por fim, em 1984, João Vieira inaugurou uma exposição na Galeria Quadrum com a performance "Caretos". O cenário é peculiar: fardos de palha, um burro deitado no chão, uma televisão que passa imagens da Festa de Santo Estevão em Torre de D. Chama, João Vieira

com as vestes dos caretos transmontanos (Figs. 4.4.5.3). O vídeo de 8 milímetros a cores realizado por Manuel Pires (1984) desta intervenção, fornece os seguintes elementos: a intervenção é acompanhada de música popular; o público, numeroso, forma uma moldura humana densa em torno deste quadro vivo; este ritual-performance tem o seguinte alinhamento: o performer alimenta-se de pão (que simboliza a cura das maleitas) e vinho, dando de comer também ao burro deitado no chão; depois desenha no chão com um pau uma moldura simbólica e ritual em torno do burro cujas patas se encontram atadas; em seguida o performer coloca a máscara dos caretos transmontanos e abandona o espaço. Nesta intervenção, o principal elemento explorado é o autobiográfico, recriando-se uma encenação do ritual pré-romano dos caretos, o "cortejo da mourisca", cerimónia de passagem dos rapazes transmontanos à idade adulta. Não deixa de ser uma pintura, um quadro vivo encenado, documental e etnográfico, onde predominam as cores quentes da matéria, do fogo e do vinho, o vermelho e o castanho, e os dourados do metal das máscaras e dos utensílios da terra, corporizando uma pesquisa na sua memória autobiográfica, explorando o valor específico da máscara e da festa, do seu manancial narrativo também.

O mais relevante a destacar na obra deste artista é a abertura semiótica e experimental que o pintor opera no interior da visualidade significante, na experimentação da materialidade linguística, corporal-gestual, nas performances, nas telas e demais artefactos e objetos a que recorre para realizar a pesquisa de um corpo feito tela e lugar de linguagem.

Este "gestualismo expressivo" (R. H. da Silva, 2002, p. 68) foi explorado também por Helena Almeida, Alberto Carneiro e Lourdes Castro, em cada um/a destes/as artistas assumindo configurações diferentes mas ligadas entre si. A sua importância para a história da performance portuguesa reside na forma como os seus corpos exploram uma intermedialidade da linguagem em diferentes formatos: Lourdes de Castro, no jogo de sombras; Helena Almeida, na fotografia, tela e vídeo, combinando-se entre si; Alberto Carneiro, na paisagem e nos objetos-esculturas. Em todos/as existe uma demanda pela busca poética corporal que recupera o ritual quotidiano. É uma demanda imersiva e privada. Mas que ocupa o espaço da galeria e comunga da audiência.

Lourdes Castro desenvolve desde muito cedo um trabalho poético-lírico do quotidiano. Começa nos objetos, acumulando-os e pintando-os de alumínio, passa pelos herbários de sombras, pela pintura, pelas serigrafias, pelas plexiglas e evolui para as "Sombras

deitadas"[248], culminando na exploração semiológica e plástica da sombra na sua relação com a passagem do tempo. Como refere João Fernandes num estudo sobre a autora: "Qualquer sombra implica um eclipse. É aí que um objeto, uma pessoa ou um planeta transformam a luz em sombra. Irradiam. É então que o centro se revela na sua transitoriedade" (João Fernandes, 2005, p. 6). O seu trabalho mais relevante no âmbito da história da performance é o "teatro de sombras", desenvolvido em conjunto com Manuel Zimbro. Esta pesquisa tem início em meados da década de 1960, ainda em Paris, mas é apresentada em Portugal numa intervenção pouco conhecida mas documentada por Manuel Pires, em 1970 no Teatro Laura Alves, em Lisboa (Figs. 6.1.41). Nela pode ver-se a autora a apresentar, não a representar – como refere João Fernandes, em Castro, os desenhos "não representam, são" (João Fernandes, 2005, p. 5) – um conjunto de sequências quotidianas filtradas pelas sombras cromáticas do azul, vermelho, verde e amarelo: dormir, lavar o rosto, pentear-se, lavar os dentes, vestir-se, fumar, contemplar, a interação com outras pessoas durante a qual se dá a troca de uma gaiola, e por fim o vazio, a sombra. Como a autora explica: "Não é propriamente teatro, são apenas proposições quotidianas que sempre me fascinaram, mas que agora se podem mover como sombras no espaço" (citado em Brett, 2010, p. 65).

Nesta autora, a principal reflexão acerca da performance relaciona-se com a encenação do tempo amplificada pelas sombras de um corpo situado num tempo e espaço efémeros. "As cinco estações" é o nome do espetáculo pelo qual a Lourdes Castro ficou mais conhecida em Portugal, apresentado em 1977 na Fundação Calouste Gulbenkian (Fig. 6.1.82), na ESBAP no Porto e ainda no Teatro Municipal do Funchal, dando-se particular enfoque ao significado dos ciclos de passagem – "'As cinco estações estão todas ligadas entre elas e o ano dura uma hora"[249]. Estas são pensadas na concentração de um tempo e lugar, afinal o quotidiano. Ou aquilo que Lourdes Castro e Manuel Zimbro designam de "todo que se pode nomear de 'sítio

[248] Intervenção realizada pela autora em 1970, que pode ser lida como um *happening*, na Galeria 111 em Lisboa, onde a autora "desenha" a sua própria sombra nos lençóis expostos, deitando-se nos mesmos. Manuel Pires registou esta ação, captando em particular o momento em que Lourdes de Castro se encontra deitada numa cama com lençóis brancos e acorda, espreguiçando-se e levantando-se (Figs. 6.1.39). Em seu redor, algumas pessoas do público interagem com este momento. Como a própria reafirma: "Tive esta ideia há muito tempo, a de fazer sombras de pessoas deitadas...(...). Um livro tem que ser aberto. / Os meus lençóis, são para dormir em cima deles" (I. Carlos, 2008, p. 139).

[249] Como se pode ler no folheto do espetáculo reproduzido em anexo.

onde se passa tudo'" (citado em Brett, 2010, p. 67), neste caso, a cena, composta a três dimensões ou níveis de codificação da sombra: atrás, no meio e à frente do pano usado para projetar a luz. Refira-se ainda mais três elementos que aproximam este teatro-*happening* da arte da performance: o papel dado ao acaso, como Manuel Zimbro refere: "a ação é feita sem cadernos de encargo" (citado em Brett, 2010, p. 67); a centralidade da experimentação, ou seja, havendo uma narrativa preparada, apenas no momento em que esta é transposta em teatro de sombras, se revela e realiza efetivamente; o teatro de sombras estabelece e explora uma relação fenomenológica de identificação da arte com a vida.

O espetáculo "Linha do Horizonte" (Figs. 4.1.3.1.6) viria ainda a ser integrado no "Ciclo Teatro Música Performance" da "Exposição-Diálogo", realizado em 1985, no âmbito do programa ACARTE no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. A sua receção crítica e as imagens dessa intervenção deixam entrever ligações com o teatro dadaísta, o impacto cénico da ausência, uma vez que as sombras aludem sempre a um efeito de desaparecimento, que pode ser lido temporalmente mas também simbolicamente, o corpo que está mas não está, mas sobretudo, uma dificuldade de classificação terminológica própria do género, como se pode ler na seguinte crónica de Alexandre Pomar:

> Poderá falar-se na utilização de um achado – se através deste chegarmos ao 'ready-made' e daí a uma atitude dadá que está presente em Lourdes Castro como esteve nos novos realistas dos anos 60 em que se afirmou, e como se reatualiza também de vários modos nestes anos 80. Não é no entanto a permanência de uma inspiração que importa sublinhar a propósito de Linha do Horizonte, estreado em Lisboa a abrir o programa de ações complementares da 'Exposição-Diálogo', mas o efeito próprio dessa forma particular de performance que, como as suas homólogas, inscreve o corpo e a ação do artista num objeto efémero, que retoma uma prática infantil e uma arte oriental de teatro de sombras, além de aprofundar a direção particular da criação visual de Lourdes Castro (Pomar, 1985, p. 28–R).

Dois filmes realizados sobre a autora permitem aprofundar esta análise e, em específico, sublinhar a relação do seu trabalho com a poesia[250]. Em "Imaginações da matéria" (1979), de

[250] Veja-se também os poemas visuais "Letras de Duas Casas", e "Letras e Pente", ambas de 1962, onde a artista explora, na primeira, a disposição aleatória de um alfabeto metálico com o qual ensaia texturas fonéticas associadas à ideia de casa, aldeia e mundo; na segunda, um caos amontoado de letras dispostas numa névoa de rizomas geométricos que se entrelaçam entre si como pentes finos e deslizantes, remetem para a materialidade plástica da linguagem.

João Matos Silva, a autora afirma: "O tempo passa como a sombra", associando a esta reflexão, o gesto caligráfico da escrita, surgindo também numa das cenas do teatro de sombras a ler um livro. Por outro lado, este diálogo, gestual e silencioso ou pontuado de palavras breves, é sempre endereçado, a Manuel Zimbro mas também à audiência que completa este ciclo de silêncio denso[251]. Logo trata-se de um diálogo, de facto, ainda que não tradicional. É o corpo que toma o lugar das palavras e da folha de papel. Como escreve João Fernandes no estudo já citado: "O papel não é o suporte. O papel faz parte, envolve, revela o branco" (João Fernandes, 2005, p. 6), ou seja o tempo na sua realização encenada, conjugando-se com o espaço, essa infra cena onde tudo tem lugar. Em "Lourdes Castro Pelas Sombras" (2010), documentário realizado por Catarina Mourão, documenta-se o quotidiano da autora agora exilada na Madeira, a sua terra natal. Esta incursão pela intimidade de Lourdes Castro permite perceber que a autora vive ela própria uma encenação – o tal "Movimento, físico-quimicamente aparente na dinâmica forma de Teatro" (Zimbro, 2005, p. 62) – por si encenada e habitada, em sua casa, nos gestos quotidianos, e em redor, onde, ao ar livre, por exemplo, "pinta" uma paisagem, numa aproximação à *land art*, que é a paisagem em si, com a ajuda do vento, da chuva, do sol e, mais importante, das estações, ou seja, da passagem do tempo. Eis que se retrata o grande monólogo do silêncio que o seu teatro de sombras na paisagem já vinha delineando. A palavra no seu silêncio mais íntimo metamorfoseado num corpo transfigurado numa ausência que é a presença em si, íntima também, manifestada em cena.

Também em Helena Almeida o corpo é elevado ao estatuto de tela, neste caso a tela propriamente dita, reinventada depois na fotografia e no vídeo. O seu trabalho é inovador na história da arte da performance na medida em que a autora faz uma transição da pintura para a arte da performance mediada. Isto é, a autora recorre ao aparato tecnológico para refletir sobre aquilo que Eda Čufer designa de "perda histórica" do corpo em favor de um "mundo tecnologicamente alterado e secularizado" (Čufer, 2012, p. 29), fazendo da performance, o espelho desta perda.

---

[251] "Aí, onde já nada é palpável, onde tudo é nada, aí também, tudo dependerá do espetador; uma vez acabada a representação, onde a vida diária subiu à cena como 'cabeça de cartaz', tendo os últimos vestígios desaparecido e as luzes sido apagadas, o que fica – se é que fica – apenas é a palpitação retiniana de uma fugaz fosfena no olhar de cada um" (Zimbro, 2005, p. 63).

É isto que Helena Almeida explora desde "Tela rosa para vestir" (Fig. 6.1.34), apresentada na Galeria Buchholz em 1969, a autora ela própria transformada em tela. O seu trabalho corporiza a pesquisa do corpo na materialidade do meio, ao mesmo tempo que propõe o conceito de instalação associado esta materialidade volátil. Veja-se também, na continuidade de "Tela rosa", "Pintura habitada", de 1975 (Fig. 6.1.63) e "Tela habitada", de 1976 (Figs. 6.1.74). Nestes trabalhos, a autora parte da bidimensionalidade para questionar os limites desta representação, propondo em seu lugar uma extraterritorialidade que tem continuidade na galeria onde opera estes processos, projetando o seu corpo na bifurcação dessa bidimensionalidade entre o corpo territorial e o corpo simbólico.

Veja-se também a tela "O atelier" (1983), a negro[252] e branco, integrado no ciclo homónimo apresentado no mesmo ano na FCG (Fig. 4.4.4.13), e onde a autora surge deitada fundida na continuidade do borrão desenhado, ao mesmo tempo que segura duas caixas-objetos de onde pende um derramamento de fitas em diferentes direções. Ou seja, Helena Almeida introduz na própria peça representada os diferentes espaços da sua obra, como uma urgência, ligados por um só corpo, o seu, como a própria reflete:

> Tentar abrir um espaço, custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. Passou a ser uma questão de condenação e de sobrevivência. Sinto-me quase sempre no limiar onde esses dois espaços se encontram, esperam, hesitam e vibram. É uma tentação aí ficar e assistir ao meu próprio processo, vivendo um sonho com duas direções. Mas isso é intolerável e com urgência, qualquer coisa se liberta em mim como se quisesse sair para a frente de mim própria. De toda a maneira já consegui sair pela ponta dos meus dedos (citado em F. Aguiar & Barbosa, 1985, p. 55).

Helena Almeida situa-se no movimento da "total painting" (C. Wood, 2012, pp. 16–18) internacional dos anos 1960-1980, tendo feito parte de uma mostra recente na galeria *Tate Modern* em Londres[253], em 2012, ao lado de Jackson Pollock, David Hockney, Yves Klein, Hermann Nitsch, Stuart Brisley, Ana Mendieta, entre outros/as, que se define no essencial por

---

[252] Veja-se a importância desta cor para a autora, que explora na sua semioticidade liminar: "Viver o negro foi uma experiência de expansão num espaço incontrolável e vivo. Foi como se o meu interior fugisse para as extremidades do meu corpo e sem mais refúgio, saísse, ramificando-se e espalhando-se para o exterior indeterminado" (I. Carlos, 2008, p. 139).

[253] Apresentando os seguintes trabalhos: "Pintura Habitada" (1975) e "Tela Habitada" (1976) (Figs. 6.1.74), conforme catálogo da exposição (C. Wood & Tate Gallery, 2012, pp. 82–83) e visita presencial da autora.

uma atitude de pesquisa por intermédio da pintura mas que implica não só um *mise-en-scène* do processo como a variação dos próprios processos de pesquisa com o objetivo específico também de recodificar a pintura numa sua reinvenção, para isso recorrendo à intersecção com a fotografia, o vídeo, o décor, o teatro, etc. Para a história da performance portuguesa interessa destacar, para além do que já se mencionou, ainda o caráter experimental do seu trabalho aliado a uma pesquisa poética, reflexão e *praxis* de recodificação tecnológica e intermedial.

Veja-se, a título de exemplo, a instalação "Ouve-me" (Fig. 6.1.92), de 1979, e de que se conhece uma segunda versão transposta e expandida para vídeo (Figs. 4.3.2.2.7), videoarte poética e experimental com que a autora participou na "Portuguese Video Art", em Iowa em 1980[254], e apresentada no mesmo ano no CAPC em Coimbra aquando de "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa". A primeira consiste numa sequência de 16 fotografias dos lábios da artista lacerados com fios de crina, em que se repete o enquadramento fotográfico mas a boca evolui na pronúncia da palavra "ouve-me", terminando num grito. Na instalação de Coimbra, o tema continua a ser o grito "ouve-me", mas agora apresentado pelo corpo da autora atrás de uma tela branca amarrotada, que envolve o corpo, que surge em sombras, asfixiado, e onde por vezes a palavra "ouve-me" aparece escrita, emprestando este pormenor gráfico, uma literalidade que resulta de forma sonora no conjunto da encenação do silêncio asfixiado. Além disso, trata-se de fotogramas de um vídeo realizado pela autora em conjunto com Artur Rosa. No catálogo desta exposição, pode ler-se um texto de Ernesto de Sousa que faz a interpretação destas imagens: "A língua, o poder correm paralelos. Na ausência de centros ou de origem a língua é uma prisão (a estética e a ideologia também). Sistema modelizante primário: como sair da língua? Como inventar as palavras em liberdade?" (citado em Barros & Carneiro, 1980). Helena Almeida parece responder a esta pergunta apresentando-se na impossibilidade de falar, de usar "essa língua" que a aprisiona, recorrendo por isso ao corpo como lugar de inscrição de uma linguagem que se radicaliza na sua expressão gráfica estrutural, em busca de uma rasura semiótica.

A inovação da proposta de Helena Almeida neste campo reside ainda numa perspetiva crítica do conceito de arte da performance que o seu trabalho já reflete. Na verdade, a autora afirma

[254] De acordo com: Nazaré, 1992, p. 2.

afastar-se desta prática, indo o seu contributo para além das tendências mais radicais fluxistas predominantes no seu tempo, como reconhece: "Eu ia às Bienais de Paris e Veneza e assistia a performances, mas achava tudo muito árido e monótono. A performance influenciou-me certamente. Mas o lado da exposição do corpo ao público não me dizia muito" (I. Carlos, 2005b, p. 17). De facto, a autora privilegia a pesquisa em detrimento da cena, do corpo tornado espetáculo, que recusa. As suas performances são apresentadas ao público mas sempre em diferido, como ponto de chegada de uma ação documentada e recriada. Além disso, o efeito de desaparecimento que as suas obras também exploram resulta no efeito paradoxal de "eternização da ação" (I. Carlos, 2005b, p. 19), recusando o conceito tradicional de efemeridade. Mas esta é uma suspensão presentificada encenada por si que aponta para uma indeterminação do tempo, do processo e da reflexão sobre o seu próprio corpo. Para isso, a autora opera uma expansão intermedial dos meios técnicos e artísticos a que recorre, combinando e saturando os limites entre pintura, fotografia, poesia e vídeo, numa palavra, entre a arte e a vida.

Também Alberto Carneiro, escultor prolífico e singular, privilegia o processo em detrimento da apresentação do corpo. Neste autor, aliás, confluem duas tendências, a herança concetual e a fenomenologia da perceção de Merleau-Ponty que se traduz numa experiência material, corporal e concetual da paisagem por intermédio de um conjunto de rituais iniciáticos que o autor documenta e depois expõe em galerias. É possível falar-se aqui mesmo numa tríade arte-comunhão-espaço, na linha da *land art* de Robert Smithson, mas em que o corpo é o objeto em si da pesquisa, constructo e fundamento da linguagem que antevê como processo de nominação, entendimento e conhecimento. Como o autor escreve nos seus diários[255]:

> Afinal saí já pelo meu corpo. Corpo e mente, unidade do corpo. Ela nele e ele por ela. Desenvolvimento para o cosmos. Sabedoria e conhecimento. Pela sabedoria, o corpo é consciência de tudo na mutação de cada coisa. Pelo conhecimento, ele age sobre o vertical e reafirma a ação sobre o horizontal. O vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização. O horizontal leva a conhecer tudo acerca de alguma coisa (Carneiro, 1982, p. 105).

[255] Notas de um diário do autor escritas entre abril de 1974 e maio de 1981, publicados na revista *Sema* em Maio de 1982.

A obra de Alberto Carneiro é muito vasta, diversificada e complexa, centrando-se aqui a reflexão apenas em algumas obras a título ilustrativo nas quais o autor explora mais diretamente o paradigma performativo.

Em 1968 o autor cria uma instalação precisamente sobre a ausência do corpo, intitulada "O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente", apresentada na Galeria Quadrante, em Lisboa[256]. Aqui o corpo é transformado em matéria, um canavial apresentado por intermédio de um conjunto de canas com faixas de cor, atadas com ráfia e dispostas de modo aleatório pelo espaço da galeria. No projeto desta instalação pode ler-se o seguinte: "somos um corpo no Canavial ou o Canavial é o nosso corpo?" (citado em I. Carlos, 2007, p. 9). Esta instalação é um exercício de memória e reflexão sobre um momento inaugurador de revelação intensa sobre a sua sexualidade[257], na qual desperta para a urgência de uma experiência estética ligada ao corpo. A busca torna-se numa pesquisa mais ampla sobre o signo, o significante e a criação de uma linguagem sua, por intermédio de uma expansão, transposição e ação do próprio corpo na natureza. Para isso o autor procura o envolvimento com a paisagem. Veja-se três trabalhos já da década de 1970 que retratam o aprofundamento daquela revelação.

"Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem", apresentado em 1975 na Galeria Quadrum (Fig. 6.1.62) consiste numa instalação composta por feixes de vime, telas, fotografias de tamanho variável que documentam uma operação levada a cabo no meio da natureza. Esta intervenção, em conjunto com "Operação estética em Caldas de Aregos" (1974-1975), tem como objetivo dar a conhecer uma intervenção-processo modulada num percurso artístico dividido em "momentos" que correspondem a rituais de envolvimento estético e pesquisa dos elementos naturais da paisagem em fusão com o seu corpo. Traça um percurso entre o mar e a montanha, representando o feixe de vimes, o elemento agregador da ação no espaço, transformado em matéria semiótica e estética. Como o autor afirma: "Fora do sítio da arte não há comunicação, transferência ou revolução estética. Só há transformações agindo do lado de dentro pela consciência do lado de fora" (Quadrum & Carneiro, 1979).

---

[256] Obra que deu origem ao documentário da autoria de Catarina Rosendo e Olga Ramos, *Dificilmente o que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar* (O. Ramos, 2008).

[257] De acordo com testemunho do autor (I. Carlos, 2007, pp. 9–10).

A diferença destas operações para "Trajeto de um corpo" (1976-1977) (Figs. 6.1.72; Fig. 6.1.78), "Arte corpo/corpo arte" (1976-1978) (Fig. 6.1.65) e "A Floresta" (1978) (Fig. 6.1.86) é que estas últimas incluem a documentação do corpo, habitualmente nu, em fuga na paisagem, isto é, procurando esquivar-se de uma representação humana, transformando-se nessa mesma paisagem que torna sítio de arte. Em "Arte corpo/corpo arte", o escultor reflete em particular sobre esta relação de mediação que também é estética, que descreve do seguinte modo em entrevista num catálogo de uma exposição antológica apresentada em 1979 na Galeria Quadrum:

> A obra nasce então e toma a sua forma pela escolha da mediação, isto é, pela situação espacial dos seus materiais, pela matéria sensível que ela é no tempo inteligível de cada espetador. (…) Afinal saí já pelo meu corpo. Corpo e mente. Unidade de corpo. Ela nele e ele por ela. Desenvolvimento para o cosmos. Sabedoria e conhecimento. Pela sabedoria, o corpo é consciência e tudo na mutação de cada coisa (Quadrum & Carneiro, 1979)

Poder-se-á identificar aqui também o caráter transformador iniciático que Alberto Carneiro atribui a estas operações. Em "Arte corpo" esta pesquisa é mesmo acompanhada de uma pesquisa concetual em torno da palavra "arte", ao longo de um conjunto de 20 peças fotográficas e gráficas, nas quais Alberto Carneiro combina texto, paisagem e a omnipresença das sombras do seu corpo, explorando aquilo que Mário Rui Gonçalves designa de "abstracionismo biomórfico" de preocupações psicanalíticas (Gonçalves, 1996, p. 307) . Em "Trajeto de um corpo", por seu turno, o trajeto é ampliado com o auxílio de um conjunto de textos que explicam cada um dos rituais deste percurso iniciático. Veja-se o "Quarto texto", que dá conta de uma indagação cabalística:

> Ele ficará aqui indiferente a tudo aquilo que não coincida com o seu corpo, olhando o infinito de todas as coisas e sabendo-se a eternidade de si mesmo. Ele agrega tudo o que nele se viveu e já não espera ninguém. Olha-se apenas em busca do reflexo mais ínfimo. Que seja ainda a natureza de si. Um dia não haverá nem trevas nem luz e ele será o infinito e deixará o seu tugúrio para ser, apenas (Carneiro, 1980).

Em suma, interessa reter deste autor para a história da performance a fusão objeto-corpo fluxista, a performance ritual como mediação estética de comunicação intrínseca eu-mundo e conhecimento, a exploração visual do corpo como pesquisa radical de uma linguagem aforística. Lembrar ainda que Alberto Carneiro conviveu com os/as poetas experimentais e

participou em eventos por si organizados, tendo sido dinamizador de atividades do CAPC, como a OIC[258], e tendo organizado alguns eventos, como o já mencionado "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa", em conjunto com António Barros, pelo que as contaminações são evidentes.

Na viragem para década de 1970, o campo das artes plásticas e da poesia revela uma abertura significativa a um experimentalismo performativo sem precedentes na arte portuguesa. As diversas experiências e obras aqui mencionadas firmam um percurso de expansão, diversificação e derivação cujo ponto de chegada pode ser exemplificado com a peça "Nós não estamos algures", ação organizada por Ernesto de Sousa (Fig. 6.1.33.1; Fig. 6.1.33.6) no Clube de Teatro de Algés em 1969. O título provém de um excerto de *A Invenção do Dia Claro*, de Almada Negreiros e foi acompanhado com música de António Silva, Helena Cláudio, Clotilde Rocha e Jorge Peixinho, músico que acompanhará os/as poetas experimentais em *happenings*, intervenções e obras. Este evento merece referência sobretudo por se tratar de um espetáculo que, partindo do texto poético, explora as suas caraterísticas corporais-performativas e cenográficas, combinando música, poesia, projeção simultânea de diapositivos, teatro, *happening*. No essencial, foi um evento multimédia[259] intensamente preparado, os ensaios duraram cerca de seis meses, pelo que se tornaram num exercício em si, uma celebração-performance[260] (Fig. 6.1.33.3; Fig. 6.1.33.4), como tão em voga estava na

[258] Oficina de Interação Criativa (OIC), grupo de trabalho fundado em 1982 sob a orientação de Alberto Carneiro e do qual fizeram parte Alda Reis, Alexandra Leite, António Barros, Carlos Lourenço, Carlos Perdiz, Delfim Sardo, Elsa Alves, Graça Barbedo, Graça Clímaco, Isabel Carlos, Isabel Rodrigues, Joaquim Lebre, Maria Laranjeira, Paula Laranjeira e Victor Nina (Frias, 2010, p. 108).

[259] No qual teve lugar a projeção, entre outros materiais, dos filmes "Havia um homem que corria" (Fig. 6.1.33.7) e "Happy people" (Fig. 6.1.38), ambos filmados entre 1967 e 1968, da autoria de Carlos Gentil Homem.

[260] De acordo com a taxonomia proposta nos anexos, esta define-se do seguinte modo: Intervenção espontânea ou programada que pressupõe o encontro num local/tempo de um conjunto de artistas e/ou audiência. O elemento performativo em causa, isto é, que constitui o motor do evento, é a exploração do conceito de festa ou reunião aplicado aos elementos constitutivos da arte da performance. Pode ter diferentes objetivos ou vários em simultâneo: celebração; inauguração; ensaio; oficina criativa; convívio; discussão e debate. Podem ocorrer, neste âmbito, manifestações performativas de cariz diverso e híbrido ou *happenings*.

altura, mas aberto à improvisação dos/as intérpretes e à participação do público, explorando as variáveis fluxistas do tempo e do espaço também. Como relata Ernesto de Sousa:

> Aí experimentámos alguns meios, processos e formas decisivas para o nosso trabalho; projeções simultâneas, associação de acontecimentos teatrais a acontecimentos musicais, envolvimentos (com um poema de Almada), liberdade relativa de participação do espectador e toda a sua difícil problemática, autofinanciamento (com a venda de um cartaz do Calhau, baseado numa frase da *Invenção*, e sorteio de exemplares fotocopiados desta obra esgotada), convívio (as sessões terminavam em ceia) e debate não dirigido. Houve efetivamente muita discussão e além de aberta esta 'obra' foi mesmo obra polémica…(E. de Sousa, 1998c, p. 169).

Polémica porque o *happening* em si é sempre polémico. Mas sobretudo porque se trata de um conceito de espetáculo poético inovador, a própria poesia pensada como espetáculo em que, mais importante do que a palavra, é sua a encenação (Fig. 6.1.33.5), na sua materialidade e diversidade semiótica. Mais ainda, como se pode ler no texto da intervenção, há um convite explícito e muito futurista, surrealista, fluxista e experimental de viver a vida como "espetáculo total" (Fig.6.1.33.2). Ainda do ponto de vista estético, é importante sublinhar a radicalidade experimental dos conceitos estéticos subjacentes a esta intervenção. É bem ilustrativo e representativo o seguinte testemunho de Fernando Calhau sobre a performance em particular de Jorge Peixinho:

> Para Jorge Peixinho aquilo também foi ótimo porque foi uma ocasião de ele mostrar aquilo de que gostava, e que era capaz de fazer, no fim de contas. E sobretudo, de ter um desafio de usar instrumentos que não usava por sistema. Aliás, usava instrumentos que não eram instrumentos, como também usava músicos que não eram músicos: o Peixinho limitava-se a pôr as pessoas em fila, a apontar para elas e a dar-lhes indicações para fazerem barulho ou tocarem um instrumento. Era como se tocasse um xilofone com as pessoas, no fim de contas (citado em E. de Sousa, 1998c, p. 170).

Em suma, "Nós não estamos algures" é um *happening* poético. Não será o primeiro, os/as poetas experimentais antecipar-se-iam alguns anos, mas não deixou de ser um evento estruturante e emblemático na história da literatura e da APP. Um *happening* em si. Para o melhor e para o pior. Osvaldo Silvestre recuperou este evento recentemente para, num exercício comparativo entre esta intervenção e o recital "Poesia Dita" (1966), aqui representativo da tradição lírica, concluir o seguinte: "embora os suportes mediáticos tenham mudado mais ou menos drasticamente, a clivagem entre uma performance estritamente oral e um outro modelo mais híbrido e multimédia, permanece operativa e fecunda" (O. Silvestre,

2012, par. 13). O objetivo deste trabalho é também dar a conhecer, pensar e sistematizar uma tradição performativa da poesia portuguesa que tem já uma longa história, apesar de marginal. Como o são todas as vanguardas. Mas também observar e compreender o porquê, mais do que da clivagem, do desconhecimento desta tradição que os estudos literários e a cultura portuguesa em geral revelam.

Em todo o caso, em Portugal, são estes/as poetas, pintores/as-poetas, artistas experimentais que fazem a síntese com as vanguardas do século XX e com a arte da performance. Aquilo que os/as liga estes/as parece ser uma *praxis* poética no sentido de Paul Valéry[261], em que a prática, a experiência artística como um todo, isto é, usufruindo e explorando do corpo total, é simultaneamente um processo de experiência estética e de meditação no sentido teórico do termo, em que se alia ao pensamento uma intensa e extensa atitude de pesquisa, numa postura relacional do corpo situado no tempo e no espaço. Em busca de uma espécie de "zénite histórico", e que Almada Negreiros imortalizou em *K4,* o "(poema) e artigo manifesto" na seguinte passagem: "Para que havemos de comprovar o restrito da expressão em tentar literariamente arquivar a vida? É preferível vivê-la, realçá-la no decorrer, não pela necessidade da divulgação artística mas pela intensidade do momento único" (J. de A. Negreiros, 2000, p. 14).

A partir dos meados do século XX, e depois mais intensamente na década de 1980, é particularmente crucial para a história da performance portuguesa a *praxis* teórico-prática da PO.EX, e que Claus Clüver, referindo-se aqui ao concretismo (no qual a poesia experimental portuguesa se inspira), esquematiza e ilustra na seguinte passagem:

> Concrete poetry lends itself well to demonstrating the possibilities inherent in intersemiotic and intermedia texts even of minimal proportions, to exploring the potential of such texts to appeal to audience across linguistic and cultural boundaries even when different writing systems are involved, to indicating new demands made on readers as texts leave the page to become three-dimensional objects that require physical manipulation, and to exemplifying new concepts of performance with regard to the text executing itself as a programmed structure, the oralization of 'open'

[261] "(…) si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai 'voulu dir' dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire, mais voulu faire, et que ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit..." (Valéry, 1975, p. 128).

> verbivocovisual texts, and the role of the reader as game player, operator, and quasi co-author (Clüver, 2000, p. 12).

O termo que dá nome ao concretismo brasileiro, noigandres, é uma palavra misteriosa, cujo significado com origens numa canção trovadoresca provençal permanece desconhecido, pese embora, de acordo com Haroldo de Campos e conforme algumas pesquisas, o seu significado oscile entre o cheiro de uma flor e noz-moscada. Em entrevista a Ana Hatherly na década de 1970, o poeta brasileiro afirma, no entanto, que a palavra foi tomada pelo grupo precisamente "como sinónimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa" (citado em Hatherly, 2009, p. 111). No capítulo seguinte demonstra-se como uma poética noigandres é levada ao palco urbano, a rua por excelência, pelos festivais de arte intermédia, nos quais a poesia experimental em conjunto com a arte da performance protagoniza uma prática de experimentação operativa de uma mudança cultural em curso desde o surrealismo, que a década de 1980 vem acelerar e intensificar.

4. 1980-1990: Uma Movida Experimental para uma Década Performativa

These icons infect the fibers of our fantasies.

Rhonda Lieberman, 2003 [1987]

Numa banda pop é como dizia Artaud, 'La scène marche, le tableau s'arrange'. As luzes apagam-se e está a andar.

Rui Reininho, 2002

4.1 Ainda os 70's: Uma Festa Para os Teus Sonhos

Em 1978, Ernesto de Sousa publica no nº101 da revista *Opção*, o texto "Performar"[262], fazendo a receção crítica da arte da performance na imprensa periódica e esboçando uma sua teorização. Neste texto, o crítico identifica no imediato pós-revolução algumas das manifestações mais paradigmáticas do género, assinalando, desde logo, a sua convergência com a literatura:

> (…) até certos 'Maios' de Portugal, foram acontecimentos que relevaram de uma existência estética, independentemente de desígnios mais ou menos conscientes e lúdicos dos participantes ('A poesia deve ser feita por todos'; 'A poesia deve ter por fim a verdade prática'). Dir-se-ia que durante dois anos (e será um período 'mais longo' da história moderna) se viveu em certos meios de Portugal, em autêntica performance; em ato de performar… cumprir o que se pensara ou sonhara agora e aqui (*paradise now*). Como se o acontecer contivesse todo o acontecimento, todo o consenso, todo o futuro. Era aquele 'escrever no chão e deixar-se inscrever pelas paixões da rua', a que se refere Maria Velho da Costa: 'casas sim, barracas não', 'o poder a quem trabalha' foram versos mais densos, mais estéticos, que toda a literatura que os estudantes de Belas Artes e outros espalharam pelas paredes de Paris em 68 (E. de Sousa, 1998d, p. 309).

[262] Republicado na antologia *Ernesto de Sousa: revolution my body* (1998).

A instabilidade social e política que se vinha fazendo sentir desde o início da Guerra Colonial em 1961 vem precipitar, ao longo da década de 1970, antes e depois do 25 de Abril, um conjunto de manifestações, movimentos e ações artísticas dialogantes com o clima que então se vivia. Estas exploram o paradigma do *happening*, essa "existência estética" que Ernesto de Sousa menciona e que, nos anos 80, conhece uma expressiva expansão. Como escreveria Miguel Esteves Cardoso na transição para estes anos: "…há um mundo de coisas à beira de estourar que tornam 1981 um ano particularmente apetecível, graças à sua notável dispersão e genuíno espírito de experimentação" (Miguel Esteves Cardoso, 2003 [1980], p.195). A instalação-performance de Clara Menéres, "Jaz Morto e Arrefece o Menino de sua Mãe" (Fig. 6.1.50), apresentada no salão "26 Artistas de Hoje" na SNBA em 1973, é bastante emblemática neste sentido e deste período de viragem em particular. Partindo do conhecido poema "O Menino de Sua Mãe", de Fernando Pessoa, a artista plástica explora o imaginário psicanalítico da Guerra Colonial, observando as caraterísticas da performance para instalar de forma hiper-realista, no espaço público, o corpo polémico[263] do soldado morto, numa clara atitude provocatória na linha de Bruce Nauman[264]. Mário Caeiro, num estudo recente sobre a arte na cidade, refere esta instalação, em conjunto com a pintura de Rui Filipe de uma multidão em tons castanhos colocados à entrada daquela mostra na SNBA, como o "projeto de *display*" (Caeiro, 2014, p. 111) do clima de urgência pré-revolucionária.

A poesia, sobretudo a experimental e a geração *beat*, integram este movimento de auscultação de novos tempos, dialogando desde logo também com a revolução técnica em curso, denotando uma urgência que é muito mais comunicativa afinal, do que política, ao contrário do que seria de antever. Como observaria uns anos mais tarde António Aragão: "A arte dos nossos dias (…) tende a escapar às noções e classificações para se orientar cada vez mais em direção às múltiplas experiências das quais nós participamos", acrescentando que a poesia experimental procurou, antes de mais nada, "criar uma linguagem" que estivesse "à altura duma civilização técnica ou tecnológica e, portanto, com a participação das máquinas" (Aragão, 1985, p. 187). Ou ainda António Cabrita: "Foram anos trepidantes e inclementes – felizmente que éramos puros. Tínhamos senhas: delírios, beatitude, poesia. E saíamos em

[263] A peça foi polémica ao ponto de ter gerado reações controversas, nomeadamente de Américo Tomás e Marcelo Caetano então visitantes do salão (Caeiro, 2014, p. 111).

[264] Que em 1967 ficou conhecido pela instalação néon com a seguinte inscrição disposta em espiral: "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths".

bandos disparando brita, prata, fumos, versos anfetaminados pela ira e pelos néons" (António Cabrita, 1988, p. 6).

De acordo com estes poetas, trata-se de procurar novos meios de comunicar e intervir na revolução política em curso mas sobretudo de contribuir para a renovação de um *ethos* cultural que se vinha anunciando desde os anos 60, fazendo a ponte com os primórdios de uma revolução tecnológica que terá lugar na década seguinte, como confirmaria Ana Hatherly uns anos mais tarde, numa retrospetiva sobre o movimento:

> Houve momentos de verdadeira comunhão e a poesia esteve de facto na rua. A multiplicação de manifestações coletivas públicas, a proliferação de cartazes, grafíti e pinturas murais de índole política transformou literalmente a face do país. Os Experimentalistas viam à sua volta a comunicação verbo-vocu-viso-gestual poética na sua maior amplitude possível e nesse processo naturalmente participaram, como o demonstram os textos, os filmes e as intervenções de vária ordem que sobre esse momento produziram (Hatherly, 1987, p. 185).

Esta atitude de experimentação e exploração de um imaginário de perplexidade e expetativa dá lugar a uma rede expansiva e fulgurante de acontecimentos, protagonistas e tendências que podem ser identificadas numa prática experimental ligada à literatura, num conjunto de celebrações coletivas e festivais de arte, na ação pública de coletivos experimentais de arte, na ação e curadoria de alguns artistas e críticos, e ainda num conjunto de artistas de diferentes áreas que desenvolveram ações isoladas mas em consonância com este clima de experimentação, para além das obras e intervenções mencionadas no capítulo anterior.

O CITAC, o escultor Carlos Nogueira, a geração *beat* portuguesa e os *happenings* levados a cabo pelos/as poetas experimentais têm em comum o facto de serem experiências de vanguarda levadas ao espaço público urbano da década de 1970, a rua por excelência, e que demonstram uma reflexão experimental e performativa centrada no corpo, sobre a linguagem. O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), grupo de teatro experimental, vem desenvolvendo desde 1956, uma ação e reflexão teatral experimental de vanguarda no universo académico e cultural do país, como o mostrou a recente investigação de Ricardo Seiça Salgado[265] sobre o grupo. A apresentação de "Macbeth! O que se passa na

[265] Veja-se a tese de doutoramento *A Política do Jogo Dramático – CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário* (2012a) e o documentário, do mesmo autor, "Estado de Exceção" (2012b).

tua cabeça?", adaptação da conhecida peça de William Shakespeare pelo então encenador da escola grotowskiana, Juan Carlos Uviedo, foi apresentada em Coimbra em 1970 no antigo ginásio da AAC (Fig. 6.1.36), depois de ter sido levada a Parma ao Festival de Teatro Universitário, onde, a avaliar pelos testemunhos, terá sido um sucesso[266]. Em pleno ambiente de contestação que então se vivia em Coimbra desde a crise académica de 1969, a apresentação desta peça é um momento paradigmático no percurso experimental deste grupo, sendo recordada pelos/as citaquianos/as como um verdadeiro *happening*, "uma experiência de vanguarda absoluta" (Luís Januário citado em Bebiano & Cruzeiro, 2006, p. 298) na história do grupo e da cidade. Não só porque foi a peça que terá estado na origem da expulsão do encenador argentino e do encerramento do CITAC pela PIDE-DGS[267] em 1970 (Salgado, 2012a, p. 277)[268], só reabrindo a seguir ao 25 de abril, como pela reação provocada junto do público[269] e da crítica[270], pelo método de improvisação observado, pelo experimentalismo total[271] que a peça então explorou e que marcou a história da companhia no âmbito da história

[266] De acordo com o citaquiano Luís Januário: "Pensávamos que levávamos uma porcaria e o nosso espetáculo era aplaudido pelos críticos que admirávamos e pelos outros grupos, sobretudo os italianos. Andámos a fazer aquilo em Parma, depois em Pescara e tínhamos sempre admiradores. Olha, em Pescara éramos os mais vanguardistas, uma sensação para a terra" (citado em Bebiano & Cruzeiro, 2006, p. 300).

[267] Polícia Internacional e de Defesa do Estado – Direção Geral da Segurança.

[268] Que levou à publicação de um comunicado por parte dos sócios do CITAC, assinado no dia 28 de maio de 1970, onde se reafirma a orientação livre e experimental da prática teatral e intervenção sócio-política do grupo, nomeadamente no último ponto do comunicado onde pode ler-se o seguinte: "O CITAC não se demite da prática de um teatro historicamente necessário, socialmente atuante e esteticamente livre. É sobre esta prática que incide a repressão" (citado em Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, 2006, p. 75).

[269] De novo Luís Januário: "E quando o Macbeth foi à cena em Coimbra houve uma reação horrível, um boicote organizado em que as pessoas vaiaram, atiraram com coisas, partiram aquilo, rasgaram cortinas… Foi uma coisa horrível, de um primarismo anti vanguardista, de um provincianismo!... (risos). (…). O segundo espetáculo foi no antigo ginásio da AAC e no final alguns estudantes mais excitados partiram os vidros daquilo" (citado em Bebiano & Cruzeiro, 2006, p. 300).

[270] Veja-se a notícia publicada no dia 14 de maio de 1970 no *Correio de Coimbra*, de autoria anónima, intitulada "Sintomas", que terá estado na origem da detenção do encenador e encerramento da secção, e onde se pode ler uma dura crítica à peça, onde se conclui que a encenação não passa de de uma "explosão de fanatismo radical" (citado em Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, 2006, p. 74).

[271] Leia-se Salgado, a propósito daquela peça: "Os próprios performers tornaram-se agentes da investigação e, como tal, representáveis, ou melhor, representificáveis. Aqui, cada performer teve de escrever o seu texto que depois veio a compor a cena a partir dos seus *personae*. Resta, talvez, acrescentar que nos inspirámos nas várias

da cultura portuguesa desse período e da história da performance portuguesa. Veja-se a seguinte descrição da intervenção:

> Depois das imagens da crise de 1969, os atores estão do lado de lá da parede-ecrã e ouvem-se sons que dão conta de algum ritual, por via de pensamentos agressivos ditos de forma violenta, revoltosa, repetitiva, contrariando os fonemas da linguagem falada. No público, aparecem performers que se insurgem contra o espetáculo e fazem uma contramanifestação, objetando aquela forma de fazer teatro, lendo poemas por cima do espetáculo e no seio da assistência (Salgado, 2012a, p. 75).

A juntar à radicalização das categorias teatrais tradicionais que o CITAC sempre recusou mas aqui levada ao extremo[272], observe-se a copresença física de atores e atrizes e da audiência, a implicação desta, participante no espetáculo, a ativação dos sentidos *hic et nunc*, o facto de ter lugar num ginásio sem "palco, sem cenário, sem jogo de luzes, sem distância entre intérpretes e espetadores" (citado em Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, 2006, p. 74), portanto resultando como "acontecimento", conceito de Erika Fischer-Lichte para designar um "modo específico de experiência" numa "forma particular de experiência liminar" (Fischer-Lichte, 2005, p. 74). Ainda, importante no âmbito da reflexão em curso, considere-se o exercício experimental de linguagem que esta intervenção explorou, nomeadamente na improvisação dos textos, na utilização da técnica do *pastiche* a partir dos diálogos de Shakespeare, e na própria atitude do encenador, quando, em pleno espetáculo, numa atitude metateatral, empunhou o megafone e explicou a proposta apresentada, na exploração da linguagem gutural na linha do psicodrama, na leitura improvisada de poemas pela audiência. Enfim, como Carlos Porto concluiria: "esta 'função sócio-teatral' não passa, a meu ver, de literatura" (citado em Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, 2006, p. 72).

Metateatral é também a obra de Carlos Nogueira, que reflete sobre o conceito de presença, centrada numa ontologia do humano, recorrendo a uma metarreflexão lúdica e metaprática

---

metodologias e tradições de atuação e de expressão teatral que caraterizaram a história do século XX, dirigindo as cenas em função do modo distinto de o fazer, expressando também com isso as várias formas de fazer teatro que passaram pelo CITAC" (Salgado, 2012a, p. 66). Ou mais adiante: "Uviedo introduziu métodos radicais na encenação de um espetáculo de improvisação livre, em que atores e público partilham do mesmo espaço, nos limites da representação (para alguns, a produção de um anti-teatro)" (Salgado, 2012a, p. 75).

[272] Ao ponto de ter provocado divisões entre os/as membros do grupo (Salgado, 2012a, p. 75; p. 276).

performativa. Em 1973, o escultor apresenta o projeto "99 pombas de brincar para outros tantos usadores", estudo para uma ação de pesquisa com o objetivo, diz, de "reinvenção a qualquer tempo e em qualquer lugar" (Fig. 6.1.49) (como se pode ler numa página dos escritos do autor em que planifica o projeto). Ou seja, privilegia-se nesta ação o efeito de recriação ou "o levantamento da paisagem", como também se lê no mesmo documento. Esta instalação foi apresentada na SNBA em 1978 (Fig. 6.1.88), tendo o público sido convidado a interagir, a conduzir, usar e brincar com os 99 pequenos carros-pombas. De acordo com o testemunho de José-Luís Porfírio, presente nesta exposição, o "objeto desaparecia nessa dádiva", pelo que "a sua presença na exposição deixava de ser física, na galeria ficava o *vazio*, entrando o cheio em noventa e nove outros lugares" (Porfírio, 1985, par. 6).

Como Carlos Nogueira afirma num texto na sua página eletrónica pessoal: "a minha obra centra-se em questões de raiz tectónica e poética / onde conceitos como permanência efémero e sagrado / são eixos sempre presentes" (C. Nogueira, 2012). Esta associação entre a paisagem como arquitetura, estrutura liminar, a poesia e a transitoriedade do tempo é explorada de forma performativa pelo escultor e poeta que sempre tem acompanhado a sua obra com a publicação de poemas-ensaio, quer autónomos, quer sobre questões metateóricas acerca da sua obra escultórica. Numa entrevista recente ao CAM, o autor afirma que os textos são então "trabalhos preliminares" ou momentos da sua pesquisa que se tornam obras por si (CAM, 2013). Esta relação entre a performance e a poesia não se resume, no entanto a uma metodologia de pesquisa, uma vez que o autor integra esta componente nas suas performances e instalações enquanto gesto de ação corporal.

Ainda durante a década de 1970, Carlos Nogueira apresentou dois trabalhos que cumpre aqui destacar: a instalação-performance "os dias cinzentos / lápis de pintar dias cinzentos", apresentada na Galeria Diferença em Lisboa em 1979; e a performance "A Camões e a ti", que teve lugar na "II Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira" em 1980, e que valeu ao autor, o Prémio Camões dessa edição do certame. Numa e noutra, Carlos Nogueira é o operador estético que convida a audiência a sê-lo também. Já a instalação-performance "os dias cinzentos" teve lugar em dois momentos: a inauguração propriamente dita, em que o autor esteve presente e dialogou com o público (Fig. 6.1.91.1) e em que foram projetados *slides* de nuvens cinzentas e do céu, nas paredes; a instalação, composta de desenhos na parede e no chão e lápis espalhados pelo chão da galeria (Fig. 6.1.91.2), juntamente com vestígios de outras performances, entre estes, destroços de "pombas de brincar" e plásticos cinzentos (Porfírio, 1985, par. 8). O público era convidado a usar estes lápis para pintar e escrever os seus "dias cinzentos", num espetáculo ritual participado de transformação do

quotidiano. Na ação de 1980, Carlos Nogueira dividiu a sua intervenção entre a Sala Camões, no pavilhão da bienal, e a rua. Depois de, dentro da galeria, ter grafitado aquilo que designa de "parede morta" (Porfírio, 1985, par. 17) com a frase: "Todo o mundo é composto de mudança" (Fig. 4.1.1.1.5.1), o escultor leva a cabo uma intervenção urbana: espalhando pelo chão da vila 400 ramos de folhas de papel e distribuindo pelos/as transeuntes o anti-manifesto escrito na parede (Fig. 4.1.1.1.5.2; Fig. 4.1.1.1.5.3).

Ao longo da década de 1980, o escultor continuará a explorar esta combinação entre a performance e a poesia, diversificando as abordagens entre a celebração-performance ("conjunto de mesa e pintura a condizer", Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 1981), a arte postal ("boa viagem e escreve" e "paisagem(s) de (man)dar", SNBA, Lisboa, 1983), o ritual-performance ("do céu / o sal", SNBA, Lisboa, 1983), entre outras intervenções e trabalhos[273]. Como refere Diogo Seixas Lopes sobre o escultor: "o seu desígnio é esse, poesia num campo expandido de ação" (D. S. Lopes, 2005, par. 1).

Esta vivência urbana da experiência poética é explorada também pela ainda muito desconhecida geração *beat* portuguesa, grupo assaz heterogéneo em torno do qual gravitaram nomes como Abel Neves, António Cabrita, António Cândido Franco, Fernando Madureira, João Carlos Raposo Nunes, Levi Condinho, Luís Filipe Sarmento, Manuel Cadafaz de Matos, entre outros/as. Num estudo recente sobre esta geração, Nuno Miguel Neves (2014) adianta duas razões para esta ausência: a condição marginal, auto-cultivada, e aspetos relacionados com produção/distribuição da obra. Os cadernos da *Taboada da Marginal-Idade* (Figs. 6.1.80) da editora Távola Redonda dirigida por Manuel Cadafaz de Matos, publicados entre Outubro de 1976 e Junho de 1977, tiveram cinco títulos editados[274], numa tiragem de 1000 exemplares cada. Esta revista-operação é um eco emblemático da cultura *beat* em Portugal.

---

[273] Um estudo sistemático sobre a arte da performance na obra deste escultor continua por fazer. Nesta investigação procurou-se mapear e classificar as suas intervenções, conforme a base de dados 3.1.1.

[274] No índice da coleção há a referência a um primeiro número publicado em 1974, da autoria do próprio Cadafaz de Matos, intitulado *Exercícios ecológicos, patológicos e talvez lógicos*. Nuno Miguel Neves, no entanto, no seu estudo coloca em causa a existência desta publicação ou, em último caso, a possibilidade dela fazer parte efetivamente desta coleção. A juntar a esta performatividade da memória há ainda o facto de se fazer referência, nos mesmos índices, a um conjunto de mais cinco títulos que nunca vieram a ser publicados (N. M. Neves, 2014, p. 4).

Nos prefácios assinados pelo editor, reafirma-se esta condição marginal e a sua ligação aos poetas norte-americanos, como nesta carta a Kerouac, em que Cadafaz de Matos afirma o seguinte: "A poesia em várias frentes, meu anjo. Esta coleção de poesia é mais uma dessas inúmeras frentes. Tem uma importância (…) na contra cultura portuguesa, no vanguardismo das ideias da nossa gente" (M. C. de Matos, 1977a, p. 12). Junte-se às razões apontadas por Neves para o desconhecimento sobre este grupo, uma outra já aqui referida a propósito do surrealismo português: o facto de se tratar de um grupo muito mais direcionado, como se depreende também da afirmação de Cadafaz de Matos e à semelhança dos seus congéneres norte-americanos, para a vivência poético-política do momento histórico em si, no caso português, o pós-revolução, do que em publicar e deixar obra. Como o editor e poeta afirma: "a poesia como consequência da vida e reciprocamente" (M. C. de Matos, 1977b, p. 3), fazendo menção àquilo que num outro texto o autor designa de "fenomenologia" desencadeada "pelo desabrochar e desenvolvimento da arte literária" (M. C. de Matos, 1976, p. 3) . De facto, como refere Maria Lúcia Guelfi, referindo-se aos poetas marginais da década de 1970: "Tal como os românticos do século passado, [os *beat*] identificam poesia com estilo de vida" (Guelfi, 1991, p. 70). Veja-se o importante e ilustrativo testemunho de António Cabrita acerca desta vivência performativa, beatífica e marginal deste grupo:

> Foram anos de desarmes, haxixe e de triunfo. Éramos subterrâneos, e andávamos pelo Metro, nós e o Fernando Madureira, trocando poesia pelo desforço de uma sandes. E tínhamos a crueldade da ignorância – felizmente que éramos puros. (…) Partir, partir sempre era o espírito da época. Também assim com o João Carlos (…) [que] se oferece como voluntário na marinha. (…). *Era telegrafista, num draga-minas. Passava 24 horas sozinho, rodeado de aparelhos, de eletrónica. Passava os dias a ler. Nessa altura era a onda beat, o Kerouac, o Corso, o Ferlinghetti. Em finais de 73 chamaram-me para a Guiné e resolvi desertar. Fui para a Holanda. Aí é a terra em suaves ondas, é outra navegação. Depois veio o 25 de Abril e passei dois anos cá e lá; o que me dava gozo era o espírito de partir, a errância* (António Cabrita, 1988, p. 6).

A busca de aproximação dos/as *beats* portugueses aos/às *beats* norte-americanos/as não se fica por aqui. Além da publicação em cadernos apontar muito mais para o formato de manifesto, configurando um manancial vivencial coletivo, como o testemunho de Cabrita também o demonstra, figuram nesta breve mas intensa história referências breves a dois tipos de intervenção urbana performativa: o *happening* e os atos poéticos, associados entre si. Pese embora não tenha sido possível uma investigação mais detalhada sobre o grupo a respeito deste tema – que obrigaria à recolha de testemunhos orais e consulta aprofundada de arquivos pessoais, já que, na sua maioria, os arquivos existentes continuam na posse de alguns

protagonistas ainda vivos, entre eles, João Carlos Raposo Nunes e António Cândido Franco, entre outros/as – uma pesquisa direcionada permitiu detetar, para já, dois momentos a registar na história da performance poética portuguesa.

A primeira delas, o *happening* e leitura "banca pracializada", na Praça da Figueira em Lisboa, no dia 1 de maio de 1977; a segunda, uma leitura de poesia nos jardins da escola AR.CO, em Lisboa, em Agosto do mesmo ano[275]. Da intervenção na Praça da Figueira apenas se conhece uma fotografia (Fig. 6.1.81), onde se pode ver o grupo em torno de uma banca de livros no chão durante uma manifestação anarquista intitulada "Que Viva a Vida", alguns dos quais com folhas na mão, tendo havido, sabe-se, uma leitura partilhada de poemas[276]. De facto, a fotografia em questão revela uma encenação provocatória, visível nos pés descalços, nos olhares e sorrisos desgarrados, no facto de estarem sentados no meio de uma praça em torno de um mostra de livros, uma "banca", entenda-se, lençol, "pracializada", tornada praça (a verdadeira praça é a montra dos livros), onde o resto dos/as transeuntes permanecem de pé ou circulam ignorando o grupo. Relativamente à intervenção nos jardins, foi possível saber que estiveram presentes nessa noite Abel Neves, António Barahona, António Cabrita, António Cândido Franco, António S. Ribeiro, Manuel Cadafaz de Matos, João Carlos Raposo Nunes, Levi Condinho e Luís Filipe Sarmento[277]. Apurou-se ainda a seguinte descrição de António Cabrita, testemunho que se reproduz na íntegra por se considerar que existe neste relato uma memória performativa que alude à impossibilidade de registo e representação de um acontecimento desta natureza, que oscila entre a celebração-performance, o ato poético e o *happening*:

> Quem tivesse ido ao Arco, nessa noite de 77, reconheceria a embaixada dos *Cadernos da Távola Redonda*, aonde apostáramos todo o arreguenho poético. Era o nosso *sabbat* de poesia. / O Abel Neves, já penetrado de uma luz cénica, lia do topo da árvore do pátio. O António S. Ribeiro, senhor de uma voz que enciumaria o James Mason, apurava-se para o desafio do Fausto. O António Cândido Franco, regressado

[275] As datas detalhadas destas intervenções foram fornecidas por António Cândido Franco (2014b, par. 1), em entrevista por correio eletrónico.

[276] De acordo com o testemunho de António Cândido Franco (2014b, par. 1).

[277] Com base no testemunho de António Cândido Franco (2014b, par. 1) e no relato de António Cabrita acima transcrito.

> de Peniche, dobava a lã e a saudade que já lhe alimentavam o poema. O Manuel Cadafaz de Matos capitaneava as ovelhas tresmalhadas. E o Levi Condinho era o profeta onde se reuniam a sabedoria e o álcool. / Eu e o João Carlos Raposo Nunes estávamos os dois num estado comatoso. Rebentava-nos no peito a espuma de uma tarde a contactar com os sonhos das vinhas. Absolutamente embriagados pela difração metódica dos vinte anos. Eu não consegui ler nenhum dos meus poemas abjecionistas. O João Carlos, ao ler um haiku, quis simular com o polegar erguido uma boleia na estrada e deu-lhe uma amnésia. Ficou nesse gesto o resto da noite, uma estátua perfeita com o dedo em arco (António Cabrita, 1988, p. 6).

Ao longo da década de 1970 foram igualmente centrais as intervenções de poetas experimentais como E. M. de Melo e Castro, António Barros, Alberto Pimenta, Silvestre Pestana, Ana Hatherly e Salette Tavares, entre outros/as. Uma boa parte deles intervindo desde a década anterior, realizam agora um conjunto de *happenings*, intervenções, instalações e leituras poéticas, firmando um percurso inovador no contexto das artes visuais e literatura portuguesas por intermédio de uma intensa atividade editorial e interventiva-performativa no espaço público. As suas intervenções e obras são determinantes na configuração deste cenário experimental e estético, poético e político que então se vivia e para o qual estes/as poetas em muito contribuíram[278].

Com o 25 de Abril, a ação literária politiza-se radicalmente[279]. Veja-se o "I Congresso de Escritores Portugueses", onde grande parte dos/as escritores/as presentes alinha com a polarização (a favor ou contra uma revolução cultural socializante e marxista) que a agenda política imediata então impunha. Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e Mário Cesariny estiveram presentes. As suas propostas afastaram-se, no entanto, em muito daquele universo ideológico, prendendo-se os seus contributos com questões relativas à profissionalização do/a escritor/a[280]. Uns anos mais tarde, em *Projeto Poesia*, E. M. de Melo e Castro, que tem vasta literatura sobre o assunto, tendo sido um dos escritores portugueses que mais prolificamente

[278] O caso específico da PO.EX será analisado em detalhe no último capítulo.

[279] Sobre este assunto veja-se o apontamento "Para uma história da revolução cultural portuguesa", em: S. G. Dias, 2011.

[280] E. M. de Melo e Castro apresentou uma comunicação intitulada "Que Escritores? Que Literaturas?" (1975a) e Ana Hatherly, "O Escritor, Consciência Pública" (2001a, pp. 283-384).

escreveu sobre o impacto da revolução política na revolução literária[281], sintetizaria do seguinte modo a perspetiva experimental sobre o assunto:

> O discurso ideológico sonha com a ação, mas ao servir-se das palavras como mero meio, arrisca-se a não ser capaz de provocar as ações que pretende. É este o erro de muita literatura ideológica, pois as palavras, só quando exploradas na sua máxima função inventiva, se revelam capazes de ação eficaz (Melo e Castro, 1984, p. 26).

E. M. de Melo e Castro vai ao encontro dos seus congéneres italianos. Para Adriano Spatola, a literatura ideológica pode ser apelidada mesmo de arte negativa (isto é, aquela que se nega a si própria em virtude de um proselitismo ideológico-propagandístico), podendo tornar-se absoluta ao ponto da autodestruição (Spatola, 2008, p. 13).

Como contraponto desta polarização, veja-se dois eventos de poesia experimental que tiveram lugar no fim da década e que ilustram um panorama de reflexão estética e literária substancialmente diferente do enunciado anteriormente. O primeiro, o espetáculo coletivo "Ânima – Ação de textos visuais" (Fig. 6.1.85), apresentado em Julho de 1977 na sala de teatro da SPA[282]. Da autoria de Rui Frati, Seme Lufti e Silvestre Pestana a partir de poemas visuais de Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Liberto Cruz, Salette Tavares e Silvestre Pestana, com música de Jaime Simões Queimado, o evento consistiu numa manifestação de teatro total que procurava levar ao palco uma interpretação corporal da poesia visual, baseando-se no processo da pesquisa intermedial entre as linguagens musical, visual, poética e dramática. Pese embora, de acordo com uma descrição de Carlos Porto no *Diário de Lisboa*, o exercício nem sempre tenha resultado[283], parte-se de uma premissa promissora, de acordo com o texto de apresentação: "entendemos através das contínuas experiências em grupo (com ou sem audiência) que

---

[281] Para além da vasta obra ensaística, o autor publicou *As Palavras Só-Lidas* (1979), manifesto poético pela revolução da linguagem escrito no rescaldo imediato da revolução de 1974.

[282] A intervenção foi apresentada também, no mesmo ano, no Teatro A Comuna e nos "Quartos Encontros Internacionais de Arte", nas Caldas da Rainha.

[283] "Enquanto os poemas são projetados, os atores procedem à sua desmontagem e remontagem; traduzem os códigos da linguagem utilizada pelo poeta por códigos da linguagem teatral. Nem sempre o projeto resulta. Algumas vezes, embora raras, não vemos no palco mais do que o desdobramento plástico do que está no texto: é o caso do poema Tontura que consiste em um ator ser rodados por outros atores" (Porto, 1977, p. 14).

qualquer símbolo, sinal, por mais sintético que seja, contém em seu interior elementos dramáticos desejosos de tato e corpo" (Lufti & Frati, 1981, p. 257).

Na mesma linha mas bastante mais arrojado, teve lugar, em 1979 no teatro estúdio do CITAC em Coimbra, o evento "Multi/Ecos poesia visual" (Figs. 6.1.98), organizado por António Barros e Silvestre Pestana[284]. O seu subtítulo, "para uma exploração cénica da literatura visual", indica com clareza o propósito do evento: a pesquisa e expansão da materialidade da linguagem levada à cena. Com a particularidade aqui de se recorrer a um, na altura, inovador processo de pesquisa combinado *mixed-media* que reflete sobre as potencialidades performativas e semióticas do meio, como Barros explica: "A tecnologia vídeo, – além do seu aspeto de registo documental – oferece principalmente ao artista laboratório um suporte, ou ecrã onde os problemas intrínsecos das artes visuais, se vêm confrontados com noções espácio-temporais que até agora estavam limitados ao pesquisador cinematográfico" (Barros, 1982, p. 112). De acordo com os organizadores e com a folha de sala do evento (Figs. 6.1.98.1), procurava-se assim fundir numa mesma projetualidade ('multi'), a arte da performance, a videoarte e a poesia, partindo de um conjunto de pesquisas em processo de diversos criadores ('ecos'). Além disso, questionava-se o conceito tradicional de espetáculo, transformando os bastidores em "oficina onde se pratica a ação" (Barros & Pestana, 1981, p. 5), laboratório ou *environment* no qual o/a espetador/a é impelido a participar e a "inserir-se", naquilo que os artistas designam de "espaço trabalhado, (…) 'environment'"(Barros & Pestana, 1981, p. 5).

Os dois eventos partilham o conceito de espetáculo como performance do processo, refletindo aquilo que Seme Lufti e Rui Frati designaram de "vontade de lançar-se para uma situação teatral imediata" (Lufti & Frati, 1981, p. 257) e António Barros, de "um tempo novo para um teatro novo" (Barros & Pestana, 1981, p. 5). As intervenções coincidem também no facto de partirem duma conceção de texto experimental para uma exploração corporal, transformada em cena que se mostra e se dispõe à cocriação. E esta parece ser, de facto, a herança mais importante que os anos 70 transportam para a década seguinte: a necessidade de transpor para o palco da cidade uma linguagem experimental do corpo que se abre a um universo técnico em expansão e exploração. Tudo confluindo numa e duma atitude laboriosa de pesquisa,

[284] Com a colaboração do Centro de Estudos da ESBAP, o apoio técnico e vídeo de Manoel Duran e a realização de António Barros, Mineo Ayamaguchi, Paulo Maria e Silvestre Pestana. Participaram ainda Abel Mendes, Rui Orfão, António Rebelo e J. Manuel (Barros & Pestana, 1981).

como explica António Barros, um dos mais determinantes e inovadores protagonistas desta abertura ao experimentalismo da arte portuguesa, recordando este período:

> Todo esse mundo galvanizado foi registado em fotografias perdidas. Impressas em papéis depois reciclados. Em registos vídeo que logo eram sobregravados a querer melhor. E porque outra ideia logo nascia. E outra ideia ainda. E todos tinham ideias. E até podiam dar imagem a ideia nenhuma. Gastavam-se os suportes e as máquinas até à explosão. Sem dinheiro para outras. Para novas. Ou reabilitar as velhas vencidas pelas marcas da concorrência. Voltávamos então à tela em branco. Ao pano caiado sobre a parede. À luz desenhando a sombra no ciclorama. As películas de acetato violadas pelos caligramas deixados pelas canetas negras fingiam a imagem. Iludiam que a imagem era nova. Uma imagem outra. Tão amiga do nosso imaginário e desencanto. Surgiam os concursos no mundo. Revistas ilustrando façanhas da Arte Vídeo com imagens tão nada e tão próximas das que resultavam com as lâmpadas nossas moribundas derretendo a tinta coalhada. / Esgotávamos todas as agendas indo à procura de alguém com equipamento vídeo. Resiliências múltiplas. Sempre à procura dos amigos. Dos amigos dos amigos (Barros, 2014c, par. 6–7).

O expressivo testemunho de António Barros coloca a tónica nas limitações materiais que enformaram estas pesquisas, aproximando-as da *arte povera*. Mas o mais relevante e pulsional neste depoimento parece ser a atitude e processo mental *cageano* que perpassa o seu testemunho, muito presente nesta geração portuguesa de artistas experimentais[285]. Como observa Adriano Spatola sobre a arte intermédia, defendendo-a como ponto de chegada de uma evolução desde a proto-história das vanguardas: "Above all it is a mental hypothesis that, given the vast range from music to joke, from anecdote to pure linguistic gesturality, from mycology to compositional technique, escapes the logic of any single cultural dimension, any single genre" (Spatola, 2008, p. 11).

Esta atitude experimental, como sublinha o poeta italiano, resultante do legado das vanguardas do princípio e meados do século, do "poder da imaginação" (Bebiano, 2003a) dos anos 60, da sua conjuntura económica e internacionalização artística via bolsas FCG, do clima de crispação política, ainda do fim das ideologias (Bell, 2000), teve um epicentro incisivo no 25 de Abril de 1974, de que se destacam algumas intervenções mais emblemáticas

[285] E que o autor brilhantemente analisa e sistematiza na sua recente obra *John Cage – Música Fluxus e Outros Gestos da Música Aleatória em Jorge Lima Barreto* (2013).

relacionadas com o tema aqui em estudo (além das já mencionadas no capítulo dois): o já aqui referido painel do 10 de Junho (Figs. 6.1.52), *happening* espontâneo e coletivo levado a cabo pelo MDAP e uma multidão de artistas e pessoas que participaram neste acontecimento coletivo, e que colocava em cena, para todo o país, via a RTP em direto, o melhor, a celebração performativa[286], e o pior da revolução, a mediocridade da arte reacionária e o corte da emissão no preciso momento em que o grupo de teatro A Comuna, encenando o espetáculo "A Cegada", caricaturava o Cardeal-Patriarca; o "*happening* democrático" de impulso situacionista que teve lugar no dia 28 de maio de 1974, no Palácio da Foz em Lisboa (Figs. 6.1.60). Após uma reunião intensa, os cerca de uma centena de artistas que se encontravam presentes, discutiram o que fazer com a estátua de Oliveira Salazar, em toga de catedrático, da autoria do escultor Francisco Franco. Ao invés da destruição, um conjunto de artistas plásticos optou por embrulhar aquele símbolo do regime deposto com panos pretos. De acordo com Mário Caeiro, Marcelino Vespeira "imortalizou logo ali o *slogan* 'a arte fascista faz mal à vista'", operacionalizando "o domínio da linguagem do *logo-ali*" (Caeiro, 2014, p. 116). Esta intervenção é tanto mais significativa quanto a sua espontaneidade e violência. Pode ser lida nos seus dois gestos mais simbólicos: a ocupação consciente mas improvisada e o processo de ocultação ao invés da destruição, mais radical e violento mas também mais ambíguo (não tão consciente?). Sinal de que a memória subsistiria, negada. Como lembra Simon Sadler (1998) sobre a cidade situacionista, a psicogeografia é um estado não isento de ilusão. Por outro lado, esta demonstração *in situ* de firmação de um espaço público ocupado, protagoniza o clássico "direito à cidade" de Lefebvre (2012 [1968]), sendo emblemática de uma revolução da experiência participatória na cidade do dia-a-dia com implicações sociais que se irá viver ao longo do biénio revolucionário, combinando-se a *praxis* e a *poiesis* (Lefbvre) em função de um *display* celebratório, experimental e criativo.

Os anos 70 são marcantes sobretudo pelo *ethos* experimental coletivo que se viveu. Pelos coletivos experimentais de arte que surgiram, pela dinâmica de eventos e festivais de arte que germinaram desta projetualidade coletiva febril, utópica, épica, pelo sem número de artistas que fez escola neste ambiente experimental e performativo. Alguns eventos únicos e obras

[286] Como diz Rui Mário Gonçalves em direto na RTP em imagens reproduzidas no documentário recente de Paulo Seabra, *Estética, Propaganda e Utopia no Portugal do 25 de abril* (2014): "A ideia aqui é a festa!".

icónicas[287]: ainda em 1969, a celebração-performance e oficina experimental "Encontro no Guincho" (Figs. 6.1.32), organizado por Ernesto de Sousa na praia do Guincho, para filmar o projeto "Destruição a tiro de um Objeto de Noronha da Costa"[288]; a encenação performativa em 1970, da morte de Alphonse Peyradon (Fig. 6.1.37), na SNBA[289]; o poema-instalação e performance "Luiz Vaz 73" (Fig. 6.1.51), também de Ernesto de Sousa, baseado na poesia de Luiz Vaz de Camões, com música experimental de Jorge Peixinho interpretado pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com apresentações no estrangeiro e em Portugal, em Lisboa na GNAMB (1976) e em Coimbra, no âmbito da festa da arte e vanguarda organizada pelo CAPC em 1976, a "Semana de Arte (da) na Rua" (Figs. 6.1.68; Fig. 6.1.70), que teve lugar na Praça da República, no TAGV, no Jardim da Sereia e no próprio CAPC; o "1.000.010º aniversário do nascimento da arte/Robert Filliou" (Figs. 6.1.58), organizado pelo

[287] Para uma análise mais detalhada de alguns destes processos de expansão da arte da performance portuguesa nesta década veja-se o estudo de Verónica Metelo (Metelo, 2007, pp. 191–275).

[288] A gravação do filme previsto em si, não chegou a acontecer devido ao vento excessivo que se fez sentir nesse dia junto ao mar, como se pode ler na carta escrita por Noronha da Costa a Ernesto de Sousa em 1983 (N. da Costa, 1998), mas o encontro resultou num convívio e "pic-nic experimental" (Freitas & Wandschneider, 1998, p. 149) entre os/as presentes e na realização de um conjunto de debates que tiveram lugar a seguir na Rinchoa, como se pode ler no testemunho de Ernesto de Sousa. Também o registo vídeo de 8 minutos realizado por Joaquim Barata (Barata, 1969) nesse dia, disponível no arquivo da Biblioteca de Arte na Fundação Calouste Gulbenkian e a que se teve acesso, mostra este ambiente experimental, estando particularmente registado neste documento os debates na Rinchoa, em que se pode ver sobretudo Ernesto de Sousa a conferenciar para os/as presentes deitados/as em colchões e toalhas de praia, entre estes/as, Ana Vieira, Ana Hatherly, António Areal, António Pedro Vasconcelos, Artur Rosa, Clotilde Rosam E. M. de Melo e Castro, Helena Almeida, Jorge Peixinho, Salette Tavares, entre outros/as.

[289] De acordo com o relato de Fernando Assis Pacheco no *Diário de Lisboa*, este *happening* consistiu na encenação da morte a tiro em palco do professor e cientista Alphonse Peyradon, personagem fictícia representada por Leite de Faria, aquando de uma conferência e concerto dedicada áquela personalidade. A notícia relata que a plateia desconheceria por completo a encenação, resultando a ação num momento dadaísta e humorístico que denunciava e colocava à prova a impreparação do público português para este tipo de humor performativo e sofisticado. Assis Pacheco, onde descreve o sucedido e reflete sobre a natureza da intervenção, sublinha a importância do evento no âmbito da cultura portuguesa, concluindo a notícia do seguinte modo: "O repórter considera que esta noite de humor merecia ser registada num filme. Considera mais que humor não é a piada dos imitadores. (...) Humor é uma coisa muito mais simples. O de ontem, por exemplo" (Pacheco, 1970, p. 6).

CAPC, na mesma cidade em 1974; o encontro de música experimental "Cascais Jazz 74" (Fig. 6.1.55), no Pavilhão Dramático de Cascais[290]; o "Projetos-Ideias" (Figs. 6.1.56), de Ernesto de Sousa e integrado na "Expo AICA 74" (Fig. 5.3.7) organizado pela Associação Internacional de Críticos de Arte na SNBA no mesmo ano; o ciclo de arte concetual "Perspetiva 74" (Figs. 6.1.57), organizado por Egídio Álvaro, que teve lugar nas galerias Alvarez e Dois, no Porto, com extensão das intervenções e performances aos cafés, mercados e praças públicas da cidade[291]; as quatro edições dos incontornáveis Encontros Internacionais de Arte, organizados por Egídio Álvaro[292] e Jaime Isidoro, entre 1974 e 1977, em Valadares (Fig. 6.1.62), Viana do Castelo, Póvoa do Varzim (Figs. 6.1.69) e Caldas da Rainha (Figs. 6.1.83)[293], respetivamente, e que constituem uma primeira versão daquilo que viriam a ser as Alternativas e as Bienais de Cerveira na década seguinte; ainda da autoria destes dois críticos e curadores, a criação da revista *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas*, publicada entre 1973 e 1977 com periodicidade irregular[294], e na qual se faz a receção de algumas das principais tendências concetuais em Portugal ao longo desta década, bem como dos encontros experimentais acima mencionados, entre eles a "Perspetiva 74" e os Encontros Internacionais; os Ciclos de Arte Moderna no IADE, com início em 1977 e até 1982, organizados também por Egídio Álvaro, com uma vasta programação de performance; a vinda a Portugal dos *The Living Theatre*, de Julian Beck, com o anti-espetáculo "Sete Meditações sobre Sado-

[290] A que se seguiram os não menos importantes: "II Festival de Jazz do Porto" e o "Festival de Jazz Contemporâneo de Sintra", ambos em 1976, o "Festival de Jazz Contemporâneo de Vila Real", em 1977, e o "Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal", em 1979, entre outros.

[291] Amplamente documentado no nº5 da revista *Arte Plásticas*, de Egídio Alvaro e Jaime Isidoro (Álvaro, 1974a, 1974c).

[292] Pese embora manifestamente exageradas, fruto também da caraterística efusividade que então se vivia, não deixam de ser representativas as próprias palavras de um dos organizadores sobre estes encontros: "A verdadeira Performance em espaço urbano em Portugal começa em Viana do Castelo, em 1975. Poderíamos mesmo dizer que se trata das primeiras intervenções europeias na cidade. Neste aspeto, os artistas portugueses figuraram como pioneiros, e os Encontros Internacionais de Arte e as Alternativas, Festival Internacional de Arte Viva que reuniram centenas de artistas portugueses e estrangeiros, foram os festivais mais importantes do mundo" (Egídio Álvaro citado em Freitas & Wandschneider, 1998, p. 149).

[293] Sobre estes encontros, veja-se os seguintes estudos: Álvaro, 1975, 1977, 1980; Metelo, 2007, pp. 217–271.

[294] Foram publicados os seguintes números: nº1 (outubro 1973); nº2 (janeiro 1974); nº3 (fevereiro 1974); nº4 (junho 1974); nº5 (setembro 1974); nº6 (janeiro 1975); nºs 7/8 (dezembro/janeiro 1977).

Masoquismo Político", no âmbito da "Alternativa Zero", com intervenções também, não sem polémica, em Lisboa, no MNAA (Figs. 6.1.77.6), no Porto, nas escadarias de Santo Ildefonso e em Coimbra, no Pátio da Universidade (Fig. 6.1.77.7), e ainda, na mesma cidade, a histórica celebração-performance "Jantar Ritual da Páscoa Judia" no CAPC, onde, como relata António Barros: "Julian Beck e Judite Malina conduziram em ousada ritualização os cânticos de Baez e a poesia de Ginsberg para uma solene comunhão performativa sem precedentes" (Barros, 2009, p. 32); o ciclo "Arte Processo ou Artes da Ação", organizado por Ernesto de Sousa na Galeria Quadrum em abril de 1978, que trouxe a Portugal pesos pesados da arte da performance internacional como Gina Pane (Fig. 6.1.89) e Ulrike Rosenbach (Figs. 6.1.90); em 1978, a primeira edição da Bienal de Cerveira, organizada por Jaime Isidoro, e que apostou, desde o início, numa programação variada e experimental onde se incluíam a poesia experimental e a arte da performance (Figs. 6.1.87); em 1979, a apresentação da obra barthesiana "Potlach ou a morte do artista" (Fig. 6.1.93), de Leonel Moura[295], na Galeria Quadrum e, no mesmo ano, a "Retrospetiva de Vostell", em Lisboa, Coimbra e Porto.

São também diversos os/as artistas e os coletivos ligados à performance que irão, ao longo desta década, a título individual ou colaborando com aqueles eventos e festivais, contribuir para a renovação e abertura experimental da arte portuguesa, entre eles/as, para além dos/as mencionados/as no capítulo anterior, António Barros, Albuquerque Mendes (Fig. 6.1.66), Manoel Barbosa, Armando Azevedo, Espiga Pinto (Fig. 6.1.45), Rui Orfão, José Conduto (Fig. 6.1.94), Elisabete Mileu, Túlia Saldanha, Jorge Lima Barreto, Vítor Rua e Rui Reininho, estes três últimos que formariam os Anar Band e que logo se dissolveriam no fim da década para, na seguinte, dar lugar a dois coletivos musicais de natureza diferente, os Telectu, com os dois primeiros, minimalista, e os GNR, de Rui Reininho e Alexandre Soares, *pop rock*. De entre os diversos coletivos experimentais com atividade relevante nesta década, alguns já referidos, refira-se os Anar Band (Fig. 4.1.1.1.4), o Grupo Acre, o Grupo Cores ou GICAP,

[295] Série de 20 fotografias a preto e branco, realizadas em 1976, que encenam a morte do artista, neste caso representado pelo próprio Leonel Moura, sentado numa mesa em primeiro plano, com um cenário de fundo branco onde se pode ler a palavra *Potlach*, título do boletim da Internacional Letrista publicado entre 1954 e 1959. A obra é importante no contexto da história da performance portuguesa não por se tratar da documentação de uma intervenção de arte da performance propriamente dita mas pela reflexão experimental e situacionista sobre a performatividade da narrativa e das materialidades a que o artista recorre, neste caso, o corpo e a fotografia.

como era mais conhecido, a partir do qual se formará o Grupo Puzzle, nomeadamente no "Jantar-intervenção: expectativa de nascimento de um puzzle fisiológico estético com pretensões a grupo"[296] (Figs. 6.1.67), que tem lugar na Galeria Alvarez em 1976, no Porto, e o núcleo criativo experimental que se formou em torno do CAPC, onde se inclui o Cores/GICAP, formações tuteladas pela figura de António Barros e que este batizou como "geração black cube" (Barros, 2009). Foi este coletivo-lugar, o CAPC, que colocou verdadeiramente Coimbra na vanguarda das artes performativas[297] em Portugal, cujo legado será fulcral na década seguinte.

Uma palavra ainda para a ação crucial dos curadores e divulgadores Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa e António Barros[298] nestas áreas, promovendo plataformas de confluência entre os diversos tipos de arte, entre elas a poesia e a arte da performance, e cujo legado incontornável e práticas inovadoras serão determinantes para a formação de artistas, públicos, curadoria e crítica, nas décadas seguintes[299]. Apesar de os três críticos e artistas representarem paradigmas curatoriais muito diferentes entre si, as suas propostas complementam-se, contribuindo para uma abertura eclética e transversal do experimentalismo português: Egídio Álvaro, seguindo o paradigma francófono[300]; Ernesto de Sousa, que dialoga com as tendências internacionais da *Documenta* de Kassel de Harald Szeeman[301], procurando divulgá-las e implementá-las em Portugal por intermédio da organização, quer de exposições e eventos, quer de debates e conferências, como a célebre "Conferência-Provocação sobre Joseph Beuys e a 'Documenta 5'" (Fig. 6.1.46) que teve lugar em 1972 na Galeria ogiva em Óbidos, entre Ernesto de Sousa e o grupo do CAPC, de que resultou uma importante parceria

[296] Para uma descrição pormenorizada desta intervenção, veja-se Álvaro, 1979, pp. 10–11.

[297] A história e importância deste grupo é brilhantemente sistematizada no texto mencionado de António Barros.

[298] Desde 1976, o poeta e artista, em conjunto com o CAPC, Museu da Água de Coimbra, o TAGV e o CITAC, foi o curador de cerca de 50 eventos e intervenções (Torres, 2014f, p. 16).

[299] Voltar-se-á com mais detalhe a alguns/mas destes eventos e artistas nas páginas seguintes.

[300] Veja-se os estudos de Ana Luísa Barão sobre o crítico: Barão, 2009a, 2009b.

[301] Em carta assinada no dia 19 de outubro de 1972 para Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa escreve mesmo o seguinte: "(...) a 'Documenta 5' foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias" (Freitas & Wandschneider, 1998, p. 83). Veja-se também o texto já mencionado "Os 100 Dias da 5ª Documenta".

artística mas sobretudo, mostrou áquele curador que Coimbra estava, há muito, na rota do experimentalismo vanguardista[302]; e António Barros, curador eclético e conhecedor das tendências contemporâneas europeias, mas mais próximo dos universos *fluxus* e do experimentalismo poético e musical, tendo trabalhado diretamente com Wolf Vostell, Robert Filliou e Serge III Oldenbourg,

Em suma, é certo que este *display* é efusivo, logo efémero. Mas também a arte da performance o é. É certo, como concluiu Mário Caeiro, que "chegados a 75, são poucos os coletivos com manifestos impactantes e raras as estruturas capazes de operacionalizar as tensões produtivas vanguarda/modernidade, mormente no tecido urbano e numa lógica urbanística" (Caeiro, 2014, p. 112). Em parte também porque uma dimensão específica da história dos anos 80 permanece ainda por conhecer, e diz respeito ao universo, imaginário e práticas curatoriais e artísticas de que os festivais, eventos e artistas de que em seguida se falará, fazem parte. Um submundo artístico marginal, é certo, como toda a arte da vanguarda sempre o foi e continuará a ser. Se é verdade que o circuito do experimentalismo poético é circunscrito, de impacto limitado e até por vezes matizado pela estranheza que provoca, não o é menos que apenas muito recentemente começou efetivamente a ser estudado, com o projeto e arquivo *PO.EX-net*, o impacto destas práticas, por exemplo, junto das novas gerações de

[302] Acabado de regressar de Kassel, Ernesto de Sousa organizava várias conferências, na Cooperativa Árvore, no Clube 1º Ato, na escola AR.CO e na Galeria Ogiva, com o intuito de dar a conhecer ao público português, algumas das tendências com que contactara na Alemanha. Há muito, no entanto, que estas tendências eram conhecidas pelo CAPC, pelo que o encontro em Óbidos entre aquele grupo e o crítico terá resultado num debate vivo, a avaliar pelos testemunhos. O público de Coimbra parece ter-se mostrado ofendido pela forma como Ernesto de Sousa tratava a assistência. Veja-se os dois relatos deste acontecimento, de Ernesto de Sousa e de Armando Azevedo respetivamente: "E foi. Uma intervenção-com-o-nome-de-Joseph-Beuys que ia quase virando para o torto. Porque assim é que é quando se descobrem interlocutores válidos e não um público passivo e masoquista que até aplaude quando faz-de-conta insultado. O Círculo de Belas-Artes (é este o nome?) de Coimbra estava presente e animou com essa efetiva presença um DIÁLOGO, mais importante do que muitas pedagogias ex-cátedra. Um diálogo talvez promissor de futuro" (Ernesto de Sousa citado em Freitas & Wandschneider, 1998, p. 85); "...e em performance individual me estreei eu, em resposta à 'Agressão com o nome de Joseph Beuys' de Ernesto de Sousa. (...) Aí se desenrolou, nessa mesma noite e nesse mesmo palco, a minha performática réplica ao 'insulto', o que, afinal, nos ligaria tão fortemente ao 'Agressor'" (Armando de Azevedo citado em P. Sousa, 2011, p.78). De acordo com Verónica Metelo, a resposta de Armando Azevedo terá consistido num provocatório improviso ao piano (Metelo, 2007, p. 195).

artistas. Só para não falar que grande parte dos/as poetas e músicos experimentais, sobretudo, continua por estudar, apesar de um número relevante de trabalhos académicos, estudos, projetos curatoriais, sobretudo em Lisboa (FCG) e no Porto (FS) nos últimos anos, venha paulatinamente a contradizer esta tendência. Afinal, como conclui Adriano Spatola: "In fact, what will survives, its roots planted firmly in the earth, is a cult of poetry as pure creation" (Spatola, 2008, p. 17). Ou seja, quanto mais não seja, a poesia e o experimentalismo sempre vêm sobrevivendo como arquitexto para a "pura criação", numa palavra: experimentação.

Em "Uma floresta para os teus sonhos", instalação-performance constituída por 200 troncos de árvores de diferentes tamanhos apresentada por Alberto Carneiro na Galeria Buchholz em Lisboa em 1970 e depois no "Alternativa Zero" em 1977 (Fig. 6.1.77.8), constituindo uma das imagens mais impactantes e emblemáticas da exposição, Alberto Carneiro apresenta *in situ* o material remanescente de duas intervenções em Vilar do Paraíso e Caldas da Rainha. Estes despojos da arte-processo convidam à imersão e ao envolvimento. Para além da relação que pode ser estabelecida com o conceito de "floresta de símbolos" de Charles Baudelaire para fazer menção ao hibridismo das formas semióticas, amplificação esta que a década de 1970 antecipa com a sofisticação dos meios tecnológicos que se anuncia, também aqui a floresta de Alberto Carneiro pode ser lida na relação com o seu tempo, iconizando a festa de corpos e o confronto político e de ideias que se fazia já na rua e que dava corpo à aspiração de uma mudança que se fazia sentir. A década de 1970 tem o mérito de colocar corpo a corpo no espaço público, a floresta, a interação, o envolvimento experimental destes corpos poéticos entre si com a paisagem histórica envolvente. Os atos performativos aqui descritos não são mais do que este envolvimento estético dos/as operadores/as com o momento histórico poético-social que então se vivia.

Em 1976 estreava também "Einstein on the Beach", de Robert Wilson e Philip Glass, no Festival de Avignon, em França[303]. Trata-se de uma performance histórica e singular, na melhor tradição norte-americana do teatro experimental de Artaud, dos *The Living Theatre* e dos *Bread and Puppet Theatre* de Peter Schumann. Atipicamente longa, com cerca de cinco horas, catalogada como ópera apenas pela dificuldade que os seus autores encontraram em qualificá-la[304], Roselee Goldberg classifica este tipo de performance como "performance

[303] Com libreto de Lucinda Childs, Samuel Johnson e Christopher Knowles.

[304] De acordo com o documentário de Chris A. Verges (2012) *Einstein on the beach: the changing image of opera*.

fringe", na margem entre a performance artística e o teatro de vanguarda, referindo-se às produções de Robert Wilson e Richard Foreman como "obras grandiosas – verdadeiros *Gesamtkunstwerke*[305] wagnerianos" (Goldberg, 2012, p. 235). Trata-se, claro, de grandes produções profissionais sem paralelo em Portugal, extensivamente ensaiadas e em cartaz ao longo de meses (continuando ainda hoje, aliás, a ser exibidas) onde se reuniam os/as melhores músicos/as, bailarinos/as, intérpretes e coreógrafos/as da época. Mas não deixam de ser performances, e os seus textos, manifestos poéticos, por sua vez, na melhor tradição futurista, surrealista e experimental[306]. Não deixa de ser redutora também a comparação com a performance portuguesa, é claro, "nómada" e "pobre", como lhe chamaria Jorge Lima Barreto, mas também "provocante" e "inventiva" (J. L. Barreto, 1985, p. 10). O exercício é no entanto relevante para situar e compreender a especificidade da performance portuguesa no mundo.

4.2 Anos 80 e Estetização Performativa

4.2.1 As Cintilantes Aparências Estéticas

Laurie Anderson, poeta, performer e artista intermedial multifacetada, é uma das mais emblemáticas protagonistas da cultura experimental dos anos 80. O seu álbum *Big Science* (1982) e a monumental performance-espetáculo *United States* (1983) foi marcante na viragem da arte da performance para a cultura de massas. Se até aqui o grito de revolta das vanguardas se vinha centrando na destruição das barreiras entre a arte e a vida, a partir desta década o s*logan* da "geração dos média" (Goldberg, 2012, p. 240) passa a concentrar-se na condição medial. Este aspeto resulta numa diversificação e ampliação dos modos de expressão da arte da performance, como defende Christiane Fricke[307], mas também numa reflexão sofisticada sobre o conceito de presença mediada e encenada adaptada à nova "condição pós-moderna". Recorde-se David Harvey:

---

[305] Obra de arte total.

[306] Veja-se o libreto de *Einstein on the beach* (Knowles, 1976).

[307] "Performance would not have acquired the significance that it has already commanded for some time, if it had only remained an a-medial medium. When performance reached the point that it began to embrace photography, film and video it also began to develop a wide spectrum of modes of expression" (Fricke, 2012a, p. 601).

> The collapse of time horizons and the preoccupation with instantaneity have in part arisen through the contemporary emphasis in cultural production on events, spectacles, happenings, and media images. Cultural producers have learned to explore and use new technologies, the media, and ultimately multi-media possibilities. The effect, however, has been to re-emphasize the fleeting qualities of modern life and even to celebrate them (Harvey, 1990, p. 59).

A teoria do *Simulacro* (1983) de Jean Baudrillard prevalece enquanto abordagem analítica ao "deserto do real" que, em certa medida, carateriza os anos 80 (Singerman, 2006), fazendo-o, ao "deserto", subsistir enquanto categoria psicanalítica dominante do imaginário sobre a década. A arte da performance neste período vem, no entanto, propor uma sua reinterpretação crítica e reencenação operática.

O tema "O Superman (For Massenet)"[308], *hit*-performance de Laurie Anderson incluído no álbum *Big Science* é um exemplo relevante, amplificado por uma iconicidade visual *dark-age* própria dos anos 80. A peça que catapultou o nome de Anderson e da arte da performance eletrónica para os tops musicais europeus e americanos, inspirou-se na operação "Eagle Claw" ("as garras da águia"), ironicamente assim chamada, que a administração de Jimmy Carter lançou em abril de 1980 para resgatar os reféns políticos do novo regime dos Aiatolas no Teerão. As icónicas imagens de um dos aviões despenhados no deserto iraniano, como as falhas técnicas dos restantes que levaram a missão a abortar, correram então mundo, pondo em causa, mais do que a supremacia dos Estados Unidos, a supremacia da técnica. O impacto deste acontecimento resultou na derrota derradeira de Carter, abrindo caminho à era Reagan.

A música-performance de Laurie Anderson inspira-se neste acontecimento, combinando *spoken word* robotizado e minimalismo experimental repetitivo para criar um longo monólogo de cerca de oito minutos durante os quais uma voz sintetizada por *vocoder*, representando uma máquina-robô humana, interpela o novo super-homem, ou supermulher, neste caso, personificada na interlocutora "Mom". Produzindo uma meta-ambiência eletrónica sobre a qual reflete, Anderson explora um *embodiment* tecnológico e agenciado *in situ*, neste caso na própria materialidade tecnológica intermedial entre a música, a poesia, o vídeo e o sintetizador, apresentando uma reflexão sobre o choque cultural e tecnológico que nos anos

[308] Inspirado na ópera *Le Cid* (1885), de Jules Massenet. A ópera relata o duelo da personagem Rodrigue com um desconhecido.

80 se apresenta já irreversível mas ainda não sem relativa perplexidade[309], como o referido desastre veio a acentuar daquele lado do Atlântico. Os famosos painéis eletrónicos da série "Survival" (1987) de Jenny Holzer, onde se inclui o conhecido *slogan* da década "Protect me from what I want", são aliás bem representativos deste ceticismo. Em "O Superman", Laurie Anderson parece ensaiar a resposta a uma pergunta que a autora formula numa entrevista dada por esta altura, expressando uma inquietação que, de certa maneira, percorre a arte da década e que se pode resumir assim: "How does a person really cope with being in an electronic world?" (citado em Frenais, 1984, p. 139). O tema é um grito de revolta contra a saturação de uma cultura mediática que ainda se estranha mas que, na verdade, já se entranha. Pese embora o ceticismo generalizado, que as teses da dromologia[310] de Paul Virilio sobre perda do "corpo territorial"[311] e o "deserto do real" de Baudrillard vieram a sistematizar, a arte da performance opera uma performatização investigativa desta problemática, conjugando uma interessante narrativa disfórica e experimental sobre o tema, com uma reflexão operativa sobre a performatividade material e semiótica da obra de arte na relação com a sofisticação e evolução técnica em curso. Senão veja-se.

No caso de Laurie Anderson, que mais do que ceticismo, a autora assume tratar-se de um posicionamento crítico[312], a letra de "O Superman" diz o seguinte (alguns excertos ilustrativos): "Hello? Is anybody home? Well, you don't know me, but I know you", finalizando do seguinte modo: "So hold me, Mom, in your long arms. / In your automatic arms. Your electronic arms. In your arms. / So hold me Mom, in your long arms. / Your petrochemical arms. Your military arms. In your electronic arms". Esta passagem final

---

[309] Como observa Christiane Fricke sobre a arte nesta década: "A whole new 'clip industry' was beginning to change the customary modes of perception of broad swathes of the population, but in a manner that some more critical observers felt to be threatening" (Fricke, 2012b, pp. 611–612).

[310] Ciência da velocidade.

[311] São várias as obras do autor dedicadas a este tema (Virilio, 1988, 1994, 2000, 2006, 2007).

[312] Veja-se as seguintes afirmações de Laurie Anderson na entrevista já aqui referida dada em 1981 sobre o tema: "It doesn't mean that I don't like machines, I love machines. But I want to learn how to use them well. (…) just play with whatever tools I have. Because tools will teach you things. I want to control the technology I use. And not to just set them automatic…then it's just some kind of show you've designed and you're the technician" (citado em Frenais, 1984, p. 139).

prefigura o conceito de "telematics embrace" de Roy Ascott, pese embora o lapso temporal entre a canção-performance de 1981 e a obra seminal *Telematic embrace: visionary theories of art, technology, and consciousness,* de 2003, onde o autor desenvolve esta teoria. O termo "telemático" remonta a Simon Nora e Alain Minc em *The Computerization of Society* (1980), designando a convergência entre o computador e os sistemas de telecomunicações, ao passo que o "abraço telemático", passe a tradução tosca, partindo de Nora e Minc, designa, por seu turno, a interatividade entre a máquina e o ser humano, motor da tecnologia avançada. Note-se que o texto de Laurie Anderson faz já menção a este "abraço", ou interação com o meio, traduzindo simultaneamente o gesto de estranheza ("Well, you don't know me, but I know you") e capitulação ("So, hold me Mom, in your long arms"). Afinal, conforme conclui Manuel Portela num estudo recente sobre o código e o computador como máquinas autorreflexivas: "Computers have [just] intensified the cyborg and prosthetic nature of both writing and reading", pelo que "Semiotic possibilities become the unanticipated result of intermediations between humans and computing machines and between different media" (Portela, 2013, p. 363). Entenda-se aqui a escrita e a leitura na aceção lata de linguagem e comunicação. Ou seja, a tecnologia é apenas a extensão e materialização técnica de uma programação biogenética, como reconhece Laurie Anderson: "I like electronics because it's fast, like the brain – its circuitry" (citado em Frenais, 1984, p. 142). O mesmo para a arte, que é "toda o processo, o sistema" (Ascott, 2003, p. 215), como conclui o conhecido artista e teórico inglês.

Esta atitude de pesquisa experimental e intermedial centrada no significado e nos modos de expressão numa perspetiva já assumidamente metarreflexiva e encenada (como os/as futuristas, os/as dadaístas, os/as construtivistas e fluxistas vinham antecipando) conhece uma forte expansão nos anos 80, sendo na performance, experimental por natureza, que encontra a sua realização mais expressiva. A performance de Laurie Anderson é o ponto de partida desta breve reflexão sobre a arte da performance nos anos 80 pelo facto de se tratar de um ícone da década, da performance e da cultura mediática oitentista, e de condensar em si duas tendências paradigmáticas da história da arte da performance com relativa receção em Portugal: a sua sofisticação tecnológica e a permanência de um legado *anti-establishment* proveniente das décadas anteriores, que o final da década de 1980, em virtude de um contexto político de clivagens ideológicas intensas, marcadas pelo iminente colapso do Muro de Berlim, pela SIDA e pelo debate multicultural sobre as minorias étnicas, viria a intensificar.

Também porque há registos de uma receção de facto da obra desta artista em Portugal, a avaliar por alguns textos publicados na imprensa periódica da mesma altura[313]. Ainda, não menos importante, porque se trata de uma artista que, sendo multifacetada, é também poeta, com filiações poéticas no surrealismo e dadaísmo (Pfeiler, 2003, pp. 135–139), aliando ao seu percurso experimental, uma trabalho de linguagem senão inovador, pelo menos ousado no contexto específico das artes do espetáculo. Numa entrevista recente, por exemplo, a autora chama a atenção para a dimensão sempre performativa da linguagem, afirmando o seguinte: "Everyone knows if you're writing something, you're not just the writer – you're the editor too" (Anderson, 2015, par. 13).Veja-se ainda a este propósito a síntese sobre a artista proposta por Adamson e Pavitt:

> Anderson is above all a storyteller, but her tales are invariably non-linear. She has noted that 'language can be very fragile – it can be used in so many different ways', and she fashions her persona out of fragments, as if her words and music had fallen to the floor and she were picking up the pieces. (…) Her lyrics, too, occupy a tonal never-never land, caught somewhere between a public address announcement, deconstructivist theory and modernis poetry (Adamson & Pavitt, 2011, pp. 57–58).

Esta viragem pós-moderna da arte da performance nos anos 80 está na origem de uma expansão, profissionalização e evolução do género para aquilo que Goldberg designou de "entretenimento de vanguarda" (Goldberg, 2012, p. 247)[314]. Concomitantemente, para um maior interesse do público em geral nesta expressão artística, que, de acordo com Goldberg, resulta "de uma aparente vontade de ter acesso ao mundo da arte, de se tornar espetador dos seus rituais e da sua comunidade diferenciada, de se deixar surpreender pelas criações inusitadas e sempre transgressoras destes artistas" (Goldberg, 2012, p. 9). O processo de mediatização resultou numa hibridização da arte da performance com as artes performativas tradicionais, revolucionando o panorama das artes do espetáculo, observando-se em particular um fenómeno de complexificação e superlativação do conceito de presença, aliada a uma

---

[313] Nomeadamente: "Laurie Anderson: a ciência da iniciação", de Amílcar Fidélis, publicado em 1983 no jornal *Música&Som*, "Laurie Anderson", publicado no *Se7e*, em 1982, sem autor, e "Laurie Anderson, o óbvio e o simples", publicado no *Blitz*, em 1985, também não assinado, entre outros.

[314] De acordo com a autora, a revista *People Magazine* considerou mesmo a arte da performance, "a forma de arte por excelência dos anos 80" (Goldberg, 2012, p. 247).

reinvenção radical, multimedial e experimental dos processos de encenação ao vivo e mediais. Veja-se alguns nomes e tendências que marcaram este novo híbrido do espetáculo de entretenimento: na dança, Karole Armitage e os *Drastic Classicism*, Molissa Fenley, Bill T. Jones e Arnie Zane, Blondell Cummings, Ismael Houston Jones, Jane Comfort, Stephanie Skura e ainda, outro ícone da década, Pina Bausch e o Tanztheater Wuppertal; no teatro experimental, a programação experimental da *Brooklyn Academy of Music* em Nova Iorque e dos *Riversides Studios*, em Londres, o *Squat Theatre*, o teatro-dança japonês butô, o teatro experimental de Jan Fabre, em Itália, o teatro multimédia *La Nuova Spettacolarità,* em Espanha, os *La Fura del Baus*, na Polónia, a *Akademia Ruchu,* o *Théâtre Soleil* francês e ainda os *Epigonen*, na Bélgica; na ópera híbrida ou performance *fringe*, as composições épicas e experimentais de Robert Wilson, Richard Foreman, Peter Gordon, Bob Telson e Lee Breuer, dos *Station House Opera*, de Anthony Davis ou ainda de Philip Glass; no cabaré artístico, veja-se Eric Bogosian, Michael Smith, Lenny Bruce, Brother Theodore, John Kelly, Karen Finley, Anne Magnusson ou a própria Laurie Anderson; na arte ao vivo experimental, os célebres Gilbert & George, Stephen Taylor Woodrow, Raymond O'Daly e Miranda Payne; na moda, os/as lendários/as Leigh Bowery ou Grace Jones; na fotografia, Cindy Sherman, Les Krim, Jeff Wall, Thomas Ruff e Nan Goldin; ainda no *rock*, veja-se a encenação clownesca de David Bowie, dos Talking Heads, de uns Kraftwerk ou de Visage, dos Eurythmics, Devo ou Boy George; na escultura, Jeff Koons; na videoarte experimental, Max Almy, Gary Hill, Bill Viola, Bruce Nauman, Marie-Jo Lafontaine, Jack Smith ou Nan Hoover; na música experimental encenada, os *Gamelan Ensemble*, Sylvia Zinarel, Anne Wilson e Marty St. James, ou ainda Brian Eno; na pintura, no legado de Jackson Pollock, David Hockney, Joan Jonas, Ku-lim Kim, Stuart Brisley, Gerhard Richter ou David Salle; na performance *queer*, na linha do "Manifesto Cyborg" de Donna Haraway (1991), Matthew Barney e Uri Katzenstein; ou ainda na performance biogenética, Linda Montano, John Duncan, Lynn Hershmann, Ulrike Rosenbach e Ken Rinaldo.

Estes são apenas alguns exemplos de uma lista infindável de artistas, correntes e obras de arte que ilustram a expansão da linguagem da arte da performance um pouco a toda a cultura mediática do fim do século XX. Goldberg chama-lhe mesmo "o novo teatro" (Goldberg, 2012, p. 248), por forma a sublinhar e identificar esta intensificação da performatividade. Glenn Adamson e Jane Pavitt, por seu turno, defendem no seu estudo sobre o pós-modernismo nos anos 80 que os/as diferentes performers nas diferentes áreas artísticas trouxeram um conjunto de técnicas, como a citação ou a auto-referencialidade, a uma

audiência mais vasta, motivo pelo qual, reconhecem, a arte da performance veio a reescrever as regras da cultura *pop* (Adamson & Pavitt, 2011, p. 50). O mesmo acontecerá em Portugal.

Esta expansão deriva em grande parte da "apropriação camaleónica"[315] que a performance faz do conceito de presença e dos processos de mediação tecnológica, atribuindo-lhes uma função simultaneamente crítica e estética[316]. Crítica, na medida em que o objeto de arte é em si esta incorporação e, ao mesmo tempo, a análise sobre o processo de produção de um corpo mediado tecnologicamente, como se viu em Laurie Anderson mas também em artistas como Bruce Nauman, Fabrizio Plessi, Rebecca Horn, Chris Burden, Marcel Odenbach, Peter Campus, Nam June Paik, Nan Hoover ou Klaus vom Bruch, entre outros/as; estética, no sentido em que a arte da performance, combinando uma cenografia radical do corpo situado e uma atitude de pesquisa exploratória, recorre a um uso experimental dos recursos da dramatização, da imagem, do som, do vídeo, já do digital e dos processos hápticos, na relação com o corpo.

O extremo desta sofisticação estética e multimedial pode ser encontrada hoje, por exemplo, nos jogos de computador *online*, que mais não fazem do que explorar as categorias tradicionais da narrativa, do teatro e da performance por intermédio de tecnologia avançada[317]. Susan Broadhurst, autora de inúmeros estudos sobre performance e tecnologia[318],

---

[315] "Far from passive, the medium's return into contemporary practice seems to press us, chameleon-like, to adapt ourselves to its environment, engendering new ways of acting and appearing. It is precisely painting's camouflaging illogic that is productively and performatively applied back into the practice of everyday life. And this collision of the designed arena and painted space, and the reality of living or performing to camera, is a productive contamination that bleeds both ways" (C. Wood, 2012, p. 22).

[316] Veja-se Philip Auslander sobre este assunto, que afirma o seguinte: "This challenging of representation through representation is a crucial postmodernist strategy of resistance. Politics as representation is precisely one of the major issues addressed by the performance work of the Wooster Group, Laurie Anderson, and others" (Auslander, 1992, p. 31).

[317] Existe atualmente uma forte corrente dos estudos da performance dedicada a este tema. Transcreve-se um excerto de um estudo de Jessica Wood por forma a ilustrar o âmbito específico, alcance e centralidade desta teoria na cultura atual: "Every day, computer games host millions of small-scale performance events that evolve through the collaboration of protagonist/player and emergent narrative in shared virtual worlds. The computer game genre holds great potential for the future of performance, and this is being increasingly recognized and explored by practitioners and theorist alike" (J. Wood, 2011, p. 121).

propõe mesmo o conceito de "criatividade potencial do corpo" (Broadhurst, 2009, p. 9) no lugar da tradicional distinção entre corpo físico e corpo virtual. A mesma autora que chama a atenção para o facto da permeação tecnológica na vida humana, que se intensificou da década de 1980 em diante, ter vindo a ter consequências ontológicas e epistemológicas numa certa forma de estar no mundo ainda relativamente por estudar (Broadhurst, 2009, p. 11). Daí a importância de conhecer e compreender com detalhe este período da arte da performance. A performatividade digital, *latu sensu*, remonta, numa sua versão mais próxima, à tecnologização dos anos 80. A sua compreensão hoje depende de um conhecimento crítico tanto do conceito de produção e mediação da presença, sobre o qual a arte começa a refletir, como do experimentalismo intermedial deste período, com implicações óbvias tanto na receção e nos conceitos de fruição da obra de arte, como do ponto de vista da teoria, na qual os desafios são cada vez maiores, como refere Josephine Machon:

> The intercultural/interdisciplinar experimentation from the 1980s onwards provided a wealth of forms and strategies for pratictioners to explore, and also demanded new methods of appreciation amongst audiences. It encouraged an instintictive response, allowing the blend of signifiers to work on the audience on a number of levels, ensuring meaning is made from the visceral effects as well as the cerebral impact of the piece. Intercultural/interdisciplinary work demanded a particular sensibility in appreciation and emphasized the fact that such practice does not offer answers or make the journey through the performance easy; instead it opens questions and embraces the free-play of an individual response (Machon, 2009, p. 30).

O legado do *happening* na cultura desta década está presente também num certo fetichismo alegórico esteticizado, mesmo neorromântico, cujas origens remontam ao ritualismo dos anos 60 e 70, que, numa versão distópica e industrializada, filmes da época como *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio ou *Brazil* (1984), de Terry Gilliam, ou mesmo *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders[319], cristalizaram. Este imaginário ambígeno e faiscante que os filmes de ficção científica da década vieram a explorar, condensam o tal ceticismo que se referiu no início com

---

[318] Broadhurst, 1999, 2006, 2007; Broadhurst & Machon, 2009. Veja-se também os importantíssimos trabalhos de Nick Kaye (1994, 2000, 2007), Gabriella Giannachi (2004, 2007) e Philipe Auslander (1992, 1997a, 1997b), entre outros.

[319] Para citar apenas alguns. Sobre esta temática veja-se *Best Movies of the 80s* (2005), de Jürgen Müller.

as identidades híbridas e cintilantes da arte da performance. Como escrevem Jürgen Müller e Steffen Haubner no seu estudo sobre o cinema nos anos 80:

> A city spews fire. The black sky above Los Angeles is rocked by countless explosions. Fireballs erupt from factory smokestacks, the air itself seems to shudder and groan; futuristic flying machines swoop through the sky, and a bolt of lightning slashes the horizon. So much light…and yet the darkness seems immune, unscathed, impenetrable (Müller & Haubner, 2005, p. 5).

> Blade Runner might well be subtitled: 'An apology (in the old sense) for Superficies (in the literal sense)'. This algo goes some way towards explaining why it became such a cult icon in the 80s, a decade in which many directors were obsessed with the surfaces of things. These surfaces, however, are not always recognizable as such. They conceal themselves – like mirrors in the act of reflection, or like moving images on a tv screen; as long as we are not reminded of the screen's edges we can maintain the illusion that we are genuinely experiencing reality (Müller & Haubner, 2005, p. 7).

Esta estética *sci* e *low-fi* langorosa e existencialista, cyborguiana e performativa retoma afinal o tema de Laurie Anderson: o ceticismo celebratório de um evanescimento humano numa cibercultura pós-humanista. A criação de ilusões perfeitas com recurso aos efeitos especiais a que grande parte dos filmes de ficção científica da década recorre (sendo esta, sem dúvida, a década por excelência dos efeitos especiais), e em particular *Blade Runner*, este, sobre os/as mensageiros/as liminares (numa tradução para português) em que o original e a cópia tecnológica (os 'blade runners') se tornam quase indistinguíveis, dispõe em palco, o ecrã, uma distopia cinemática de luzes sintéticas sobre o hiper-realismo braudrilliano tornado real. Colocando o mundo a olhar e a refletir sobre este *momentum* tecnológico específico, estas encenações de longa duração mostram um mundo altamente tecnologizado, tornado simultaneamete palco/ecrã de si próprio. Talvez se possa falar mesmo de um hiper-ilusionismo tornado real, por contraponto à teoria de Baudrillard. Neste caso, não é a máquina que substitui o ser humano mas o ser humano em si que é essa máquina. Mesmo no caso de filmes como *Regresso ao Futuro* (1985), de Robert Zemeckis, ou das sagas *Star Wars* (1977, 1980, 1983), de George Lucas, não deixam, estes, de protagonizar ambiciosos exercícios de futurologia de encenação complexa que se aventuram a experimentar as potencialidades das novas descobertas científicas.

No fundo, o "cinema dos espelhos" ou, numa tradução mais literal, das "superfícies", como lhe chamam Jürgen Müller e Stephen Haubner, capta, apoderando-se, do mundo como palco.

É uma metáfora da *dream machine* que mostra uma nova identidade híbrida do ser humano, luminosa e cintilante mas disfórica, reconhecendo a sua condição existencialista, colocando-a em palco e celebrando-a. Por vezes mesmo impassivamente. Trata-se de mostrar e ser em simultâneo esse espetáculo mesmerizante de tecnologia numa aceção já claramente protésica, isto é enquanto extensão e imersão do/no ser humano, explorando-se um conceito de perceção fenomenológico em que, como Ridley Scott e Terry Gilliam abordam mais diretamente, olho e câmara se encontram e misturam, dando origem a uma noção de mediação performativa avançada. Avançada em dois sentidos: pelo facto de repensar a representação como apresentação de facto (não como algo que está em vez de); por se debruçar sobre aquela numa perspetiva estética e experimental que experimenta e usufrui criticamente do visionarismo técnico em curso, não como mera apropriação mas verdadeira experimentação. Veja-se novamente os dois críticos já mencionados:

> If we grant gadgetry an ever-increasing role in the acquisition of data on our environment, how much will it begin to influence our own perspective on the world? Is the technology nothing more than a means of representing the world? Or have synthetically generated images long since become the blueprint for our own perceptions and memories? In an age in which technology expands the horizons of possibility, film is an art form dedicated to testing the limits of human perception. So it should come as no surprise to us that movies have continued to voice the suspicion that life itself is nothing more than a brilliantly fabricated illusion (Müller & Haubner, 2005, p. 13).

Esta prevalência do esteticismo de par com o ceticismo, em que a segunda parece ganhar protagonismo, tem um correspondente também na arte da performance. Numa versão mais lúgubre e desencantada mas igualmente celebratória, surge nesta década, na sequência do imaginário mencionado, a performance *new wave*, combinando aspetos desta mediatização híbrida com o legado concetual e *anti-establishment*. Renato Cohen fala mesmo numa "onda de niilismo" (Cohen, 2011, p. 144) neodecadentista e artaudiana que recupera elementos do ultra-romantismo do século XIX, muito ligado ao universo pós-*punk* que figuras como Sid Vicious e Ian Curtis, vocalistas imolados dos Sex Pistols e Joy Division respetivamente, imortalizaram. A *new wave* mistura *punk* com *rockabillity* e ascetismo futurista, resultando os/as seus/suas protagonistas numa espécie de "hippies apocalíticos" (Cohen, 2011, p. 148), auto-destrutivos/as e abjetas. Cohen dá os exemplos de Gary Numan, Duran Duran, Blondie ou do grupo *Bauhaus* do iconoclasta Peter Murphy, bandas anglo-saxónicas de *punk-rock* que procuraram a todo o custo denunciar o *dark side* de um sistema pós-industrial por intermédio de um híper-realismo a que o autor dá o nome de "surrealismo eletrónico" (Cohen, 2011, p.

150), fazendo aqui menção ao universo específico, muito oitentista, dos videoclips. A análise do crítico brasileiro sobre a performance desta década centra-se assim, acima de tudo, nas bandas *rock* que exploram um niilismo nietzschiano, sublinhando a dimensão da "cena-show" (Cohen, 2011, p. 154), portanto a teatralidade experimental que estes grupos e artistas perscrutam. É nesta linha também que se situa a performance-protesto, que conhece um expressivo florescimento nos finais da década, com artistas como Ana Mendietta, Marina Abramovic, Res Ingold, Tom Marioni, Tehching Hsieh, Jürgen Klauke ou os eslovenos IRWIN, Tomas Ruller e Joseph Beuys; bem como a performance abjecionista, sadomasoquista, *queer*, de artistas como Elke Krystofek, Xu Bing, Orlan, Mary Duffy, Lorena Wolffer, Oleg Kulik, Kendell Geers, que surgem como reação aos preconceitos e à colossal crise de saúde pública provocada pela SIDA. Como conclui Kristine Stiles no seu estudo sobre a arte da performance nesta década, focando-se neste tipo de performance:

> Performance artists questioned, mocked, and rejected representations of the ideal body and notions of its perfection, long linked in the aesthetic theories of absolute freedom. In this way they could be seen to have deserted the production of bodily images as abstract models for moral principles, plunging viewers into actual consideration of actual corporeal conditions. They attacked, parodied, and abandoned the stock and trade in perfect bodies upon which the master narratives were based. Performance artists insisted that the exigencies of the body exceeded mere representation and, moreover, that Enlightenment notions of aesthetic distance, indifference, and autonomy were dangerous fictions that had little to do with the actual conditions upon and in which real human beings live and artists produce art (Stiles, 2000, pp. 488–489).

Todas estas tendências confluem afinal num surrealismo *kitsch* expressionista, que leva a concluir com Glenn Adamson e Jane Pavitt, o seguinte: "In an image like this, disillusionment creates its own kind of magic" (Adamson & Pavitt, 2011, p. 59). Autor e autora referem-se aqui em concreto ao mítico holograma de Boy George de 1985, cujo semblante calmo, inexpressivo e petrificante a três dimensões, de cores vidradas e esverdeadas, reproduz o olhar distanciado e performativo de uma década sobre si própria. A tese do regresso ao real, nomeadamente ao "realismo traumático" de que fala Hall Foster, o real lacaniano e cruel da SIDA, da ameaça nuclear, do fim das utopias e dos conflitos étnicos, é metamorfoseado, por

assim dizer, na tese das "cintilantes aparências sintéticas"[320] que colocam em palco as superfícies de vidro e a vida do dia-a-dia numa metastização disfórica e estética de cultura.

Em suma, pode concluir-se que a cultura dos anos 80 opera uma intensificação da performatividade estética do "corpo semiótico", niilista e celebratório. De acordo com a tese de Erika Fichter-Lichte, este "corpo semiótico" enquanto *embodiment* grotowskiano que considera a corporalidade na sua semioticidade (portanto enquanto operador semiótico, na linha de Bruno Munari), pressupõe uma coexistência entre o corpo semiótico e fenomenológico (Fischer-Lichte, 2008, pp. 81–82). Esta intensificação depende de quatro estratégias: a troca de funções entre o/a performer e o seu papel; a ênfase e exibição do/no corpo individual; a condensação da fragilidade, vulnerabilidade e efemeridade do corpo; e a encenação partilhada (Fischer-Lichte, 2008, p. 82).

Considera-se que esta performatividade é ampliada e exponenciada nos anos 80 pelos processos de mediatização e hibridização (pese embora esta autora em particular se posicione contra a performance mediatizada). O conceito de "estética do performativo", de Fischer-Lichte, pode ser aplicado tanto à performance ao vivo como à performance mediatizada já que ambas pressupõem uma estetização ritual, isto é, transformadora porque criadora de sentidos resultantes da relação semiótica que emerge da encenação do corpo semiótico na relação com a sua materialidade projetiva, o espaço, o tempo e a audiência.

A performance nos anos 80 é, acima de tudo, uma encenação experimental, do estilo, dos processos e intermedialidade, das reflexões metateóricas, metatécnicas e metapolíticas que convoca. No catálogo da exposição "Painting after performance", em exibição entre novembro de 2012 e abril de 2013 na *Tate Modern* de Londres, Jessica Wood conclui que, a partir os meados da década de 1970, a arte contemporânea, em virtude do legado e influências diretas de artistas como Jackson Pollock e David Hockney[321], contempla uma transição por intermédio da pintura, para a performance como atividade do dia-a-dia encenada para a câmara. A autora chama-lhe uma "triangulação" (pintura, performance, dia-a-dia mediado) à qual os/as todos/as artistas das gerações posteriores, de uma ou de outra maneira, devem (C.

---

[320] Linker, 1983, p. 33.

[321] Como refere David Hockney numa entrevista à *Art & Design* em 1987, sobre os novos média: "It is a new medium. I've no doubt about that… It makes the television a different kind of medium. It could be more honest in the sense, as I say, it acknowledges surface. The picture on the screen is a perfectly honest picture, in the sense that it's made up of all the material that's making the picture on the screen…"(Hockney, 1987, p. 44).

Wood, 2012, p. 13). No fundo esta refere-se a uma livre dramatização da vida por parte dos/as artistas em torno do ato criativo, que o mesmo é dizer, de um experimentalismo estético performativo.

Numa apropriação do conceito de Victor Tuner, Susan Broadhurst propõe uma reconcetualização da performance "liminar", colocando a ênfase nos aspetos corporais, na heterogeneidade e experimentalismo, bem como na dimensão tecnológica e intersemioticidade entre corpo e tecnologia. A autora parte do estudo de Robert Wilson, Pina Bausch, Heiner Müller e dos *Viennese Actionists*, bem como dos filmes de Peter Greenway e da performance neo-gótica de uns Einstürzende Neubaten e de Nick Cave and The Bad Seeds, para concluir que, mais do que uma ferramenta ou objeto de comodificação, o recurso às tecnologias digitais representa a invariável extensão experimental de um *ethos* cultural e social e uma reflexão aprofundada sobre o conceito de liminar (Broadhurst, 1999, pp. 168–177). Além disso, a autora identifica nesta liminaridade uma espécie de cena de intervenção estética imediata em constante desafio estético, ou "prática significatória intersemiótica" (Broadhurst, 1999, p. 13) cuja possibilidade de definição reside apenas na descrição efetiva da intervenção, como também se tem vindo a defender.

Por tudo isto não é possível falar de uma disforicidade imanente dos anos 80. Esta deve ser repensada. Como também é preciso repensar um esteticismo performativo para além do moralismo kantiano, como emancipação categórica de um niilismo político que parece ainda, por vezes, prevalecer. A arte da performance nesta década opera esse desagrilhoamento, tornando-se mais do que um género, uma atitude de encenação e pesquisa experimental e intermedial com vista a uma reflexão e sofisticação do conceito de presença mediada, esteticizada e mediática, irónica, paródica ou apenas indiferente, sem com isso deixar de ser crítica ou política. Afinal, como concluem Glenn Adamson e Jane Pavitt: "But what if being spectacular is your primary objective?" (Adamson & Pavitt, 2011, p. 52).

4.2.2 Revolução Pop em Portugal: Sinergias Experimentais De Uma Estética Performativa

A arte da performance portuguesa apresenta caraterísticas que resultam um pouco de todas estas tendências na relação com uma concetualização situada temporal e espacialmente na realidade portuguesa. Neste ponto é importante relembrar que toda a performance é situada

temporal e espacialmente, como se tem vindo a sublinhar desde o princípio. Por esse motivo, mas não só, não é possível concordar com Verónica Metelo que, em "notas para uma cronologia", conclui o seguinte:

> Por inerência, um discurso que associa a prática artística a uma genética cultural, com respetiva filiação territorial e expressão antropologicamente idiossincrática não conhece uma aplicabilidade ao universo expressivo da performance em Portugal. Esta não explorou, nem temática nem formalmente, nos primeiros anos da sua tímida e pontual expressão – quer no momento do futurismo de Almada e Santa-Rita Pintor quer nas décadas de 60 e 70, qualquer percurso que permita essa filiação territorial ou idiossincrasia local. A performance que tem lugar em Portugal ou é realizada por artistas portugueses é a expressão de uma tendência internacional, encontrando nesse aspeto, em virtude das contingências históricas do país, um interessante apontador de singularidade e atualidade (Metelo, 2008, p. 66).

Relativamente aos futuristas portugueses, mencionados neste excerto, note-se que a sua reflexão e intervenção é, ao contrário do que a autora afirma, fortemente identitária e situada. Num estudo recente sobre esta geração, Arnaldo Saraiva chama mesmo a atenção para o facto de se tratar de um movimento literário que, ao contrário do futurismo europeu, é marcado por um contexto distinta e especificamente português, de pendor patriótico e nacionalista, em muito resultando do ambiente de humilhação nacional que se vivia por via do "Ultimatum" inglês, mas não só; também da dependência económica e cultural da Inglaterra e da França, das constantes guerrilhas entre republicanos e monárquicos, da problemática administração das colónias africanas, das limitações culturais crónicas do país e ainda de um mal-estar e descontentamento generalizados que se traduziram na proliferação de greves, manifestações anarquistas e crises governamentais sucessivas (Saraiva, 2015, p. 408). Aspetos que terão levado Fernando Pessoa, por exemplo, em 1914, a escrever o seguinte: "Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido e reconhecido" (citado em Saraiva, 2015, p. 409).

Relativamente às décadas de 1960 a 1990, se é certo que as tendências internacionais acima mencionadas influenciam os/as artistas portugueses/as e se adaptam ao contexto português, até em virtude de um crescimento económico que viabiliza a abertura do país ao exterior, na atribuição de bolsas artísticas e de uma relativa liberalização do mercado de arte, não o é menos que a filiação da APP nas artes poéticas confere à arte da performance portuguesa uma identidade própria. Estas, por sua vez, no caso específico da poesia experimental, que

reconhece a filiação marcadamente nacional de par com os fatores endógenos. Cita-se E. M. de Melo e Castro:

> (...) evidentemente que existem raízes extremamente portuguesas para a Poesia Experimental, para o que nós tentámos fazer. Nós falámos sempre em rutura, mas essa rutura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca rutura com uma tradição que era preciso refazer, e fomos por exemplo, desenterrar a Poesia Barroca Portuguesa, fomos recuperar, fazer uma revisão crítica das fontes culturais que eram sistematicamente, por uma razão ou outra – e este 'uma e outra' é tanto política como cultural e estética –, eram simplesmente ocultadas (citado em Hatherly & Melo e Castro, 1981, pp. 20–21).

Por outro lado, as tendências mencionadas no ponto anterior, nomeadamente o hibridismo tecnológico e o ceticismo, sendo temas mais ou menos universais e transversais à década, expressando, em última instância, uma apreensão relativamente ao futuro da humanidade muito em voga nos anos 80, também em virtude da sempre problemática aproximação do fim do século, não deixam de ser resultado, em Portugal, de uma conjuntura muito própria: a ressaca de cinco décadas de ditadura e de um processo revolucionário conturbado, por vezes errático, mas intenso, que, como Eduardo Lourenço, refere, "em sentido estrito, estava mais destinada a ser o lugar *vazio* (…) que o seu manancial de sonho" (Lourenço, 1984, p. 7).

Estes elementos contextuais específicos atribuem à história portuguesa do final do século XX idiossincrasias particulares a que a arte da performance não é alheia, combinando-se o legado das identidades sintéticas e cintilantes com variações conjunturais que demonstram a complexidade e riqueza da história recente do país.

A arte da performance portuguesa nos anos 80 faz confluir duas tendências que Bob Cobbing identifica na poesia concreta sonora na Europa do pós-guerra: a sofisticação e o regresso ao primitivo ritual. Veja-se a sistematização proposta pelo poeta inglês:

> Two lines of development in concrete sound poetry seem to be complimentary. One, the attempt to come to terms with scientific and technological development in order to enable man to continue to be at home in his world, the humanization of the machine, the marrying of human warmth to the coldness of much electronically generated sound. The other, the return to the primitive, to incantation and ritual, to the coming together again of music and poetry, the amalgation with movement and dance, the growth of the voice to its full physical powers again as part of the body, the body as language (citado em Cobbing & Mayer, 1978, p. 44).

Sublinhe-se aqui duas caraterísticas para que esta afirmação, em conjunto com as reflexões anteriores, chama a atenção: a filiação da arte da performance nas vanguardas poéticas, a avaliar pelas caraterísticas que se tem vindo a enunciar e que coincidem aqui com as da poesia sonora, e a expansão e hibridização num experimentalismo performativo, estético, poético e corporal. Aqui o corpo e a linguagem, físico e prostético, configuram um eixo em torno do qual a arte da performance se virá a desenvolver. Sobretudo através de um conjunto de poetas, músicos/as, artistas visuais, curadores, de par com a "revolução *pop*" (Câncio & Melo, 2002, p. 320) dos costumes e consumos culturais em curso.

Uma das performances mais singulares e icónicas desta década foi levada a cabo por António Barros em 1983 em Coimbra, tendo por título "Manhãs Raízes Dum Sono Lúcido" (Figs. 4.4.4.2). A intervenção teve dois momentos: um primeiro, o ritual poético, que teve lugar na praia junto à foz do Rio Mondego, pela manhã; um segundo, de exposição-instalação na galeria CAPC, entre 6 e 26 de novembro do mesmo ano (Barros, 1984). Na praia, a ação decorre em privado com a presença apenas de Rui Orfão e Alexandra Leite, responsáveis pelos registos fotográficos. Aqui António Barros, o artor[322], recolhe calhaus de alcatrão e galhos trazidos pelo mar. Com este "pão negro e fome" multiforme e escultural (Barros, 2014b, par. 1), como lhe chama, e o conjunto de ramos de árvores também elas defuntas e "oxidadas pelo sódio" trazidas na corrente do mar poluído, como relata em baixo, o performer constrói uma instalação tumular: sepultando estes ramos e os calhaus de alcatrão suspensos no chão de areia, no centro de cada uma das formas quadrangulares de pano branco debruados com uma fina tira negra – aqui operacionalizando o conceito de "molduras distintivas" ou "caixas vazias" de António Areal[323]. A estas sepulturas deu António Barros o nome de "Baía d'Abra" ou "poema de alcatrão", constituindo o conjunto destes "obgestos" (conceito matricial na obra deste artista e que pode ser entendido, *latu sensu*, como o objeto metamorfose do gesto e/ou vice-versa em "coisas reais"[324], ou quotidiano vivificado,

[322] Conceito de Robert Rauschenberg operacionalizado por Barros, que denomina a metamorfose do corpo em objeto de arte, sendo a própria ação que opera ritualmente a reconcetualização da condição.

[323] "(…) esse espaço empírico é corporeidade. Por seu turno, o volume interno das caixas só se corporificava se sofresse uma demarcação empírica. (…) um objeto que pode conter, é eletivamente um relicário se o que lhe colocarmos dentro possuir a raridade dum fragmento significativo numa classificação de valor" (A. Areal, 1970, p. 168).

[324] "Coisas reais" é o título da recente exposição de António Barros no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura em Guimarães, que teve lugar entre 6 de dezembro de 2014 e 11 de janeiro de 2015 (Torres, 2014a).

vivificante, presente, conceito que Barros toma emprestado de Walt Whitman), uma "constelação de Objetos-Texto" (Barros, 2014b, par. 1–2). Veja-se como o próprio descreve este primeiro momento do ritual:

> Nesta celebração há uma ritualização dos gestos. Há um trabalho narrativo conjugando o todo que a paisagem formula, com as partículas que nascem no acidente. No acidental perfil do lugar. E aí há particularidades fundamentais. Os objetos residuais que chegam ao campo de leitura formulado pela fronteira onde as ondas mordem a praia, trazem fortes elementos de identidade construída. Logo orientadoras da construção. A negritude dos ramos das árvores mortas oxidados pelo sódio, dialogam com o negro luminoso que o alcatrão traz no seu ventre de nafta. Há aqui toda uma força de elementos que se conjugam como palavras no texto. Como matéria. Tudo numa coerência esmagadora. As esculturalidades trazida pelas mãos, as que massajam este pão vadio, resultam de modo coeso com a razão do lugar. Há um sentido. E um apelo através da contemplação. Daí ensino. Degustação na aprendizagem. Criados estes objetos. Estes obgestos de contemplação, há uma enunciação e gestualidade capaz de uma formulação poiética. Há uma arte no, e do, comportamento, e uma ritualização dos contornos. Dos movimentos. Do olhar em volta. Sempre em volta. Sem retorno. Como quem assalta o fundo do seu próprio sentido. A sua força Raíz. Tudo começa por ocorrer no início da manhã. Manhã. Logo pelo levantar da alvorada (Barros, 2014g, par. 8–11).

Esta formulação poiética de palavras transmutadas em matéria, como o autor explica, não se resume a uma condição temporal ou espacial. É preciso que dê lugar a uma ritualização da própria noção de tempo, espaço e poesia Daí a transição: da praia, cenário natural, para a galeria, o CAPC, a "black cube" ou "sala em negro", conforme batizada por Albuquerque Mendes e definida por António Barros como a "ardósia operativa – virtual mimesis de uma despida agonia do lugar em negro que resultou norteador das (r)evoluções do seu tempo" (Barros, 2009, p. 30).

O título da exposição inspira-se em Walt Whitman, que Rui Torres, num estudo sobre esta mostra, analisa do seguinte modo: "Dar vida a cada coisa real, nesse sentido, poderá parecer o oposto de um luto. Mas dele depende, como iluminação, jogo de sombras: e terapia, auto-gnose, transcendência" (Torres, 2015a).

Neste cenário, uma 'moldura distintiva' a negro, circunscrevendo o espaço da galeria no espaço amplo da cidade e do mundo, foram dispostas o conjunto de fotografias que documentam a performance e o processo, de par com a instalação da "constelação" de poemas-alcatrão, durante cerca de um mês. E não faltou a imersão do público neste espaço/tempo fronteira[325]. Esta passagem da natureza à galeria resulta numa metamorfose libertadora do ritual poético, traduzindo uma operatividade semântica do poema-processo no tempo e no espaço tornados ilimitados.

Com este ritual e instalação, António Barros realiza uma pesquisa iniciática e transitiva no tempo e no espaço, bem como na primitividade do texto, fazendo-o regressar à sua imanência material e estruturante, situada e vivificante: no tempo, no regresso à alvorada, a manhã, onde tudo tem princípio; no espaço, uma itinerância em si própria, ao longo do tempo que não acaba; na poesia, despindo-a à sua condição de "texto tragédia" (Barros, 1984), sublimar. Este é também um ritual de emancipação dos objetos e dos lugares, sem tempo nem espaço, por intermédio da experiência transitiva do obgesto. Aqui, Barros inspira-se no conceito de "objetos transitivos" de Donald Winnicott (2010 [1971]), materialidade experiencial e formulável que, transitando de sentidos entre si, performatiza o lugar intermédio da experiência humana partilhada. Assim esta experiência, a performance em si, torna-se naquilo que o autor designa de "espaço de contemplação como escultura habitada. Habitável. Por isso suscetível ao convite da, e para, a sua itinerância autêntica" (Barros, 2014b, para. 4).

De facto, este é um poema-obgesto inacabado no tempo. É o tempo em si em pesquisa, o ritual vivificado no próprio tempo que passa: entre "Algias, NostAlgias", de 1980, instalação-performance sobre o "Texto-Vida" (Barros, 1980a), a palavra-tempo, como cristalização da memória em metamorfose no devir e pesquisa no interior de si, nos objetos-signos, "Sandales_Mal de Mer" (2010-2014) e "Bruma" (2014), instalações-performances e rituais poéticos com os quais "Manhãs Raízes" dialoga. Neste arco temporal de 30 anos, o autor regressa, nestas duas últimas intervenções, à beira-mar.

[325] Como o próprio autor testemunha: "Cheguei a encontrar visitantes sentados na areia, repousando durante a tarde, naquele recanto da vida. Da vida em busca. Houve um visitante, anónimo (nunca conheci quem), que colocou entre estes seres em forma de ramos e frutos, uma planta viva a querer salvar. A querer contaminar o outro dando-lhe uma nova luz. Renovadora. O público não era indiferente. Comungava, a seu tempo, privando e partilhando o lugar para os seus, tantas vezes performativos, exorcismos na procura de um sentido de vida. Um jardim que se soltava da terra. Como uma fénix das cinzas"(Barros, 2014f, par. 1).

No primeiro, "Sandales_Mal de Mer" (2006-2014, Limbé-Coimbra), Barros dialoga com o fenómeno de emigração clandestina entre El-Ayone e as Ilhas Canárias, inspirando-se em concreto num registo de um náufrago realizado por Olivier Jobard em 2004 (Barros, 2014d). Nas fotografias que documentam este obgesto, observa-se a travessia do tempo junto ao mar, vivificadas no par de "sandales" (sandálias?) negras que desenham a travessia náufraga dos dois pés despidos na areia, junto ao mar, imersos na corporalidade de uma terra e água que subsomem. Em "Bruma" (2010-2014, Coimbra), as seis fotografias que documentam esta intervenção (Torres, 2015a) dividem-se em dois cenários: novamente a areia e a galeria. Nas primeiras três fotografias, o pé despido devolve à terra o caminho, enquanto o segundo pé, envolto na negritude de uma bota que mortifica, devolve o pequeno pé branco, rarefeito na sua inexistência, ao caminho impossível. Na segunda sequência de fotografias, a galeria é o poço onde o tempo e o espaço, expandidos um no outro, somem, dando lugar à inexistência, a ausência corporeizada pelas molduras circulares distintivas, desta vez a branco, circunscrevendo um lugar puro e impenetrável, só silêncio e tempo expandindo-se para lá dos seus limites. A fronteira branca é porosa, demarca a passagem entre a vida e a morte. No conjunto, estas imagens apresentam um corpo rarefeito personificado num tempo quase irrespirável porque convulsivo e em círculo, vivificado de facto no corpo nem nado nem vivo da filha que não chegou a nascer, como se indica no subtítulo: "[Artitude: No fundo do poço procurava o corpo da filha que não nasceu]" (Barros, 2014d).

As quatro performances, "Manhãs", "Algias", "Sandales" e "Bruma" configuram um ritual poético que é em si um percurso iniciático inacabado porque se desenha na sua materialidade primitiva: o regresso da palavra ao corpo e à terra, ilustrando um conceito desenvolvido pelo autor para compreender esta década, o da "vivência poética" (Barros, 1980a), também explorada, por exemplo, em "Amant Alterna Camenae" (Figs. 4.4.8.2)[326]: iniciática, ritual, transformadora, intermedial na materialidade, no tempo, no espaço, performance como vivência-vida, vivificante da palavra feita corpo, muito próxima, portanto, daquilo que o poeta designa de arte da performance, que, no seu entender, é "a captação de um gesto limite pretensamente sublime. Uma aura no contorno interior, que resista ao ridículo; à máscara que busca a persona: a identidade – sem poetar a sua condição" (Barros, 2012). Numa palavra, a

[326] Performance multimédia subintitulada "Leitura de 'Causa Amante', de Maria Gabriela Llansol", apresentada no CAPC em 1987.

exaltação-sublimação do comportamento na singularidade limite de vivência gestual e auto-reveladora de uma identidade que é, em si, a vivência como "artitude" e "obgesto", ou seja, a vida tornada arte, uma e a outra sem se distinguirem.

Parte-se de António Barros para refletir sobre a performance portuguesa nos anos 80 pela sua singularidade mas também porque esta intervenção, "Manhãs Raízes", congrega em si as duas dimensões distintivas da APP que se vem mencionando: a do ritual poético, da palavra tornada experiência e transmutada na sua materialidade intermedial, na exploração de um conceito de performance experimental poética (PEP) inédito; a da sua mediação, neste caso, híbrida: na galeria, transformada em cenário sedimental da performance e a exposição/instalação do ritual mediado por intermédio de um conjunto de fotografias da intervenção. Como afirma: "Os anos 80 exigem respostas adequadas de superação tecnológica e sensual" (Barros, 1982, p. 112).

Claro que não é possível comparar a sofisticação técnica da arte da performance portuguesa com a da performance anglo-saxónica. Realça-se, no entanto, a forma como a mediação técnica é parte integrante deste processo de experimentação performativo e investigativo da liminaridade entre as diferentes linguagens artísticas. Veja-se ainda como o seguinte testemunho de António Barros refere este experimentalismo intermedial como ambiência estruturante de uma década:

> Estamos em 1983. Nesta geografia lusa notam-se algumas mudanças sensíveis. As trajetórias encontradas são perplexas e transportam contudo diretrizes pouco definidas. O panorama social é habitado por uma geração de desencantos onde poucos fazem credo de líricas perspetivas. Essas tantas vezes utopicamente exaltadas pelo passado pretensamente sinergizante da revolução com que a anterior década nos contemplou. Nomes múltiplos marcam a vacuidade de um tempo que a amargura do texto denuncia: Green, Punk, Violent Paintings, Mcluhan, Nietzsche, Sartre, Kierkagaard, Heidegger, Emaer, Marx, Grace Jones, James Brown, Malcolm Mclaren, David Bowie. Estamos em 1983. Depois de Cage temos novos valores que a cada momento se transformam numa velocidade cósmica e imaginativa (Barros, 2013, pp. 60–61).

Também nestas palavras é possível perceber um ceticismo crítico que dá lugar a uma "vacuidade", de onde emerge a "velocidade cósmica e imaginativa". Repare-se ainda na importância que António Barros confere a Cage, portanto à música. De facto, num trabalho recente já aqui mencionado, intitulado *John Cage – Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto* (2013), o autor mapeia a revolução estética introduzida pelos conceitos cageanos do aleatório e do improviso na arte contemporânea. Conforme

afirma: "Aqui o papel do artista, músico, ou homem de teatro (…) é permitir-nos abolir as diferenças entre a arte e a vida, dando-nos meios de experimentar, por nós próprios, as maravilhas sem cessar, aqui e agora" (Barros, 2013, p. 18). A importância deste livro reside no facto de reconhecer e sistematizar este legado mas também no facto de o fazer igualmente para o caso português. Também a panóplia e diversidade de referências que o autor convoca naquela citação para mapear a vacuidade desta década é sintomática, chamando a atenção para uma conceção interartes e poética identificável num esteticismo performativo e experimental que se expande um pouco a toda a cultura portuguesa da década.

A análise do gráfico 3.1.2.1, aliás, mostra bem este hibridismo que se vem desenhando desde o princípio do século, em que a arte da performance se conjuga com as seguintes áreas de intervenção artística, para nomear as mais expressivas: a poesia, as artes plásticas, a instalação, o *happening*, a música, o vídeo, o teatro e a conferência-arte. Afinal, também em Portugal os anos 80 foram essa experiência caótica e experimental que Martin Fry tão bem sintetizou no seu estudo:

> The 80s was the party. A lot of what we consider classic 80s was homemade. Clothes bought from a jumble sale to create a look audaciously stolen from a movie still. Carefree not corporate. A lot of what we call classic 80s was chaotic and experimental, a wind up. A chance to turn heads in a violent pub. Amateur was everything and meant that everything was possible. The 80s fashion-music-art-video scene has a ramshackle charm that lives on today (Fry, 2008, p. 7).

Parte-se aqui dessa carismática "80s fashion-music-art-video scene" mencionada pelo autor, para analisar a performatividade estética no seu sentido mais amplo e pela importância que a arte da performance, como se foi vendo no ponto anterior, tem neste campo em particular. Já Simon Frith veio a demonstrar na monografia *Performing rites: on the value of popular music* que o *pop-rock* pós-moderno é muito mais uma instituição do corpo, da encenação e do vídeo, do que propriamente da música em si (Frith, 1999). A encenação performativa experimental que singulariza a década liga-se em muito a esta cultura audiovisual que veio a emancipar a performatividade das suas representações e convenções clássicas e estandardizadas no teatro, no cinema, na dança e na música. Até porque é inegável o modo como a indústria musical televisiva, sobretudo a partir do aparecimento da *MTV* (*Music Television*) nos Estados Unidos em 1981, veio a avivar o debate sobre a tecnologização da cultura pós-moderna nos anos 80, sobretudo no que toca ao conflito muito sessenta e setentista entre a margem e o *mainstream* (Straw, 1993). No entanto, o que Will Straw veio a conluir no seu estudo sobre o chamado

mainstream pós-82, é que essa mudança estrutural na indústria musical relaciona-se muito mais com a necessidade de um experimentalismo também ele estrutural do que com a mera comodificação e acomodação da arte aos novos meios tecnológicas de massas, como o próprio explica:

> In this respect, the videoclip is on among a number of permutations of the basic single-song unit which circulate within the field of rock music today; dance mixes, instrumental versions and excerpts used as part of motionpicture soundtracks are other exemples of this. As such, it is more a general tendency towards the dismantling of the link between song, album and performer-identity, a link and form of coherence which had been crucial to the meaning of rock/pop music into 1970s (Straw, 1993, p. 7).

O mais importante, na opinião deste autor, no entanto, não é a performatividade do/a artista-vedeta, mas sim o que designa de "espetacularização do/a narrador/a num dado espaço ficcional específico" (Straw, 1993, p. 9). Contra esta visão debordiana e instrumental da música audiovisual da década, e mesmo do texto pós-moderno em sentido mais amplo, o autor defende que é precisamente esta noção de trauma, o da comodificação, o da metonímica passagem do significado ao significante, na perspetiva dos/as mais críticos/as, a que se liga, de certa forma o ceticismo, que dá lugar a "formas cerimoniais fundacionais" (Straw, 1993, p. 10), de imersão e ancoragem efetiva no substrato cultural da década que, na sua opinião, nada têm que ver com as práticas de colagísticas do modernismo. Como? Recorrendo a que estratégias? O autor enuncia cinco: o restabelecimento de fronteiras tradicionais de algumas formas culturais por forma a fomentar a sua hibridização; a combinação de uma heterogeneidade estilística com uma homogeneidade formal; a exploração da qualidade palimpséstica dos textos pós-modernos, e que pressupõem uma modalização e transformação efetiva das formas históricas, prevalecendo a força gravitacional de uma forma histórica em detrimento de outra; a renegociação da relação do *rock* com a sua história, isto é, de referenciação histórica enraizada numa numa saturação da sua historicidade; a forma textual como grelha, ou matriz, dependente de um círculo envolvente de referência que o completa (Straw, 1993, pp. 10–15), esta que, por sua vez é ativada pelo corpo do performer, conforme explica, sugerindo o paradigmático exemplo do videoclip "Wild Life" (1986), dos Talking Heads[327]. Esta "estrutura de grelha" ou "matriz" (Straw, 1993, p. 13) vivencial na qual o

[327] "The performer-figures in most music videos occupy positions between those of the fully-diegetized character in narrative or poetic scenarios and that of the extra-diegetic musician/singer who stands apart from these

performer ancora e se situa é exemplar para abordar também o caso português, não apenas no que refere ao *rock*, mas a toda a performance portuguesa desta década.

Como afirma Verónica Metelo, a APP adquire nesta década, "velocidade de escape"[328] (Metelo, 2008, p. 78). Na mesma linha, Jorge Lima Barreto fala numa "emancipação da performance portuguesa" (J. L. Barreto, 1985, p. 10). Esta expansão não se restringe, no entanto, ao universo das artes plásticas ou da poesia num sentido mais estrito, mas um pouco a toda a cultura. Afinal, ser pós-moderno é, em larga medida, ser performativo, como concluem Glenn Adamson e Jane Pavitt:

> Dancers and choreographers; art directors for sci-fi films, pop promo videos and style magazines; performance artists; drag queens; pop stars; disc jockeys; cabaret singers, partygoers, poseurs and nightclubbers: these were the unlikely authors of the first visualization of postmodern identity (Adamson & Pavitt, 2011, p. 50).

Ou na versão portuguesa, que os/as curadores/as da exposição "Depois do Modernismo" em 1983 na SNBA, viriam a afirmar no texto-manifesto apresentado no evento e assinado com o título "Entre a Moda e a moda":

> Viver sob o signo da moda é marcar a nossa necessidade de participar em tudo quanto se cria, em tudo o que se passa em pequenos cenáculos onde se forja o mundo no qual vivemos. É voar sobre a cratera das grandes vagas dos movimentos socioculturais. É estar na crista da onda. É, simultaneamente, uma forma de curiosidade e aspiração à criatividade. É a forma mais radical de fugir à uniformização que nos agarra. É ter sobre nós, à volta de nós, tudo o que represente movimento, inovação, recusa à esclerose. Definir o nosso modo de vida a partir da moda, é escolher o desconforto, a vertigem do movimento, é sacrificar o essencial para sublimar o acessório. É, às decisões longamente amadurecidas, à escolha criteriosa que preparam o longínquo futuro, opor e preferir as 'loucuras' (H. Vasconcelos, Serpa, & Serpa, 1983, p. 188).

Com as devidas adaptações conjunturais óbvias, os anos 80 são também aqui a "década do 'total look'"(citado em Câncio & Melo, 2002, p. 330), como testemunha Ana Salazar, uma

---

scenarios. What is common is the construction of a matrix – which may be narrative, situational or both – within which the ambiguity of performer/character identities left intact" (Straw, 1993, p. 13).

[328] Expressão cunhada por Mark Dery, no ensaio *Velocidade de Escape. Cibercultura no Fim do Século* (2000), publicado originalmente em 1997.

das protagonistas da movida lisboeta dos anos 80, onde a música, a moda e os consumos culturais de massa, urbanos, irão transformar o Bairro Alto e o Rock Rendez-Vous, por exemplo, no palco de uma *performance dell'arte*: uma efervescência performativa, visual e festiva que a arte experimental, em si, protagoniza.

4.2.2.1 Art Rock Experimental

Tome-se como ponto de partida aqui o conceito de "estrutura em grelha" de Will Straw, nomeadamente os seguintes elementos: esta grelha sublinha o imperativo vanguardista sobre a ficcionalidade do mundo; a mesma surge da destruição das barreiras entre espetáculo e audiência; a grelha configura uma conceção de espetáculo como espaço para a ação de um jogo limitado que envolve a assunção e criação de identidades híbridas (Straw, 1993, p. 13). De certa maneira, esta matriz enquadra e permite ler aquilo que será, nos anos 80, um movimento híbrido e experimental de tendências, protagonistas, lugares e eventos que exploram uma estetização performativa da arte.

O *rock* português ou a chamada MMP (Moderna Música Portuguesa), juntamente com a moda, assumem neste campo particular protagonismo. Pelos motivos que se tem vindo a adiantar mas também porque no universo mais específico do teatro, do cinema e da música erudita[329], nas chamadas artes performativas tradicionais, os respetivos contextos artísticos e institucionais, como se viu no capítulo dois, vêm enfrentando sucessivos desafios e bloqueios estruturais que não permitirão que estas áreas em concreto se abram a um universo mais experimental. Em todo o caso, há permeabilidades relevantes. De referir ainda que a MMP é intermedial nos usos expressivos que faz, desde os anos 60, da imprensa, do disco, da televisão e do rádio, e mais tarde também do vídeo e do computador, intensificando-se nesta década, a sua vertente cénica e de espetáculo que, pese embora ainda muito longe das grandes produções internacionais, explora já os recursos técnicos e criativos das novas tecnologias então emergentes no país como o vídeo, a luminotecnia informatizada, o multimédia, os néons, os instrumentos eletrónicos, a técnica do *sampler* concretista, entre outros recursos em constante evolução e experimentação por parte de um conjunto de bandas de que se falará a seguir.

---

[329] Com exceção de Jorge Peixinho, Jorge Lima Barreto, Vítor Rua, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, António Pinho Vargas, Ricardo Pais, Carlos Zíngaro, entre outros/as, a que se voltará.

O *boom* "mercadológico" da MMP nos anos 80[330] tem vindo a ser estudado em monografias[331], num imensurável volume de artigos na imprensa periódica especializada, na proliferação de páginas revivalistas na *internet*[332], documentários[333] e ainda na série "Filhos do *Rock*", realizada por Pedro Varela e exibida entre 2013 e 2014 pela RTP. Destaque-se, de entre estes trabalhos, o de Paula Guerra, que, reconhecendo aquela expansão, coloca a tónica no seu caráter experimental:

> Num esforço de sistematização, podemos adiantar que neste período se viveu um momento de abertura em relação àquilo que se fazia no exterior, sem que tal significasse a perda da tradição e das raízes portuguesas. Assim, o início dos anos 80 significou o dito *boom* do *rock* português, ainda que a caraterização desses projetos como *rock* e como incentivadores de uma portugalidade possa ser questionável. Esta época criou as diretrizes de um processo produtivo que oscilou entre a massificação e a experimentação e daí lançou as raízes para a constituição e forma atual deste subsector musical em Portugal (P. Guerra, 2010, p. 249).

Interessante é notar que a autora reconhece, neste período, o momento de maior originalidade da música *rock* portuguesa (P. Guerra, 2010, p. 257). Tal como João Lisboa, que considera que bandas como os Mler Ife Dada, Radar Kadafi ou Pop Dell'Arte, ocupam aquilo que designa de "linha da frente' da *pop* portuguesa" (Lisboa, 2002, p. 140). Não deixa de ser curioso que Lisboa e Guerra, dois especialistas na matéria, reconheçam a importância que estas bandas, por mais experimentais que tenham sido ou precisamente por causa disso,

---

[330] O conceito é de Tiago Monteiro (T. Monteiro, 2013, p. 117), que afirma que este *boom* diz repeito apenas à expansão de um mercado discográfico de facto, que se dá nesta década, já que o verdadeiro *boom*, esse, tem lugar nos anos 60, na linha do que já fora defendido por António Duarte em *A arte elétrica de ser português* (1984); e como também é igualmente retratado no documentário *Meio Metro de Pedra* (2011), de Eduardo Morais.

[331] (L. P. de Almeida, 2014; J. L. Barreto, 1997; Cardoso, 2003; Castelo-Branco, 2010; António Duarte, 1984; Aristides Duarte, 2006; Ferrão, 2009; Gonzaga, 2006; P. Guerra, 2010; Maio, 1989; N. Martins, 2011; T. Monteiro, 2013).

[332] Uma das referências mais úteis e emblemáticas, pela abrangência, diversidade e qualidade, é a página *Música Portuguesa – Anos 80,* disponível em: http://anos80.no.sapo.pt/menu.htm.

[333] (Jaime Fernandes, Callixto, & Teles, 2011; Morais, 2011; Pêra, 2010; J. P. Pires & Pinheiro, 2006; Santo, 2015a).

tiveram no universo *pop-rock* português, ao contrário do que costuma acontecer com as vanguardas. Este reconhecimento prende-se, é claro, com a seriedade de um conjunto de propostas que aliam ao melhor do experimentalismo estético, uma dimensão de encenação, espetáculo e mediatismo que projeta estas bandas para além do seu universo específico, gerando movimentos de culto. Mas não só.

Esta abordagem centra-se em dois aspetos que aqueles estudos mencionam mas não sistematizam: a importância que esse experimentalismo e o esteticismo performativo vieram a ter na renovação destas linguagens musicais. A reflexão direciona-se aqui para um universo delimitado, que Nuno Carinhas veio a batizar de "*pop* experimental" (Camarinhas, 2003, par. 7), que inclui grupos de *rock* alternativo, ou de vanguarda, como os Pop Dell'Arte, os Mler Ife Dada, os Ocaso Épico, os K4 Quadrado Azul, os Melleril de Nembutal, os Repórter Estrábico, entre outros/as. Apesar de marginais, pelo vanguardismo e ousadia, os exemplos que se irá dar configuram uma paisagem incontornável da MMP, cujo legado, permanecendo ainda, em parte, por reconhecer, é inquestionável. Basta verificar que quase todos os documentários acima mencionados recorrem a uma grande parte destas bandas para ilustrar o imaginário da década, sublinhando de forma nostálgica o seu carisma.

Veja-se, a este propósito, o testemunho de alguns protagonistas entrevistados num desses documentários, onde se salienta o impacto e a importância de um dos mais singulares e experimentais protogonistas dessa *pop* experimental, António Variações:

> Ele [António Variações] era um performer. Sobre o arrojo dele naquela altura, todos tínhamos esse problema, como apresentar o nosso grupo naquilo que eram os meios, os grupos da RTP, sem fazer má figura. Então, o Variações, nós admirávamo-lo pela maneira como ele chamava a si a revolução dessa limitação, e bizarro como era; lembro-me de o ver vestido com comprimidos ou papagaios, portanto ele era mesmo uma pessoa exótica (Pedro Ayres de Magalhães citado em Jaime Fernandes, Callixto, & Teles, 2011).
>
> Aquilo que eu mais admirava no António Variações, mais do que as canções, eram as palavras,e fundamentalmente, os temas que ele procurava para cantar. Há peças musicais do António Variações, ou canções, que são pequeninos tratados de filosofia de cada um de nós. O 'é para amanhã', é uma coisa sobre a qual nós devemos meditar. (…) Portanto, são pequeninas páginas de comportamento filosófico. O António Variações, para mim, é muito mais do que um músico, mas muito mais, é um *entertainer*, uma grande figura do espetáculo do século XX em Portugal (Júlio Isidro citado em Jaime Fernandes et al., 2011).

António Variações (Figs. 4.4.3.9) ocupa consensualmente um lugar único no panorama da cultura portuguesa desta década[334]. Aquilo para que estes testemunhos vêm, no entanto, chamar a atenção é para o facto de, mais do que músico, barbeiro ou alfaite, Variações ter sido um performer na sua aceção mais clássica, residindo na sua pose, o aspeto mais marcante da sua personalidade artística. De facto a sua encenação, que não se distingue da sua vida (em momento nenhum, o autor desarma desta *persona,* como relata Manuela Gonzaga: "o que ficava patente, era a autenticidade incontornável da personagem em todas as suas declinações" (Gonzaga, 2006, p. 10), mais do que exótica ou extravagante (apelidos com que recorrentemente foi conotado, em virtude também de ter sido uma das primeiras personalidades a assumir publicamente a sua homossexualidade), corresponde a um posicionamento estético e experimental que, mais até do que provocador, é inovador, tornando-o um caso único de mediatismo de perfil situacionista. Como reconhece Cristina L. Duarte, "ele foi um dos performers mais completos que Portugal conheceu", representando "a nossa *new wave*, entre o etno-futurista e o neorromântico" (C. L. D. Duarte, 2005, p. 58). Pode mesmo afirmar-se que é a performatividade desta "flamejante figura" (Lisboa, 2002, p. 125) e corajosa, como sublinha em cima Magalhães, exponenciada por uma morte prematura aos 39 anos, em 1984 (veja-se aqui, uma vez mais, a importância do efémero), vítima de uma bronco-pneumonia grave[335], o seu mais determinante legado. De marginal, "excêntrico", *gay*, António Variações passou a ícone de gerações e da própria década de 1980. Não só pela voz que deu à causa dos direitos homossexuais, na linha de um Freddie Mercury, mas também pelo seu contributo para a arte portuguesa: uma performatividade que não conhece fronteiras entre o político e o social, as diferentes linguagens artísticas, a arte e a própria vida[336]. É caso

[334] Veja-se o estudo sobre o autor de Manuela Gonzaga, *António Variações: entre Braga e Nova Iorque* (2006).

[335] Na biografia do artista de Gonzaga, consta o testemunho do irmão de António Variações, Jaime Rodrigues Ribeiro, onde este explica que as causas da morte do irmão ter-se-ão relacionado com um tratamento prolongado à base de cortisona que terá levado a essa bronco-pneumonia (Gonzaga, 2006, p. 289-290), o que vem contrapor o mito da morte de António Variações por contágio de SIDA.

[336] A própria casa do artista era um laboratório estético de encenação. Veja-se o relato de Manuela Gonzaga aquando da primeira visita à sua casa, em 1982: "Entrei e senti um choque. Nunca vira nada que se comparasse – e nunca mais voltei a ver – *àquilo*. As paredes da sala eram verdes e o espaço comportava um acumular delirante de objetos do mais puro *kitsch*, ao *naïf* mais genuíno, conjugados com as peças de vestuário feminino, *vintages* como se diria hoje, e caixas de todos os tamanhos, formas, materiais, organizadas em prateleiras por coleções;

para dizer, como num célebre refrão: "o corpo é que paga". Isto é, é ao corpo que confluem todas estas causas, sendo este corpo-personagem que as protagoniza. Mas não é caso único.

Menos conhecido mas igualmente polémico, o músico e performer Carlos Cordeiro, conhecido como Farinha ou Farinha Master, vocalista da banda de culto Ocaso Épico, é outra das figuras volantes que deixou relatos como este de que aqui se transcreve um excerto pela boca de Rui Vasco, fotógrafo residente do RRV[337], retirado do documentário "Rock Rendez-Vous, a revolução do *rock*" (2015) de Ricardo Espírito Santo:

> O Farinha era outro tipo de música que nós nunca sabíamos muito bem o que ia acontecer. Os concertos dos Ocaso Épico não tinham muita gente. E lembro-me de um concerto em que, às tantas, o Farinha começou a atirar couves. Foi para o palco munido de couves e começou a atirar couves aos espetadores e os espetadores começaram a atirar-lhe couves a ele, e depois já havia quem atirasse copos de cerveja e, de repente, a sala do RRV quase não dava para andar, uma pessoa escorregava nas couves e na cerveja (citado em Santo, 2015).

Este testemunho tem como objetivo focalizar a reflexão na provocação dadaísta que perpassa este projeto, elemento fulcral da sua encenação, e no facto de ser essa a dimensão que, em parte, prevalece nos testemunhos sobre a banda. Não só pelo contexto, conservador à época em que tudo o que escapava à norma era visto como excêntrico e se tornava marcante, mas também pelo impacto que esta performatividade teve, um pouco à semelhança de Variações. Este experimentalismo paródico e provocatório é trabalhado na sua encenação em palco, nas atuações ao vivo, nos materiais da banda – veja-se a capa do álbum *muito obrigado*, editado em 1988 (Figs. 4.4.9.5), onde Farinha surge em diferentes poses cuidadosa e muito parodicamente encenadas – como no trabalho musical propriamente dito. O *rock* urbano-industrial dos Ocaso é experimental também na busca que faz das raízes da música portuguesa, aventurando-se em sonoridades mediterrânicas, árabes e celtas, e que levou Joaquim Xis numa reportagem para o *Blitz* em 1985 a afirmar a sua semelhança com "as recolhas de Lopes Graça e Giacometti" (Xis, 1985, p. 16). Esta ancestralidade é combinada

---

móveis e candeeiros Arte Nova ou Deco; brinquedos artesanais em lata ou madeira, e a emblemática, magnífica louça das Caldas espalhada pelas paredes. Pratos com carcaças e rodelas de chouriço, lavagantes ou tomates, pimentos ou morangos, couves repoulhudas, ovos estrelados, tudo em cores vibrantes, a esmaltarem com as suas formas disparatadas e alegres as paredes daquele verde alucinante. Apetecia rir e bater palmas" (Gonzaga, 2006, p. 9).

[337] Acrónimo pelo qual, na gíria musical, ficou conhecida a mítica sala de espetáculos.

com um trabalho original e experimental de orquestração e improvisação a que não faltam o sintetizador, a flauta, a guitarra, as vozes e a percussão[338]. Só para não falar nos exercícios arrojados de linguagem, presentes em títulos como "Tinto If", "Uma Bica e um Neubaten" ou "Descarregar Proteína Animal" de algumas músicas, nas letras das canções, mas mais importante ainda, nos longos monólogos performativos, sarcásticos e humorísticos com que Farinha Master pontua as suas atuações ao vivo.

Num áudio recuperado e disponibilizado *online* anonimamente de um dos muitos concertos dados pela banda no RRV na década de 1980, pode ouvir-se um desses monólogos. O espetáculo abre então com uma performance memorável de Farinha. Este discurso inicial, cujos contornos o aproximam da poesia sonora, pela combinatória de sonoridades instrumentais com exercícios fonéticos e de prosódia, revela um Carlos Cordeiro culto e conhecedor da realidade do país, celebrando em palco, como uma performance, uma crítica mordaz à *intelligentsia* portuguesa:

> (Sons experimentais de instrumentos e vocalizações) O chefe dos guardas do estabelecimento prisional de Lisboa... saúda-vos! Sejam bem-vindos. (gritos) Aos locais de trabalho. Às escolas. Às instituições de arte concetual… Cala a boca! E aos talhos. (gritos). O chefe dos guar... enganou-se. O chefe dos pintas do estabelecimento cultural de Lisboa... saúda-vos! Sejam bem-vindos! Ai, ai, que livro estás a ler, querido? Apetece-me meter uma nota de cem escudos dentro do hambúrguer! E tu não sabes nada. E o que é que os porcos intelectuais sabem do Satori? Não é céu? Oh céu! E de que é que serve esfregar o chão, céu, quando a humildade é falsa? E o que é que os porcos intelectuais sabem de Satori? E eu estou cheio de pressa... para ir a lado nenhum. E agora vocês estão fodidos porque acabou a vanguarda. Agora é a saloia de vanguarda, vocês estão fodidos. (Gritos) ([Público: "Música, pá!"]) Se quiserem a vanguarda vão ao jingão. Onde é que está a minha escarradeira? (cospe). Um dia na

[338] Este experimentalismo é resultado também da diversidade e riqueza de influências, tanto da música como da performance, que o músico assume: "…sou muito curioso. Tento ouvir tudo o que posso no domínio do *rock*, eletro-acústica contemporânea, étnica, jazz e espio sempre tudo o que se faz em Portugal. Como preferências: Cabaret Voltaire, Laurie Anderson, Brian Eno, Terry Rilley, Tuxedomon, Lounge Lizards, Material, Fred Frith, Meredith Monk, Olivier Messiaen, música do Amazonas, árabe, Indiana, do Laos, gaiteiros de Trás-os-Montes, fado antigo, Penguin Café Orchestra, Nick Cave, Einsturzende Neubaten, Doors, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Ornette Coleman, Nico, Zeca Afonso, Moeda Noise, GNR, Rodas Aéreas, Fúria Tribal… gosto de muita coisa e diferente" (citado em Xis, 1985, p. 16).

> vida de Ivan Denisovich. Um dia na vida de Ivan Denisovich. (trauteia e canta ditongos). Sei Miguel. Mão Morta. Ocaso Épico. Pop Dell'Arte (com eco). Desejos perdidos (com eco). Escusam de aplaudir que eu sou *freak*, hein? (…) Eu sou perigoso. Sou macrobiótico, tem cuidado comigo. Sou maluco, não bato com a cabeça toda, cuidado. Oh bacano, olha que eu sou de Chelas. Sou vizinho do Zé da Guiné, vê lá essa merda. ... Isto não é nenhum concerto mas eu gostava de ter um pouco de luz aqui. Obrigado (citado em Ocaso Épico, 1981).

A originalidade de Farinha e a musicalidade experimental da banda levou António Sérgio a considerar os Ocaso Épico no mítico programa de rádio "Som da Frente", a melhor banda ao vivo de 1984. A este reconhecimento não será certamente alheia a originalidade desta performatividade estética da banda em palco. Para além do emblemático jogo de couves acima descrito, recorde-se, entre outras tantas intervenções no RRV[339], ainda mais dois testemunhos de jornalistas que assistiram a performances de Farinha. Um primeiro, do jornalista João Roque em reportagem para o *Blitz* em 1984: "…o palco estava carregado de adereços. (…) Vestida de preto, às 11 e tal da noite, apareceu no palco uma mulher acompanhada de dois homens de bata branca, transportando numa maca um outro homem, de negro vestido", ao que acrescenta: "Tomando posições em cima do palco, um dos da bata branca acendeu velas colocadas num crucifixo adornado por cravos vermelhos donde pendia a bandeira portuguesa. Estava montada a cena, lançado o desafio" (Leite, 2014, par. 7); um segundo, de Manuel Sousa Tavares, que descreve com pormenor um concerto-performance do grupo na Galeria Metrópole em Lisboa, em 1983, de que aqui se transcreve apenas os seguintes excertos particularmente ilustrativos: "O palco está montado. (…) Sobre ele, a noite, um Ocaso Épico. Nome de grupo, este é apenas um personagem: Carlos Farinha. Desdobrando-se entre o Korg monofónico e a guitarra, a caixa de ritmos e o órgão, a flauta e a voz. Sobretudo a voz, qual Laurie Anderson berbere, nascida em plena serra de Sintra", concluindo: "há portugalidade neste corpo único – voz e eletrónica" (M. de S. Tavares, 1983, p. 36–R).

Não menos polémicos e igualmente originais, são os percursos de vocalistas de bandas como os Heróis do Mar, os GNR, Telectu, Mler Ife Dada, Mão Morta e Pop Dell'Arte, para citar

[339] "O Rock Rendez-Vous, a emblemática sala de espetáculos de Lisboa, conheceu muitas 'performances' desta banda [Ocaso Épico]. Foram das bandas que mais concertos deram na sala" (Aristides Duarte, 2006, p. 92).

apenas um conjunto ilustrativo, ocupando estas bandas e respetivos vocalistas um lugar preponderante na história do experimentalismo português dos anos 80.

Rui Pregal da Cunha, por exemplo, para além da carreira como intérprete à frente dos Heróis do Mar, integrou ainda o coletivo Construtónica (Fig. 4.4.7.8.4; Fig. 4.4.8.8.2), com Helena Assédio, grupo de moda que participou nos festivais "Manobras de Maio", em Lisboa, e que combina visualismo estético, música e intervenção urbana, como o próprio descreve: "A Construtónica durou dois anos e meio. Era uma espécie de alta-costura de combate, com um pé na moda e outro na arte. Tudo era concebido como um espetáculo para um palco e não como um desfile de moda para uma passarelle" (citado em Gavinho, 2010, p. 48). Já os Heróis do Mar foram uma das bandas pioneiras de um esteticismo performativo musical de tal forma sofisticado (Figs. 4.4.2.6; Fig. 4.4.3.4; Fig. 4.4.4.5; Fig. 4.4.5.3; Fig. 4.4.7.6) que foram alvo de uma incompreensão intimidante e agressiva, que os músicos relatam no documentário *Brava Dança dos Heróis* (2006):

> A nível do *showbiz* a ideia era muito boa, todos gostaram dela, só que ninguém estava à espera da reação política e social que vinha a seguir que foi um bocado pânico porque aí ninguém sabia bem como lidar com o monstro que tínhamos gerado (Carlos Maria Trindade citado em J. P. Pires & Pinheiro, 2006).
>
> Quer dizer na altura era impossível distinguir o que é que era um espetáculo e a representação das coisas, não é? As pessoas confundiam. Até mesmo na telenovela as pessoas confundiam as personagens com os atores, portanto havia muito essa confusão ainda. As pessoas não podiam fazer, não podiam representar nada e, nesse sentido, foi inevitável (Edgar Pêra citado em J. P. Pires & Pinheiro, 2006).

O que é mais interessante nesta banda é, de facto, esta produção performativa de um conceito único e inovador de performatividade estética, profusamente pensada e encenada mas igualmente incompreendida. A reação que os músicos descrevem põe a descoberto, como sistematiza muito lucidamente Edgar Pêra no último excerto, os atavismos ideológicos e culturais que marcam ainda profundamente o país, bem como o conservadorismo e a impreparação dos públicos, revelando a urgência desta revolução *pop* e estética[340]. Os Heróis

[340] Veja-se, por exemplo, a este propósito, Carlos Maria Trindade, teclista da banda, que confessa o seguinte: "A nossa geração que foi apanhada nessa mudança abrupta ideológica teve que fazer uma transição muito lenta, não

do Mar foram então, como alguém escreveria em 1982 no *Se7e*, uma "maravilhosa dissidência" (n., 1982b, p. 12) [341], ligando a um experimentalismo arrojado, uma dimensão de concerto-espetáculo teatralizante que transformou o grupo num fenómeno de massas. Com ligações a movimentos espirituais e ao teatro psicadélico, explorando um imaginário muito Spandau Ballet com uma maneira muito futurista de se vestirem, a banda inspira-se inicialmente na *História de Portugal* (1882) de Oliveira Martins, que todos leem e a partir da qual, revela Pedro Ayres de Magalhães, entraram "numa plataforma comum", que partia de "uma ideia da força, da comunicação da música (…) com uma pose quase marcial e ao mesmo tempo dançante", a qual se revê numa certa ideia de "situacionismo", enquanto "intervenção direta mas sem armas nem violência", antes "com a violência das ideias", assumido-se ainda enquanto "investigação, um motim" (Pedro Ayres de Magalhães citado em J. P. Pires & Pinheiro, 2006).

Um motim foi também, e continua a ser, Rui Reininho, o vocalista dândi da banda GNR (Grupo Novo *Rock*). Mais do que cantor, Reininho é um artista multifacetado e um verdadeiro *poseur*. No plano literário, Reininho publicou, em 1983, o seu primeiro livro de poesia intitulado *Sífilis Bilitis* (2006 [1983]) (Fig. 4.4.4.9.1; Fig. 4.4.4.9.2), no qual não faltam incursões na poesia experimental, como é o caso do poema "Experimentiras" (Fig. 4.4.4.9.3), tendo feito parte da antologia *Sião* (Berto, Domingos, & Baião, 1987), organizada por Al Berto, Paulo da Costa Domingos e Rui Baião, publicada pela *Frenesi*. Esta reflexão sobre a linguagem está presente também nas letras das canções que escreve para a banda, afirmando Reininho acreditar "na violência fonética", na "riqueza da palavra" e no seu "fundo literário", confessando ser um cultor de "letras visuais" (citado em Maio, 1989, pp. 90-91).

é? E nós apanhámos, digamos, provocámos, a aceleração, digamos, dessa mudança mas levámos com o boicote" (citado em J. P. Pires & Pinheiro, 2006).

[341] Que a imprensa musical da altura já vinha a anunciar, como nesta reportagem de Belino Costa para o *Se7e* sobre a banda, onde se afirma o seguinte: "O *Rock* português começa a sentir necessidade de renovar o seu vocabulário. Contribuição neste sentido foi fornecida pelos Heróis do Mar, quando no seu álbum de estreia começaram a glosar temas até então pouco usuais entre nós. E este trabalho veio ainda levantar a questão da dimensão política e interveniente do *Rock*. Como é sabido, os Heróis meteram as lanças pelos pés e uma vez citaram Fidel Castro, outras afirmaram-se terroristas, dizendo sempre que no seu álbum se limitavam a contar uma história, que aquilo era um filme de aventuras, que nada tinha a ver com política. O certo é que a questão política ligada a um grupo *Rock* tinha sido levantada pela primeira vez de forma significativa" (B. Costa, 1982a, p. 4).

Recentemente, em 2014, Rui Reininho voltou a editar um novo livro de poesia, desta feita, disco-livro, intitulado *Chá, Café & etc.*, com música de Armando Teixeira, com quem tem vindo a apresentar performances poéticas no país.

Neste contexto é preciso recordar que as suas origens se situam no teatro, no Direito, que o autor cursou, e depois na música improvisada experimental, fase que o próprio Reininho batizou de "piratagens no estilo" (citado em Maio, 1989, p. 39), tendo integrado os New Wave Atitude e os Anar Band (Fig. 4.1.1.1.4) com Jorge Lima Barreto, com quem gravou o LP *Alvorada* em 1976[342]. Depois, ainda antes de ingressar nos GNR em 1981, o artista participou também na I Bienal de Vila Nova de Cerveira, em 1978, com um concerto-performance (Fig. 6.1.87.3). Há ainda registos de atuações conjuntas, já como GNR, com o coletivo experimental Grupo Neon (constituído por Carlos Barroco, José Fabião, Nadia Bagiolli, Pedro Monteiro, Rosi Burgatte e o próprio Rui Reininho), nomeadamente no Festival Vilar de Mouros e no Pavilhão de Cascais em 1982, e em 1984, na Aula Magna, no Teatro Carlos Alberto e na Galeria Roma e Pavia, onde os GNR contracenaram, numa criação coletiva de pintura, escultura e luz, com António Melo, António Olaio, Seara, Pedro Tudela e Nuno St. Cruz (Maio, 1989, p. 145).

Estes são apenas alguns exemplos da atividade híbrida de Rui Reininho, que o autor classifica de "ópera rock" ou "operatividade" e "funcionalismo", e que sistematiza do seguinte modo: "no fundo, o que eu quero é fazer uma ópera-*rock*. Reunir as coisas de que gosto. O *ballet*, um bocadinho de música clássica, o cinema que frequentei. Fazer um espetáculo à Umberto Eco", ao que acrescenta: "acho o funcionalismo muito mais provocatório" (citado em Maio, 1989, p. 41). Reininho promove uma atitude de exibição e eficácia subversiva que demonstra uma reflexão pensada sobre a arte da performance, que o próprio assume: "Não me sinto um ator, tenho é o sentido da 'performance'. Para ser um bom 'performer' não é preciso uma profundidade psicanalítica, exibir uma interioridade esotérica... tenho aquelas noções de adolescência, da arte total, do Artaud, da crueldade, da brincadeira, da santificação do palco" (citado em Maio, 1989, p. 97) (Fig. 4.4.6.5).

[342] Na contracapa da reedição do álbum, pela Fábrica de Sons, em 1996 pode ler-se que, neste trabalho, Rui Reininho toca: "guitarra elétrica traficada" e "percussões específicas" (Under Review, 2009), o que demonstra um trabalho de experimentalismo musical que o autor vinha a explorar em conjunto com Lima Barreto.

E é enquanto vocalista dos GNR, carreira a que se irá dedicar até hoje, que o autor leva mais longe a exploração desta performatividade experimental. Isso mesmo é reconhecido em vários estudos e relatos sobre a banda e o autor, como de Jorge Lima Barreto em *Musa Lusa*, onde conclui o seguinte: "Rui Reininho (…) revolucionou no início dos anos 80 a performance e a poesia na cena do *rock* português, sendo por excelência a principal senão a única vedeta *glam*" (J. L. Barreto, 1997, p. 133), ao que acrescenta: "os GNR magnetizaram o mundo português do *pop-rock* pelo conceito espetacular, pela pose poética, pela ironia e pelo arrebatamento performativo do Reininho" (J. L. Barreto, 1997, p. 134-135). João Lisboa, por seu turno, refere-se a Reininho como "praticante do 'wit' como forma de arte" (Lisboa, 2002, p. 127). Já António A. Duarte afirma que Reininho é o precursor, em Portugal, do *rock* fonético, destacando a sua "expressão cénica em palco (…) uma tempestade de frescura, de criatividade, de irreverência" (António Duarte, 1984, p. 198). Também Luís Maio, na monografia dedicada à banda, refere o seguinte: "é evidente desde o primeiro contacto que o riso que [Rui Reininho] investe em palavras, voz e performance, é tudo menos o saudável conformismo. A sua gargalhada é sempre a 'outra' a que provoca o poder instituído, a que faz alvo da 'seriedade trágica' no esteio das normas e usos correntes" (Maio, 1989, p. 9). A sua análise vai a fundo, analisando exaustivamente as letras das músicas assinadas por Reininho à luz de um experimentalismo poético que, conclui, exploram o humor, os jogos sinuosos de linguagem e os exercícios fonéticos, concluindo que, neste autor, a mensagem é a própria mensagem (Maio, 1989, pp. 47-51).

São também variadíssimos os textos na imprensa periódica especializada, como em *Expresso Revista*, *Se7e*, *Música & Som*, *Blitz*, entre outras, que testemunham esta faceta do artista, revelando, as muitas das vezes, uma dificuldade para encontrar o vocabulário adequado para descrever intervenções que iam muito para além do concerto *rock*. Rui Monteiro chama-lhe "um artista da cidade" (Fig. 4.4.6.4), relatando uma intervenção de Reininho antes de um concerto dos GNR na "Noite Negra", que teve lugar no RRV em Janeiro de 1985: "vestido de proletário neo-realista, com consciência de classe, fez um comício em russo antes do concerto dos GNR" (R. Monteiro, 1985, p. 20). Relato que, de certa maneira, parece ir ao encontro do de Xana, vocalista dos Rádio Macau, que, no documentário de Espírito Santo sobre aquela sala mítica, relembra o seguinte momento: "Estou-me a lembrar dum concerto dos GNR, que achei maravilhoso, quando o Alexandre Soares e o Rui Reininho entraram com um barrete russo. Foi uma performance incrível, foi um concerto maravilhoso" (citado em Santo, 2015). Já Vítor Rua, entrevistado em 1988 por Luís Maio, relembra o concerto em Vilar de Mouros, em 1982, narrando o seguinte: "(…) e apresentámos trinta minutos do 'Avarias' com o

Reininho excelentemente a introduzir…não era original, mas não havia pessoas como ele a fazer performance" (Maio, 1989, p. 73). Lembre-se ainda o testemunho particularmente expressivo e representativo aquando do lançamento do álbum *Independança*, ainda com Vítor Rua[343], nomeadamente da improvisação-performance "Avarias"[344], no Ritz Club em 1982, de António Duarte para o *Se7e*:

> Rui Reininho estendido no palco, entre um emaranhado de fios telefónicos, gritando 'avarias' com expressão demoníaca, Miguel Megre, fleumático, disparando delirantes efeitos de sintetizador, Tóli demolidor na bateria certeira e Vítor Rua com uma camisola com a fotografia do Papa, percorrendo as escalas sem tastos do baixo, que deixa cair no chão, com fragor – eis o clímax do 'happening' dos GNR no velho e 'kitsch' Ritz Club, em Lisboa. / Ao vivo, num clube assumidamente decadente – onde o tempo parou há mais de 30 anos (um casal de velhotes ainda conta piadas do tempo da guerra e dos primeiros automóveis a gasolina) – apresentaram os GNR, na madrugada de terça-feira, o álbum 'Independança'. O Ritz Club é um sítio bem hardcore' – justificar-nos-ia Rui Reininho a 'razão' do 'happening' naquele local, acrescentando: Quisemos quebrar com aquele tipo de lançamento 'bem' em que toda a gente está a falar de putas...'. / Quanto à camisola de Vítor Rua, com a foto do Papa e a incrição 'Independança', responderia o próprio (Vítor Rua, é claro): 'Ah, é o Papa?...? (António Duarte, 1982, p. 11)[345].

4.2.2.2 Poesia Hard-Rock

Refira-se ainda mais três vocalistas cuja exuberância e originalidade performativa merece ser aqui destacada. Adolfo Luxúria Canibal, mentor do grupo de Braga, Mão Morta, a cuja

---

[343] Sobre a polémica saída em 1982 de Vítor Rua dos GNR, um dos fundadores do grupo, veja-se: Maio, 1989, pp. 13–25; 69–86.

[344] António Duarte, no seu estudo monográfico sobre o *rock* português, acabaria por considerar este tema: "uma experiência histórica em Portugal", elogiando-lhe as caraterísticas técnicas: "é gravado de uma só vez (exceto a voz, que é metida posteriormente) em estúdio, em improvisação coletiva, e tem a duração de 27 minutos" (António Duarte, 1984, p. 198).

[345] Neste mesmo artigo, Rui Reininho afirma mesmo que a performance descrita a partir do tema "Avarias", tema com cerca de sete minutos, é uma "experiência fonética – 'happening' que não pode, de modo algum, ser conotado com o *Rock*, seja ou não português" (citado em António Duarte, 1982, p. 11).

verbosidade violenta e poética alia, a uma atitude declamatória[346], uma encenação filiada na melhor tradição situacionista, como o próprio assume: "Na encenação que fazemos da nossa fuga do espetáculo, concluímos que é impossível fugir e, por outro lado, avivamos mesmo a aresta dessa contradição afirmando que recusamos o nosso lugar de mercadoria e, logo a seguir, anunciamos que esta mercadoria, o disco, está à venda" (citado em Lisboa, 2002, p. 132), para além do trabalho mais propriamente experimental de composição musical nos Mão Morta, e dos diversos trabalhos de *spoken word* que o autor tem vindo a assinar[347].

Anabela Duarte, dos Mler Ife Dada, e os próprios Mler Ife Dada, que exploram uma cenografia surrealista *pop* e vanguardista. A cantora fez parte do agrupamento inicial dos Ocaso Épico, tendo depois formado com Nuno Rebelo, em 1984, a conhecida banda dadaísta, filiação assumida desde logo no nome da banda e numa conceção de concerto-espetáculo experimental que o grupo sintetiza na capa do "maxi single" de 1989, *Coração Anti-Bomba* (Fig. 4.4.10.5), onde ser pode ler o seguinte: "music, n.: Art of combining sounds with a view to beauty of form & expression of emotion". O humor paródico, poesia, música experimental e encenação dadaísta são afinal os eixos de uma performatividade experimental assumida, antes de mais nada, enquanto atitude e forma de contemplar a beleza nas suas formas e emoções, uma espécie de "jogo avelã", como Nuno Rebelo e Anabela Duarte definiram em 1985, e que recentemente a performer reiterou: "Mais do que um nome, Mler Ife Dada é uma maneira de ser diferente, um apelo ao imaginário e à inovação, em formato *pop*" (N. Leal, 2014). Numa entrevista conduzida por João Lisboa em 1985, aquando do lançamento do primeiro álbum da banda, *Zimpó*, o jornalista sintetiza o projeto da banda de Cascais, relatando o encontro com o grupo, muito performativo, a avaliar pelo registo:

> Um presumível porta-voz do grupo, um tal Tzara, declarou que, para eles, 'a arte era um jogo avelã, as crianças juntavam as palavras que têm no fim um repique de sinos, depois choravam e gritavam a estrofe', o que é uma forma compreensivelmente sintética de abordar Zimpó. 'Nós arriscaríamos dizer que se trata também de um elegante e inteligente jogo de ritmos, texturas sonoras aéreas, articulando-se e desdobrando-se com a agilidade de uma coreografia que recuperasse a técnica da

[346] Como refere Monteiro: "No final dos anos 80, o grupo construiu sua reputação em torno de apresentações caóticas e performáticas, num registo entre o pós-punk, o *noise* e o *hardcore*, para o qual muito contribuíram as letras soturnas e ocasionalmente doentias declamadas por seu singular vocalista" (T. Monteiro, 2013, p. 133).

[347] Entre eles, *Estilhaços* (2003), editado pela Quasi, e *Estilhaços e Cesariny* (2012), pela Assírio & Alvim.

> dança em pontas para o swing; um feixe de serpenteantes linhas sonoras à deriva (não tanto melodias nas pinceladas), cruzando-se incidentalmente com palavras e sílabas perdidas que acontecesse encontrarem-se no texto de três canções; um equilíbrio lateralizado de cores e movimentos (entre o contraste e a complementariedade, entre o anguloso e o curvilíneo) sedutoramente assimétrico'. (…) Mler Ife Dada: o seu riso tem futuro (Lisboa, 1985, p. 7).

Esta atitude é plasmada numa espécie de circo multicor e provocatório que a banda explora na forma como concebe as intervenções, dando-lhes nomes pomposamente criativos, como "Esplendor na relva" (Fig. 4.4.7.9), concerto dado em conjunto com os Radar Kadafi, grupo que explora um projeto de encenação mais urbana e baladeira (Fig. 4.4.8.12), a 5 de julho de 1986 nos jardins da aula magna em Lisboa. Na viragem para a década de 1990, João Lisboa novamente, em artigo para o *Expresso*, reconhece no projeto desta banda uma espécie de "Big-Bang" ou "montanha russa" do panorama artístico português, logo a impossibilidade de o reduzir às categorias, mais do que do *rock*, da própria arte, situando-a, à banda, antes numa rede de jogos "delirante de espelhos onde sirenes de ambulância se cruzam com espreitadelas instantâneas ao mundo do *jazz*", convivendo com "excursões-relâmpago a etnias longínquas", tudo se agregando "num polígono de miniaturas surreais tão apto a pisar os palcos dos Encontros De Música Contemporânea da Gulbenkian como as tábuas do Rock Rendez-Vous" (Lisboa, 1989, p. 19-C). De facto, esta versatilidade e originalidade granjeou à banda um fenómeno de culto mediático ainda hoje bem vivo, pelo menos a avaliar pela efusiva e apaixonada receção que o público e a crítica fizeram do espetáculo "Pintar um vaivém 1984-2014" (Augusto, 2014; M. R. Vieira, 2014), apresentado recentemente em fevereiro de 2014 no Centro Cultural de Belém (CCB) em Lisboa.

Na mesma linha (não é por acaso que Nuno Rebelo é o produtor do primeiro LP desta banda) encontram-se os Pop Dell'Arte, de João Peste (Fig. 4.4.8.11.2), banda experimental que, de acordo com Paula Guerra, integra a tipologia do género rock nacional de "culto localizado" (P. Guerra, 2010, p. 255). De facto, os Pop Dell'Arte foram, neste contexto de bandas marginais, um fenómeno de culto específico. É interessante notar este aspeto na medida em que se considera aqui este projeto, neste contexto, o mais consistente do ponto de vista da sua reflexão estética, sendo de sublinhar este paralelo entre a estabilização de uma estética, se é que se pode usar esta designação para o experimentalismo, e o seu caráter marginal. Mais: aspeto que não impediu a bandar de se vir a tornar num dos mais importantes projetos artísticos da década. Experimentais q.b. e inspirando-se igualmente no universo dadá-

surrealista, a banda liderada por João Peste formada em 1984[348], apresenta uma proposta que tem tanto de radical, experimental e subversor como de sofisticado, amadurecido e inventivo.

Na coleção *BD Pop Rock Português*, editada pela Tugaland, no número dedicado aos Pop Dell'Arte (2011), Nuno Martins narra a história desta banda recorrendo à banda-desenhada. A ilustração de Martins foca alguns dos pontos mais interessantes desta história e que se considera aqui serem delimitadores da singularidade da sua história. Em primeiro lugar, o imaginário convocado em torno da persona icónica de João Peste (Fig. 4.4.5.8.1): um referencial que mistura a figura do poeta dândi, flores, uma pomba, símbolo da liberdade, referências literárias, como a célebre frase de Oscar Wilde, "each man kills the thing he loves", o modernismo, a antiguidade clássica, e o dadaísmo, tudo junto num só cenário, eclético, harmonioso e subversor qb. Acima de tudo, é possível ler nesta ilustração a representação de um teatro da história da própria arte com o qual e no qual o performer contracena. Neste caso, em concreto, o conceito de "grelha" de Straw é particularmente percetível. Depois, nesta banda desenhada não falta a menção à estranheza particular que este tipo de projetos costuma suscitar (Fig. 4.4.5.8.2)[349], mostrando-se um bar onde se escuta Pop Dell'Arte e a reação de perplexidade por parte do público, que profere frases como: "É pá, o que é que é isto?", ou, "Deve ser do som da maquete..." (F. Martins, 2011, p. 9). De facto, como conclui o antropólogo Pedro Félix sobre a banda: "A receção pública dos Pop Dell'Arte foi tudo menos consensual e quase sempre envolvida em polémica (pelas declarações de João Peste, pelas imagens na capa dos fonogramas, pelo constante exercício irónico de destruição de sentidos convencionados)" (Félix, 2011, p. 35). Mas mais importante, Nuno Martins insiste na forte propensão poética do projeto (Fig. 4.4.5.8.3), apresentando-o mesmo como uma

[348] Pese embora seja habitualmente referido o ano de 1985 como o ano inaugural de atividade os Pop Dell'Arte, esta data diz respeito à sua participação no "2º Concurso de Música Moderna" no RRV, certame em que a banda arrecadou o prémio de originalidade. Mas é em 1984 que têm início os primeiros ensaios da banda em Campo de Ourique em Lisboa (Félix, 2011, p. 36).

[349] Veja-se Miguel Esteves Cardoso, por exemplo, na sua *Escrítica Pop*, conjunto de crónicas sobre a cena musical portuguesa e inglesa entre 1980 e 1982, onde faz menção a este universo, apelidando-o de "horrível": "Os Pere Ubu são uma banda geralmente conotada com a franja radical dos artistas-poetas americanos, o que não quer dizer que sejam maus. (…) esforçavam-se gananciosamente para ser o que se costuma chamar 'difíceis, obscuros, vanguardistas'. O que não quer dizer que não tivessem momentos engraçadotes, uma ou outra piada surrealista, perdidos entre o emaranhado fragmentado de lugares comuns do *Rock* dito experimental. De modo geral, porém, são bastante horríveis" (Cardoso, 2003, p. 230).

espécie de movimento poético que recupera símbolos de um futurismo romântico e panfletário, através de um conjunto de poetas-militares fardados devidamente armados e empunhando livros, num cenário apocalítico entre flores rosa e arame farpado branco, onde não faltam as seguintes palavras de ordem: "Todos os poetas estão do nosso lado" (F. Martins, 2011, p. 16).

Nos Pop Dell'Arte a estranheza vem-se convertendo em culto e o experimentalismo, que nunca deixa de ser poético, em imagem de marca. É aliás esta recusa de limites e fronteiras entre a arte a vida e a própria arte, na recuperação de um referencial duchampiano (o álbum de 1993 intitula-se precisamente *Ready-Made*) e fluxista, e pelo exemplo de longevidade que constituem[350], num contexto de, como refere Pedro Teixeira, "nervosa produção em cadeia" (P. Teixeira, 2011, p. 36), ou em que, como lembra Aristides Duarte, nasciam "bandas como cogumelos" (Aristides Duarte, 2006, p. 23)[351], o que torna a banda ainda mais única no seu panorama.

Uma análise breve mas atenta do primeiro álbum e da coletânea que revisita esta década, *Poplastik*, não deixa muitas dúvidas quanto a esta importância e originalidade. *Free Pop* (1987) (Fig. 4.4.8.11.1) é o ponto de chegada de alguns anos de experimentação da banda em concertos, nomeadamente no Rock Rendez-Vous onde, em 1985, vencem o prémio de originalidade nos históricos concursos de música moderna daquela sala. Deste álbum fazem parte músicas cujos títulos e letras diferem pouco dos poemas dadaístas do princípio do século: "Berlioz", que não é mais do que um "loop de UHU", inspirado em Meredith Monk, é o resultado do seguinte processo de montagem, explicado por João Peste: "munido com um tubo de cola UHU deixei cair uma pequena bolha sobre um disco em vinil da Sinfonia Fantástica de Berlioz. Depois de a deixar secar, experimentei passar a agulha no disco, que irremediavelmente voltava para trás ao tocar na bolha, embora mantendo uma cadência e um

[350] Apesar de alguma irregularidade, e sobretudo com grandes mudanças nos elementos da banda, os Pop Dell'Arte continuaram a produzir e a editar álbuns: após o álbum de estreia *Free Pop* (1987), editam, em 1989, *Illogik Plastik*, a compilação *Arriba Avanti!*, em 1990, em 2002, o máxi single *2002/MC Holly*, em 1993, o já mencionado *Ready Made*, em 1995, *Sex Symbol*, *So Goodnight*, em 2002, em 2006, o mítico *Poplastik 1985-2005* (Aristides Duarte, 2006, pp. 205–206), e em 2010, *Contra-Mundum*.

[351] O autor conta um conjunto de cerca de 50 bandas, que terão surgido entre 1979/1980 e 1983/1984, "não só nas cidades, mas mesmo na mais recôndita das aldeias deste país" (Aristides Duarte, 2006, pp. 23-27).

ritmo uniformes" (Peste, 2011, p. 3); "Avanti Marinaio" é uma canção-homenagem a vários artistas, entre eles, Mário Cesariny, bem presente nos versos "Life is not a crime / Bela poeta guerra" (Peste, 2011, p. 1); "Rio Line", por sua vez, recorda um amigo da banda, evocando um cenário lyncheano de "palhaços surrealistas, chuchas de chocolate e balões pintados às cores num estreito corredor que se estendia por um profundo rio de veludo lilás adentro" (Peste, 2011, p. 3); "Dell'Arte Je M'Enroque" e "Turin Welisa Strada" são ambos inspirados em poemas experimentais reescritos por João Peste, nomeadamente o primeiro, num poema de Ana Hatherly com o mesmo nome, e o segundo, num poema de Ondina Pires que o vocalista reescreveu improvisando oralmente aquando da gravação do tema no Estúdio Musicorde em Campo-de-Ourique (Peste, 2011, p. 3); neste álbum não faltam ainda composições que resultam de improvisações no *sound-check*, como "Poligrama", ou referências a Horkheimer, Adorno e Marcuse, ao poeta e guitarrista Marc Bolan e a Lou Reed, como em "Juramento sem bandeira".

Em suma, observa-se um endereçamento situacionista da arte como vida, como no tema "Pi Latão", onde Peste pergunta: "What're you gonna do with your life? (...) What're you gonna do with your poems?" (Peste, 2011, p. 3).

A grande parte dos temas inclui improvisações fonéticas de João Peste, resultando as letras em autênticos poemas concretistas, transcritos neste *booklet* da reedição de 2011, a que não faltam as rasuras modernistas de palavras e a exploração de um grafismo *povera* que reproduz as versões manuscritas das letras das músicas bem como alguns jogos visuais.

Uma palavra final ainda para o poderoso título: *Free Pop*. Se por um lado pode ser entendido como a designação que classifica o exercício musical aqui praticado, uma *pop* improvisada, na linha de um *free jazz*, muito em voga na altura, o *slogan* também pode ser interpretado na sua versão panfletária, e que resultaria em qualquer coisa como: libertem a *pop*! Se se tiver em conta que o termo *pop* designa aqui um universo artístico que não se resume à música mas que faz referência a toda a arte, como se pôde ver pela descrição breve de algum dos conteúdos do álbum, poder-se-ia expandir estas palavras de ordem à própria arte, redundando uma vez mais nas referências vanguardistas do princípio do século e que a poesia experimental portuguesa vem também explorar. Ou como refere Nuno Galopim sobre este título: "Pensado com mentalidade livre, daí o seu nome, construído com aquele sentido de urgência que abraça os que não temem as ideias, é ainda hoje um registo de puro assombro *pop*" (Galopim, 2006, p. 1).

Não espanta assim um título como *Poplastik*, da coletânea de 2005, podendo-se entender como epíteto desta libertação oitentista da arte experimental: uma *pop*-arte de plástico *a la* Andy Warhol, mas agora subvertido à sua versão tecnologizada, decadentista e festiva. Numa interpretação mais literal mas não isenta de simbolismo, o plástico é o material por excelência dos anos 80: barato, descartável e colorido. Plástico diz também respeito à plasticidade da própria arte, isto é, ao seu caráter experimental enquanto objeto de pesquisa infinitamente moldável. Analise-se agora o riquíssimo grafismo do *booklet* desta coletânea. Para além da capa (Fig. 4.4.8.11.3), da autoria de Nuno Leonel e Joaquim Pinto, onde um cupido, representante por excelência do amor e do romantismo, aqui de semblante inexpressivo, surge alvejado e em sangue, ferido por várias setas, numa encenação que pode ser lida tanto na sua versão eufórica, disfórica, ou ambas, parecendo ser esta última, na exploração de uma retórica visual mais performativa e sarcástica a que parece prevalecer e ter mais que ver com o universo da banda; as páginas interiores do *booklet* incluem ainda fotografias (Fig. 4.4.8.11.4) e um conjunto de imagens alusivo aos anos 80 (Fig. 4.4.8.11.5). As fotografias não diferem muito do formato habitual das fotografias de bandas *rock* mas constituem um núcleo importante de documentação sobre as intervenções e concertos, sobretudo no que toca à importante dimensão da sua encenação, havendo um conjunto de elementos a registar: os cenários naturais, o perfil de João Peste associado, uma vez mais, às flores, que não podem ser dissociadas, neste contexto, de um esteticismo fetichizado em torno de um certo lirismo não negado mas exposto na sua redundância e celebrado em toda a linha, que a banda cultiva, ainda algumas poses mais emblemáticas do performer. No que respeita às restantes imagens, estas recuperam o ecletismo cénico muito duchampiano e próprio desta década, não faltando imagens do super-homem, da moda, do erotismo, das jóias, até da dentadura de um tubarão e de uma pá do lixo devidamente identificada como "poubelle".

De facto, a conotação da arte dos anos 80 como "de plástico" e "lixo", é algo que os Pop Dell'Arte vêm celebrar e ironizar. Mais ainda, como algo que não se distingue dos objetos de consumo, como a célebre tese de Mike Featherstone sobre a acumulação de capital material e cultural material tornada num estilo de vida, veio mais tarde a sistematizar como estetização da vida quotidiana (Featherstone, 1990). Essa mesma estetização que celebra o fim das utopias e a libertação experimental da arte. Não será por acaso, já agora, que Pedro Teixeira presenteia a banda, num seu texto sobre os Pop Dell'Arte, com o seguinte título bem expressivo: "A liberdade da *pop*" (P. Teixeira, 2011, p. 36).

Assim, pese embora o sobressalto inicial com que foram recebidos, é hoje consensual que esta é, sem dúvida, uma das bandas mais originais e marcantes do panorama artístico português da década. Manuel Falcão, por exemplo, afirma o seguinte: "João Peste trouxe para a música moderna em Portugal um sentido do espetáculo, da encenação, da criação de personagens que ainda perdura. Por isso mesmo os seus espetáculos ao vivo eram momentos únicos que deixavam marcas e dividiam os públicos" (M. Falcão, 2011, p. 34). João Lisboa sublinha o seu exotismo, afirmando que os Pop Dell'Arte são esse "delirante grupo Dada-surreal inventado por João Peste que mistura cabaretismo, poesia fonética, colagens, teatralidade e uma estética de colagem aliada a uma apurada sensibilidade *pop*" (Lisboa, 2002, p. 134). Lima Barreto fala num "arrebatamento satírico" (J. L. Barreto, 1997, p. 135). Já Pedro Félix é mais perentório: "João Peste transformava cada concerto num 'cabaret' por onde passavam músicos convidados e personagens reconhecidas da noite lisboeta. Hoje, fruto de um intenso percurso biográfico, a sua mestria enquanto performer, mantém-se", concluindo que "os Pop Dell'Arte devem ser vistos como um grupo incontornável para a compreensão do que foi a música em Portugal no fim do século XX" (Félix, 2011, p. 35). Também Paula Guerra lhes reconhece esta importância no seu estudo:

> Banda criada em 1985, emblemática da cena alternativa nacional, dispostas a quebrar todas as barreiras da convencionalidade e aberta à experimentação musical e artística em geral. Provavelmente um dos projetos que mais experimentou novas sonoridades cuja sonoridade se situa no *pop* rock, no jazz, na música contemporânea, entre outros (o futurismo, o surrealismo, o dadaísmo ou Marcel *Duchamp*). Os Pop Dell'Arte são uma figura central da *pop* portuguesa recente, com uma visão estética e musical muito informada. Não foram apenas música, foram também emblema de uma luta pela quebra de barreiras, pelos conceitos pré-estabelecidos, pela abertura da sociedade a novas e transgressivas formas de estar e viver (P. Guerra, 2010, p. 262).

Dois aspetos, que justificam esta relevância, são comuns a estas declarações e estudos: a *persona* performativa de João Peste; o modo como o experimentalismo musical e artístico dos Pop Dell'Arte representa uma revolução de facto na arte portuguesa.

De mencionar ainda que, neste campo específico da música, um estudo sistemático e completo do vastíssimo número de bandas experimentais que eclodiu nesta década, e da forma como plasmaram o universo musical português, continua por fazer. Este é apenas um contributo residual demonstrando como o *rock* ocupa um lugar fundamental nesta transição, em conjunto com a poesia e a performance. Sempre entreligados entre si.

A não menosprezar, ainda neste universo, a importância de um conjunto de instituições e agentes que comungam deste cenário experimental e são parte deste "*boom* mercadológico", contribuindo, de facto, e sendo motor da sua divulgação e crescimento: o incontormável programa de rádio de António Sérgio, "Som da Frente", que o mítico radialista apresentou na Rádio Comercial entre 1982 e 1993; o aparecimento do jornal *Blitz* em 1984, dando continuidade a uma tradição de jornalismo cultural e musical especializado de publicações como *MC – O Mundo da Canção*, desde 1969, *Música & Som*, desde 1977, *Rock em Portugal* e *Se7e*, desde 1978, entre outras; programas televisivos de divulgação musical como "O Passeio dos Alegres" (1982-1986) ou "Arroz Doce" (1984-1985), de Júlio Isidro; as editoras *Ama Romanta*, de João Peste, fenómeno de edição independente criada em 1987, responsável pelo lançamento de bandas como os Croix Sainte ou Anamar, a *Dansa do Som*, editora das célebres compilações dos concursos de música moderna no RRV ou a *Fundação Atlântica (Companhia dos Discos de Portugal)* (1983-1985) de Pedro Ayres de Magalhães e Miguel Esteves Cardoso, também editora independente que durou apenas dois anos mas responsável pela edição de pesos-pesados da década como Xutos & Pontapés, Sétima Legião, Delfins, entre outros[352]; ainda a proliferação de festivais e concertos *rock*, para a qual foram fundacionais os históricos "Festival Vilar de Mouros"[353] (Fig. 6.1.43) e o "1º Festival Internacional de Jazz de Cascais" (João Moreira dos Santos, 2006) no Pavilhão Dramático de Cascais, ambos em 1971[354].

---

[352] Inspirados certamente na mítica e situacionista editora independente *Pirate Dream Records*, de António Sérgio, Zhe Guerra e Joaquim Lopes, que em 1977 lança corajosamente a primeira compilação de *punk rock* em Portugal, imediatamente apreendida pela Polygram (António Duarte, 1984, pp. 173–174).

[353] Veja-se, a título de exemplo, uma reportagem no *Expresso Revista*, em 1982, que, analisando o acontecimento em retrospetiva aquando da 2ª edição do evento naquele ano, afirmava o seguinte: "Vilar de Mouros foi, com efeito, um pequeno milagre de ousadia" (A. Gonçalves, Lisboa, & Calado, 1982, p. 32–R). Augusto M. Seabra afina pelo mesmo tom: "Vilar de Mouros-71 deixou marcas profundas no imaginário de algumas gerações recentes – da que lá esteve e das posteriores. Eram ainda os ecos dos grandes movimentos contestatários (...). Foi a possibilidade dum '*Woodstock* à portuguesa'" (A. M. Seabra, 1982, p. 22–R).

[354] Sobre editoras discográficas, programas de televisão e rádio, publicações e eventos, veja-se: Cidra & Félix, 2010, p. 1050.

O experimentalismo destas bandas e performers, apesar de também grande parte deles/as terem sido fenómenos-relâmpago, em conjunto com este legado de práticas institucionais, também experimentais com vista à profissionalização (Mesquita, 1994), deixaram para a posteridade um conjunto de experiências estéticas de vanguarda que contribuíram para a afirmação da arte da performance em contexto português. A cultura musical e a arte devem muito a este conjunto de figuras e intervenções. Tiago Monteiro divide este *boom* em duas fases: uma primeira, entre 1980 e 1985, à qual corresponde o período de efetiva explosão; uma segunda, de 1985 em diante, que, segundo o autor, acusa já um esgotamento do género (T. Monteiro, 2013, pp. 131–132). Esta sistematização é crucial na compreensão histórica do fenómeno, indo ao encontro da proposta apresentada no capítulo dois sobre o grau zero da arte portuguesa e a intensificação do experimentalismo performativo. Mas mais importante: é crucial no entendimento das caraterísticas específicas do movimento, que podem ser vislumbradas nesta crónica de Miguel Esteves Cardoso publicada em 1981 pelo *Se7e*, onde se destaca Laurie Anderson:

> Fim? Como é que pode ser? O cabaré contemporâneo está aberto a todos e a todas, a todas as horas da manhã e noite. Vem sambista (Weekend). Vem jazzístico (Shambeko! Say Wah!). E vem eletrónico: Laurie Anderson, depois do soberbo *single* 'O Superman' (…) Arte delicada, esta, de confortante inteligência, exilariante sentido de humor. Som de todo diferente, no júbilo da sua diferença: 'Big Science', 'Walking and Falling', 'Let X=X' são as peças mais amáveis. O LP é todo um ato de penetração num segredo por via subliminar: são sons, palavras, melodias Eno-ianas, que veladamente se instalam em nós, subvertendo um pouco, regozijando um pouco, fazendo pouco um pouco... Coitado, então: o ano está quase salvo. 1981 foi um ano perdido. Prepare-se para o movimento, atividade, gozo; ou seja: tudo (Cardoso, 1982, p. 4).

O facto de se tratar de um momento relativamente curto não justifica assim uma desatenção sobre a sua centralidade na história da cultura portuguesa recente. É, aliás, precisamente essa efusividade que a torna intensa e, de certo modo, intemporal. Por esse motivo se sublinha a sua importância. Como protótipo de uma sonoridade experimental habitualmente conotada como "estranha", epíteto mais ou menos transversal a toda a arte experimental desta década e que não deixa de estar relacionado com o paradoxo a que Gillo Dorfles deu o nome de

"oscilações dos gostos"[355], estas bandas e performers implementam não uma experimentação em busca de algo mas a experimentação como projeto em si. Como sintetiza Manuel Tavares, num texto de 1983 sobre estes grupos experimentais: "Raros têm discos nas montras, as suas poses não abundam nos magazines. Não se mostram comprometidos com nenhuma escola ou estilo, encontramo-los por aí, secretamente, em sociedades de bairros ou clubes paralelos. São portugueses mas o território dos seus sons aspira ao universo" (M. de S. Tavares, 1983, p. 36–R). Ou ainda pela boca de outra das bandas do momento, os Jáfumega:

> Não sabemos se há um movimento do Rock português. O importante para nós é falar da música que se faz em Portugal na sua diversidade de estilos e abordagens. Nesse sentido, é para nós claro que há um movimento que quer fazer uma música que não dependa dos clichés ou do que era hábito fazer-se antigamente. Há um movimento renovador de que fazem parte grupos Rock, grupos de música tradicional, grupos ligados a coisas muito diversas. É um movimento ainda muito indefinido do ponto de vista musical, mas importante porque rompe com o passado (B. Costa, 1982b, p. 19).

Também esta indefinição contribui para um certo desconhecimento sobre o movimento experimental. Pela dificuldade de fixação em categorias e nomeação. Porque, de alguma forma, se inscrevem contra a própria história, ou não fazem por se inscrever nela diretamente, muito mais preocupados que estão em experimentar, recusando-se obedecer a regras convencionais do sistema. Mas também não as negando. Apenas subvertendo-as. Isso não impedindo que deixassem um legado.

Como refere Pedro Teixeira sobre os Pop Dell'Arte: "Quem desejou configurá-los numa esfera elitista perdeu tempo a justificar o nada" (P. Teixeira, 2011, p. 36), tendo sido precisamente a sua excentricidade aquilo que os tornou objeto de culto e fascínio estético, como reconhece, por exemplo, Nuno Galopim sobre o álbum de estreia da banda: "Este último, não só é tido como um dos mais importantes discos do Portugal musical de 80, como é palco de evidências de uma atitude artística de abertura e assimilação de correntes captadas nas letras, nas artes visuais, da colagem à citação" (Galopim, 2006, p. 1).

---

[355] "(…) muito daquilo que hoje se considera 'arte' (a maior parte da arte de vanguarda) é exclusivamente destinado a uma elite intelectual, enquanto o resto vai parar à mão do homem da rua (e também à do grande industrial, ou da alta finança) que de arte apenas possui a aparência externa, a fachada" (Dorfles, 2001, p. 10).

Não é de somenos importância portanto, neste contexto, o facto de todos/as estes/as artistas terem em comum, além da música, da performance e do experimentalismo, a poesia, explorando, mais do que a "*pop* experimental" a que se refere Camarinhas, uma "*art rock*", assim denominada por Jorge Lima Barreto para designar "a colagem de estratos melódico-rítmicos, a revitalização da *performance art*, a reconsideração da importância do solista e do instrumentista, a implantação dissimétrica do texto, a adoção progressiva de polirritmias e o desenho melódico modal" (J. L. Barreto, 1997, p. 135). Jorge Lima Barreto afirma mesmo que o "rock é a poesia mais a amplificação" (J. L. Barreto, 1997, p. 142); a que se junta uma experimental, dadaísta e, por vezes, construtivista dimensão cénica explorada em função de um lugar e de um tempo específicos, configurando um mapa físico e imaginário de uma época breve, intensa e difusa.

4.2.2.3 La Vie en Rose: Happenings e Geografias de um Estado de Graça

Há dois lugares emblemáticos da movida experimental da cidade de Lisboa: o Rock Rendez-Vous e o Frágil. Em conjunto com a edição de 1982 do Festival Vilar de Mouros, são espaços e vivências urbanas que configuram uma ambiência específica em torno da qual se foi definindo um imaginário experimental que persiste sobre os anos 80.

O Rock Rendez-Vous (Fig. 4.4.1.7), inspirado no modelo do Marquee da Oxford Street em Londres, foi, de certa forma, a catedral desta geração de músicos e performers, e não faltaram ali intervenções de grupos experimentais de performance como os D. W. Art (de António Duarte e Manuela Duarte), Produção G (de Francisco Ginjeira e Isabel Valverde), que apresentaram a intervenção "A luz que me ilumina é negra", no "4º Concurso de Música Moderna", em 1986 (Figs. 4.4.7.13), ou ainda de performers como Manoel Barbosa[356]. Além disso, a história desta sala é um *happening* na história da música portuguesa recente. Recorde-se aqui o relato de "Pita", o técnico de som residente do RRV, sobre o ambiente carismático de experimentação e improviso que então se vivia:

> Imagina uma coisa: as pessoas estão em fila para entrar, no RRV pela primeira vez no primeiro dia, 300, 400 ou 500 pessoas pela rua abaixo, e continuamos a pintar paredes, continuamos a apertar parafusos, continuamos a soltar fichas, percebes? Portanto, é aquele *stress* de estreia, de estreia para ele, para ele, Rui [Veloso], que nós estávamos

[356] Consultar tabela 3.1.1 nos anexos.

> na obra a pintar aquilo e a fazer barulho e a martelar e ele estava a ensaiar. Foi um espetáculo ótimo e acho que as pessoas nesse primeiro dia perceberam finalmente que o RRV... a cidade tinha um sítio para a música portuguesa. E a partir daí posso-te dizer que esgotámos os dias todos. Segunda, terça, quarta, quinta, aquilo estava sempre cheio (citado em Santo, 2015).

Abrindo a 18 de dezembro de 1980 na Rua da Beneficiência no nº175 com a estreia de *Ar de Rock* de Rui Veloso, fecha uma década mais tarde, em 1990, deixando um legado experimental que só aos poucos, mais recentemente, tem vindo a ser recuperado como fenómeno estético-sociológico da maior importância (Abreu, 2008; A. Pires, 1990; Santo, 2015b). São emblemáticos os testemunhos, na primeira pessoa, de alguns protagonistas que fizeram a história da sala: "O objetivo principal das bandas era ir tocar ao RRV. Aliás, era esse o objetivo. Não era fazer um disco ou tocar no coliseu na altura, na aula magna, não. O objetivo era ter uma banda e tocar no RRV" (João Peste); "Tínhamos uma crença que ali estava a acontecer o futuro da música portuguesa, e nem se percebia, estava no ar…" (Miguel Cadete); "O RRV não tinha nada de especial. As boas salas nunca têm nada de especial. Não têm uma decoração espetacular, o bar, se calhar, está cheio de bebidas feitas em sacavém... As salas míticas são um bocado chungosas" (Rui Pregal da Cunha); "O RRV é um marco na história da música portuguesa" (Miguel Ângelo); "Depois disso nunca mais houve nada parecido. Nada" (Rui Veloso)[357]. Os concursos de música moderna foram o *élan* em torno do qual se criou esta vivência mítica e celebratória. Tiveram seis edições, entre 1984 e 1989, dando a conhecer bandas como os Mler Ife Dada, vencedores da primeira edição, Mão Morta, Pop Dell'Arte, Croiz Sainte, Radar Kadafi, Ena Pá 2000, Sitiados, entre muitas outras[358].

Nesta linha do *rock* performativo, não menos importante foi a segunda edição do Festival Vilar de Mouros (Fig. 4.4.3.10.1) que teve lugar em 1982. Mais do que um festival de música, este foi um evento de arte experimental combinando vanguarda, ecletismo e diálogo interartes. Uma componente relevante deste experimentalismo deveu-se à colaboração de Jorge Lima Barreto na organização do evento[359], responsável pela seleção das propostas na

[357] Testemunhos transcritos pela autora a partir de: Santo, 2015.

[358] Para consulta da programação completa destes concursos veja-se a base de dados 3.1.1.

[359] Em conjunto com a direção artística do evento de António Vitorino de Almeida. O encontro teve a coordernação-geral de Pita Guerreiro, presidente da Câmara Municipal de Caminha.

área do *rock* e do *jazz* (M. de S. Tavares, 1982, p. 28–R), incluindo artistas como Carlos Zíngaro, o Quarteto de Saheb Sarbid, Rão Kyao e San Ra Arkestra, no *jazz*, e Lou Reed, Durutti Column e U2, no *rock*[360], entre outros/as. A programação bastante diversificada, à altura, incluiu desde os habituais concertos de música (do erudito ao *jazz*, passando pelas modas tradicionais, grupos etnográficos e pelo *rock*), a peças de teatro, eventos de culinária e performances, de grupos experimentais como os Anar Band e Grupo Neon[361]. À semelhança do que ocorrera em 1971, também em 1982 o festival foi recebido como um *happening*, pela comunidade local[362] e pela comunidade artística e crítica especializada: pela natureza das propostas artísticas, pelo experimentalismo do próprio cartaz que procurou conjugar uma multiplicidade de propostas e áreas artísticas, pela forte dimensão de improviso que caraterizava estes eventos[363], ainda muito longe das atuais mega produções profissionalizadas, pelo ambiente em si criado de confluência entre gerações, públicos e comunidade local, propostas artísticas e artistas[364]. Tal como o RRV entre 1980 e 1990, Vilar de Mouros foi,

---

[360] Algumas reportagens de atuações destas bandas podem ser lidas na imprensa da época (C. P. Correia & Monteiro, 1982; C. M. Falcão, 1982; M. de S. Tavares, 1982).

[361] A reconstrução de parte desta programação está disponível na base de dados 3.1.1, tendo-se tido em conta as reportagens na imprensa da época já mencionadas.

[362] Conforme relatam Pinto Correia e Cárceres Monteiro: "Para as mulheres de preto da aldeia aqueles jovens que passavam – quebrando (de novo, onze anos volvidos) a paz do vale e das encostas – eram a personificação de Belzebu" (C. P. Correia & Monteiro, 1982, p. 16).

[363] Alguns exemplos, apenas, caricatos e paradigmáticos, como o testemunho de Alfredo Bastos Silva num artigo no jornal *Blitz*, sobre o concerto da banda U2, onde se relata o seguinte: "Provas deste episódio ocorrido a 3 de Agosto de 1982? Tenho muita pena, meus caros amigos, mas... não há! Não foram tiradas quaisquer fotos (…) e a gravação áudio (efetuada com microfone rudimentar, em forma de cabo de guarda-chuva, ligado a um gravador de fita) pura e simplesmente não ficou registada: o dito microfone tinha um fio interno desligado. Era a Rádio Caos na sua 'melhor' forma, artesanal, dando tiros sem tirar a pistola do coldre!" (Silva, 2010, par. 5); ou ainda: "os tempos eram outros... sabíamos quem iria atuar à noite, através de carros com altifalantes que percorriam, durante o dia, as ruas de Caminha" (A. B. Silva, 2010, para. 7); numa das fotografias da atuação dos U2, pode ver-se um momento em que Bono está em palco empunhando uma lanterna que aponta para o público (Fig. 4.4.3.10.2), podendo depreender-se dever-se este gesto a uma eventual falha técnica na iluminação. Numa perspetiva mais crítica, Augusto M. Seabra considera que as deficientes infra-estrururas do festival resultaram num falhaço do encontro, como afirma: "o gigantesco '*happening*' sonhado para Vilar de Mouros, esse, não aconteceu" (A. M. Seabra, 1982, p. 22–R–23–R).

[364] "Ali se juntavam, numa grande miscelânea de idades e proveniências, os mais variados trajos, penteados, sotaques, linguagens…" (C. P. Correia & Monteiro, 1982, p. 16).

acima de tudo, palco de uma celebração e convívio festivo e experimental de arte que durou oito dias e juntou cerca de cinquenta mil jovens (António Duarte, 1984, p. 202). Belino Costa, numa reportagem para o *Se7e*, chamou-lhe a "grande celebração", relatando: "Vilar de Mouros depois da meia-noite, observado a alguma distância, mais parece um grande acampamento cheio de sons e pontos luminosos. É uma celebração estranha, sem designação, que não é feita em nome de ninguém, porque todos parecem estar demasiado ocupados em festejar..." (B. Costa, 1982c, p. 18). Também Clara Pinto Correia e Cárceres Monteiro falam na "magia de um encontro colossal" (C. P. Correia & Monteiro, 1982, p. 16). De facto, como refere Nicolas Whybrow no seu estudo sobre arte e cidade, as cidades pós-modernas são feitas de corpos e os corpos feitos de cidades, isto é, de novas práticas urbanas e comportamentos como efeitos constitutivos da circulação de discursos culturais e sócio-económicos (Whybrow, 2011, p. 8). É esta atitude de pesquisa e vivência efetiva dos corpos urbanos que está na origem destas performances *in situ*, refletindo uma atitude estética e experimental que se traduz em comportamentos, consumos, formas de estar, celebrar, vestir e interagir – aquilo que Bernardo Pinto de Almeida veio a definir de "atividades para-artísticas" desta década (B. P. de Almeida, 2009, p. 101), onde se incluem os bares, a convivialidade noturna, os concertos, os festivais e os desfiles de moda.

Não é por acaso pois que é nos anos 80 que a moda em Portugal conhece, como o *rock*, um período de franca expansão (Câncio & Melo, 2002; T. Coelho, 1990; C. L. D. Duarte, 2005), de tal modo interligados que estão as experiências estéticas da vanguarda artística, da música, das artes e da moda, como se viu a propósito das identidades estéticas cintilantes. Cristina L. Duarte fala na década de 1980 como a "década dos *designers*" (C. L. D. Duarte, 2005, p. 54), localizando-se o epicentro desta movida experimental e estética no Bairro Alto e no Frágil (Fig. 4.4.4.3.1), de Manuel Reis. No seu estudo sobre o *rock*, Paula Guerra elege o Frágil como o centro vivencial desta estetização:

> O Frágil assumiu nesta movida um papel de guia, de farol, existindo um reconhecimento da importância do Frágil, nos anos 80, enquanto espaço de cosmopolitismo e de vanguarda, onde se cruzavam artistas de diversas áreas. Era um espaço onde conviviam melómanos, artistas, poetas, cineastas, músicos, a boémia sofisticada da época ou uma espécie de 'vanguarda'. (…) / O Bairro Alto e o Frágil interligaram-se com a tendência da evolução da vida social e cultural: a estetização. Assim, foram os palcos de uma estetização sem precedentes à escala portuguesa concretizando-se na ênfase à moda e à apresentação corporal, na revalorização da vida

> mundana e boémia, no *boom* das artes plásticas de cruzamento e de mistura, na mercantilização, mediatização e mundanização generalizadas da criação artística, no culto do corpo, na aura do visual, da imagem e do *look* (P. Guerra, 2010, p. 286).

De facto é em torno deste bar, mítico laboratório de experiências estéticas da noite lisboeta, que se veio tecendo um rizoma de experimentação em torno de um conjunto de eventos ligados à moda que contribuíram para a afirmação de uma cultura experimental e performativa em Portugal. O *aggiornamento* estético do Frágil pode ser lido à luz da matriz da arte da performance na medida em que este fenómeno conjuga um conjunto de caraterísticas das intervenções performativas, senão veja-se: pelo local em si, isto é, a decoração interior do bar, explorando o imaginário oitentista dos néons e da transvanguarda italiana, das cores garridas e linhas geométricas (Fig. 4.4.5.1; Fig. 4.4.7.3.1; Fig. 4.4.7.3.2), ou ainda de um parodismo estético (Fig. 4.4.10.2.2) que Suzy Gablik veio a batizar de "estética da duplicidade", analisada no capítulo um, apelando, como se pode ler num *slogan* escrito nas paredes do bar, a um verdadeiro "estado de graça" (Fig. 4.4.10.2.3); também a decoração exterior (Fig. 4.4.4.3.2; Fig. 4.4.6.2), neobarroca, na linha de um Omar Calabrese (1988), e alusiva às festas temáticas, criando uma envolvência que tornava o público, bom *vivant* e triunfante, artista e ator da sua própria arte, a mundividência, como fotografias (Fig. 4.4.4.3.2; Fig. 4.4.6.2; Fig. 4.4.10.2.1) e testemunhos da época permitem perceber e visualizar:

> Em dias de festa, a rua era um corpo vivo, ondulante e nervoso, a caminho do paraíso. Lá estavam as nossas máscaras, os nossos 'eus' loucos e poéticos, deslumbrantes e luminosos, na cadência frenética da música, entrelaçados em fantasmas, solitários e ansiosos do calor dos outros corpos. Suor, brilho, ruído. Paixões inomináveis (H. Vasconcelos, 2014, par. 5).

> Na janelinha rota e pobre por cima da porta do 'Frágil', mantida por Manuel Reis com inteligência portuguesa, está o segredo de um convívio misterioso. Não há grande diferença entre os rapazes de cabelo escorrido, suspensórios e gola alta e os homens de camisola interior sentados nos degraus da porta. São da mesma casta. A oficina do pedreiro e o bar moderno não destoam. O Bairro Alto é um bairro em que o paradoxo bebe copos. É permanentemente transitório. Aquilo que não pára, está lá parado. Aquilo que está sempre aberto está lá fechado. É um sítio onde os moradores passam e os passageiros moram (Cardoso, 1988, par. 2).

A vivência da experiência Frágil é descrita como um "ritual" (António Mega Ferreira, 1992, par. 5), acrescenta João Gobern, "vagamente decadente" (Gobern, 1984, par. 2), como uma transvanguarda de gosto provocatório, do qual fazem parte a promoção de uma imagem estética social e urbana num espaço de convívio projetado como poético, como descreve

Helena Vasconcelos, poética esta da qual fazem parte eventos de moda, festas (Fig. 4.4.9.3), concertos e intervenções estéticas mais ou menos espontâneas (Fig. 4.4.3.2)[365], encenadas como efabulações estéticas que o próprio público integrava e criava. Veja-se, por exemplo, a seguinte descrição de um dos concertos de Anamar em 1984, uma das bandas mais assíduas deste espaço, por João Gobern:

> Anamar consegue juntar o drama e o riso, a marcação e o improviso, um tempo e um espaço que, de uma forma autónoma, deixam desenhados os perfis dos vários (anti) heróis da celulóide. Aquilo que falta à voz de Anamar, sobra-lhe em presença, em 'preenchimento de palco'. (…) Anamar terá feito um dos melhores *shows* da sua vida, ao mesmo tempo que fica ligada a uma das iniciativas mais originais e valiosas de outra forma de fazer espetáculo (Gobern, 1984, par. 2).

É possível decalcar de todos estes testemunhos, ainda, um tempo específico: os anos 80. Um tempo de abandono; esses anos 80 de prata que Mário Cabrita Gil iconizou no célebre livro de retratos da época *A Idade da Prata* (1986), e sobre a qual Eduardo Prado Coelho haveria de afirmar que se tratava de uma geração que era, acima de tudo, o espaço e o tempo de "uma crise dos nomes decisivos", de uma "paródia dos movimentos veementes", do "culto de incontáveis diferenças", numa palavra, de uma "utopia possível" de uma idade que perdera "o sentido do ouro" (E. P. Coelho, 1986, pp. 10–11). Portanto, do *glamour* requintado e propositadamente decadente, do ceticismo indiferente e celebratório, de um modo de viver reconduzido a uma encenação estética partilhada de um espaço e tempo a partir de uma performatividade que conjuga arte e vida.

Também na sua efemeridade. Tal como o RRV, também o Frágil foi um espaço volante. Abriu em Junho de 1982 e encerrou em Junho de 1998, sendo a sua história de vida curta, gloriosa, intensa e transitória, numa palavra, frágil[366]. Este nicho de vivências e memórias

---

[365] Veja-se o seguinte relato de António José Neves, amigo de António Variações: "O Frágil é posterior. Mas quando abriu fomos lá uma noite, os dois, cortar cabelos de borla, e essa noite foi muito gira. Foi quando o Manuel Reis comprou umas cadeiras de barbeiro todas trabalhadas, giríssimas, e pô-las no *hall* de entrada, com um espelho enorme. Um happening. (…) Às onze da noite começámos a cortar o cabelo a quem quisesse. Foi até às tantas. Um delírio" (citado em Gonzaga, 2006, pp. 165–166).

[366] Como escrevem Alexandre Melo e Fernanda Câncio: "(…) o Bairro alto concretiza-se numa boémia: num brevíssimo momento, tudo vai ser possível. É da natureza das coisas – e dos momentos ainda mais – serem breves. Antes do final da década, o círculo desfaz-se" (Câncio & Melo, 2002, p. 330).

hoje assumidas já sem constrangimentos como fruto de uma cultura plural, eclética, revivalista, multicultural e global mas também individualista e direcionada para um culto hedonista típico das sociedades de consumo, analisadas hoje à luz das décadas entretanto decorridas, permite perceber a sua singularidade e importância na afirmação e abertura das mentalidades, que resultou de uma evolução desprendida dos gostos que então se operava[367], que Alexandre Melo veio a batizar de "estetização e futilidade" (Melo, 1999, p. 292). Num país acabado de sair de uma revolução de matriz marxista, a cultura Frágil, por assim dizer, representa a afirmação de um ideal de liberdade e criatividade estética vista ainda como problemática naquele contexto, como se viu no caso dos Heróis do Mar. Ideal este, no entanto, que representa como observa Alexandre Melo, "a transformação de si próprio e da sua vida numa obra de arte", "limite utópico de uma consequente ética da libertação", isto é, "ponto de chegada de um processo de desalienação procurada do lado da estetização e não da escravatura doutrinária" (Melo, 1999, p. 295).

Também Fernando Matos de Oliveira, num breve estudo sobre arte da performance publicado em 2005, reconhece esta conjugação entre a modernidade e a performatividade, pese embora não se refira ao contexto português. A reflexão é, ainda assim, relevante neste contexto: "A sociedade do bem-estar acelerou nas últimas décadas a estetização do quotidiano, a massificação do lazer e fomentou a multiplicação e a internalização da experiência, aspetos que dispõem o sujeito à participação performativa" (F. M. de Oliveira, 2005, p. 15). É neste sentido que o Frágil, o RRV, os festivais e as mundividências estéticas e experimentais que se criaram em sua órbita, são um marco na transição do país para uma contemporaneidade pós-moderna e europeia. Em parte devido a estas sociabilidades fundacionais que desbravavam caminho para uma transição dos paradigmas estéticos, na afirmação de um modo de vida esteticizado e pós-moderno. Na relação que se estabelece entre os novos média (a televisão a cores, o vídeo, as câmaras de vídeo, os *walkmen*, a cassete), o consumo e o quotidiano, na abertura a uma contemporaneidade globalizada e cosmopolita, acima de tudo, plural, e na redescoberta descomplexada do corpo[368].

---

[367] Como recorda Joaquim Vieira no seu estudo sobre a década: "Numa década em que se cultiva o hedonismo, lazer confunde-se com prazer. Para a maioria, os tempos livres devem ter por isso um sentido lúdico, (…) Agora trata-se de gozar a vida" (Joaquim Vieira, 2000b, p. 131).

[368] Veja-se a importância que este tópico assume em alguns discursos da e sobre a década. Recorde-se António Mega Ferreira, por exemplo, que no *Jornal de Letras* em 1984 testemunhava o seguinte: "(…) é a explosão do vestuário, exuberante e imaginativo, que modifica o panorama em que se desenrola o quotidiano. (…) agora,

Este ecletismo dos gostos deve-se também à demarcação e afirmação de uma cultura visual veiculada por um território específico: a moda. A década de 1980 corresponde, no fundo, a um período também de experimentação neste campo que resultará, mais tarde, na afirmação de um mercado de arte plenamente estabelecido dos anos 90 em diante. Durante este tempo, vários nomes, eventos e lugares foram, tal como na música, protagonistas desta movida experimental, também ela marcadamente performativa. Como recorda Pedro Lata, ex-relações públicas de bares como o Frágil e Alcântara-Mar, que trabalhou com António Variações e Ana Salazar: "O que nós fazíamos era pura experimentação, era um trabalho novo (…). Desenhávamos, escolhíamos os tecidos, fazíamos as provas… o que era giro era fazer coisas novas, era super excitante. Foi uma época incrível" (citado em Câncio & Melo, 2002, p. 328). Ou António Alçada Batista: "Eu vi o Bairro Alto dar essa volta: (…) em poucos anos, mudou as personagens, os adereços e as marcações do seu garboso espetáculo" (citado em C. L. D. Duarte, 2005, p. 68).

De entre os eventos mais determinantes recorde-se a chegada a Portugal da vanguarda *punk* anglo-saxónica dos brincos, alfinetes e casacos de cabedal preto, em parte por influência de publicações musicais como a *Rock Week*, de Hermínio Clemente, a *Rock em Portugal*, de António José, e *Música & Som*, também organizadoras de festivais desta temática. Ainda por via do programa de rádio "Rotações", de António Sérgio na Rádio Renascença, ou ainda de bandas como Os Faíscas, depois Corpo Diplomático, de Pedro Ayres de Magalhães, e Aqui

---

pelo contrário, é das extensas periferias das cidades que parte o movimento de exaltação do corpo e do vestuário, numa vertigem de elegância que exprime o profundo desejo de identificação e o desvio da vivência coletiva para a descoberta da individualidade" (António Mega Ferreira, 1984, p. 16). Carlos Oliveira Santos fala de uma "metamorfoso do corpo", em que este "readquire um novo valor, como imagem" (C. O. Santos, 1984, p. 28-29). Também Isabel Carlos, num texto do final da década, recorda esta importância, afirmando que o corpo "funciona como lugar de inscrição, de experienciação: é ele que é a tela, é ele o palco. Joga nos limites não só da sua condição física desafiando a fragilidade – e eis a escultura viva, claramente paradigmática desse desafio dos limites do corpo, bem como toda uma linha sado-masoquista. Mas também nos limiares da sua representação: o corpo-pincel e toda uma série de propostas que têm como fim o 'apagamento' ou, pelo contrário, a exposição excessiva do corpo num testar da sua representatividade. Jogando sempre no imprevisto, na vivência, no acto único que não se repete, efémero, que nasce e morre em instantes" (I. Carlos, 1990, p. 96).

D'El Rock e UHF de Manuel Ribeiro[369]. Históricas foram também as inaugurações do Museu Nacional do Traje, em 1977, e a abertura, no mesmo ano, da loja *Harlow*, na Avenida de Roma, e depois as lojas Maçã, por Ana Salazar, acabada de chegada de Londres, inaugurando "um conceito de encenação da moda que não existia em Portugal" (C. L. D. Duarte, 2005, p. 45). Ainda a criação pela estilista dos pioneiros "Acontecimentos de Moda", que em 1981 e 1982, juntaram cerca de seis mil espetadores no Coliseu dos Recreios sob o mote da vanguarda[370]. Sobre estes encontros, Braz Teixeira refere que se tratou de "verdadeiros *happenings*" que "agremiaram uma onda de choque contagiante", cuja adesão em massa por parte do público adquiriu "foros de *showbiz*" (M. B. Teixeira, 2000, p. 208). Ainda nos finais dos anos 70, Jorge Vergílio, autor dos míticos uniformes futuristas dos Heróis do Mar, inaugura as primeiras lojas de moda masculina, em Lisboa, e, Manuel Alves e António Coelho, no Porto. Já em 1987, Manuel Alves e José Manuel Gonçalves criavam a coleção feminina de alta-costura sofisticada *Alves/Gonçalves*. Ainda em 1979 Helena Redondo abre a loja de música e moda Cliché, no Bairro Alto, e Manuela Gonçalves, a Loja Branca, na Praça das Flores, acabada de se formar na londrina St. Martin's School of Art.

Entre 1982 e 1984, Manuela Gonçalves organiza os primeiros desfiles de moda no Frágil, ali apresentando as coleções Outono/Inverno entre 1982 e 1984 (Fig. 4.4.4.3.3), eventos nos quais a estilista explora "a cenografia do espaço em que se inseria" (C. L. D. Duarte, 2005, p. 57), aliada a uma interpretação do conceito de moda que procura estabelecer "envolvências corporais alheias à busca do aparato" (M. B. Teixeira, 2000, p. 208).

Também em 1980 têm início as festas temáticas no Trumps, de Rosa Maria, inaugurado nesse ano na Rua da Imprensa Nacional, das quais António Variações era frequentador habitual,

[369] Sobre o movimento *punk* em Portugal veja-se a monografia *As palavras do punk* (2015), de Augusto Santos Silva e Paula Guerra.

[370] "Desde finais de setenta que Ana Salazar, com a Harlow, adquiriu uma notoriedade que não se assemelha a nada do que à época se faz no campo da moda. Os seus 'acontecimentos' são verdadeiros acontecimentos: milhares de pessoas enchem as salas, os jornais fazem primeiras páginas, as redatoras de serviço esmeram-se no elogio, copiando a prumo *press-releases* e descrições de tendências, cores, tecidos. (…) O centro de Lisboa assiste a um fenómeno novo: nunca ninguém tinha visto tanta gente junta para assistir a um desfile, e tanta gente tão diferente. É a altura das grandes produções, antes que se torne de mau tom vestir qualquer coisa de especial para ir a uma passagem de modelos. A excentricidade é o mote" (Câncio & Melo, 2002, p. 332).

como personagem feérica e cantor (Figs. 4.4.2.7)[371]. A partir de 1983 e 1984, segue-se a organização de "desfiles selvagens" (Câncio & Melo, 2002, p. 330) em clubes recretivos como a coletividade Os Combatentes, onde pontuavam os Pérolas a Porcos, de Inês Simões, (autora, mais tarde, de alguns fatos para o grupo Homeostética), e Vítor Neto, no Frágil, no Juke Box da Rua Diário de Notícias, no Café Concerto e outras tascas[372]. Estes eventos, de gramática situacionista e experimental de intuito impactante, exploravam a interação imediata com o público de rua, ao mesmo tempo que se apropriavam do espaço urbano na exibição e afirmação de uma nova atitude e maneira de estar que procura devolver ao corpo, a sua inscrição criativa. Numa destas iniciativas que teve lugar no Café Concerto, em Lisboa, em Janeiro de 1985, com a participação do estilista Rui Duarte, Alexandre Melo, autor da reportagem, descreve esta passagem de modelos improvisada como um "acontecimento", uma "manifestação" de afirmação da liberdade "do imaginário individual" (Melo, 1985a, p. 36–R). Em conversa com o estilista, Melo observa o seguinte, parafraseando Rui Duarte:

> 'A minha roupa serve para rir e para vestir'. Imagem ou pose são vividas pelos mais novos não de forma histérica ou dramática, mas irónica e parodial. É saudável que algumas roupas pareçam ridículas. Para lá do gosto da provocação, há no desacerto do corte ou no ineditismo das aberturas que deixam ver o corpo, um gosto lúdico a adolescente pela recriação de novas curvaturas e brilhos para a pele. 'Estas roupas valorizam muito mais o corpo. Nada tem de ser levado muito a sério e é isso que é muito a sério. A fugir aos fardamentos padronizados – à doutor ou à *freak* – que põem os gestos a fazer coisas aborrecidas' (Melo, 1985a, p. 36–R).

É este ambiente e práticas que estão na origem de "Manobras de Maio", encontros de arte experimental, qual "*passarelle* anual de vanguarda" (M. B. Teixeira, 2000, p. 207), como lhe chama Madalena Braz Teixeira[373], com particular enfoque na moda que marcaram definitivamente o arranque da moda em Portugal, revolucionando a cena cultural lisboeta da década. Organizados pela Associação Cultural Manobras, de João Romão, Mariana Cachulo e

---

[371] "Em 1980 abre o Trumps. (…) É um dos primeiros lugares das novas noites de Lisboa. A clientela recruta-se entre os irredutíveis da superfície, os guerrilheiros do *glamour*, os ativistas de um novo mundo gay, 'as pessoas da noite'. Uma espécie de *la vie en rose*, mas em negro e branco" (Câncio & Melo, 2002, p. 333).

[372] De acordo com: Câncio & Melo, 2002; T. Coelho, 1990; C. L. D. Duarte, 2005; Melo, 1985; Porfírio, 1983.

[373] Diretora do Museu Nacional do Traje entre 1983 e 2008.

Rita Lopes Alves (Fig. 4.4.7.8.2), a primeira edição (Fig. 4.4.7.8.1) teve lugar em 1986 no Largo do Século, tendo tido a participação de cerca de 41 artistas, entre eles dos grupos Construtónica (Fig. 4.4.7.8.4), Primeira Aventura do Coyote (de Hilda Portela e André do Rosário), e ainda de Lena Aires, de Zica Gaivão e de Filipe Faísca, entre muitos/as outros/as. Este último descreve este ambiente criativo: "Quem participava nas manobras não eram só criadores ou alunos de moda. Eram artistas plásticos, bailarinos, fotógrafos, músicos... Era um momento de festa de verão, quase como o das festas da cidade. Formava-se ali uma energia muito forte e importante" (Filipe Faísca citado em Gavinho, 2010, p. 48). No ano seguinte, as Manobras regressavam ao Largo do Século em Maio (Figs. 4.4.8.8) e também no final do ano, na versão inverno. As "Manobras de Inverno" tiveram lugar no Mercado da Ribeira, com múltiplas iniciativas associadas, entre elas, mostras de fotografia, exposições de artes plásticas (de Manuel João Vieira, Pedro Proença e Manuel Gantes) e de arquitetura (Siza Vieira e Gonçalo Byrne), concursos de música *rock* no Largo do Século nos quais participaram bandas como os Sétima Legião, Pop Dell'Arte, Repórter Estrábico, Grupo Neon[374], e ainda peças de teatro, na Praia do Pescador e na Galeria Monumental. José António Tenente, do grupo Companhia dos Lobos, participantes nos encontros de 1986 e 1987 (constituídos por Tenente, Eduarda Abbondanza e Mário Matos Ribeiro) (Figs. 4.4.7.8.3), recorda como o "ambiente era muito efervescente, experimental, amador, divertido...Tudo o que se pode imaginar de algo que está prestes a começar" (citado em Gavinho, 2010, p. 48).

Na edição de 1988, as Manobras mudam-se para o Campo Pequeno (Fig. 4.4.9.4), evento para o qual Nuno Rebelo, dos Mler Ife Dada, havia de compor uma banda sonora experimental. As "Manobras de Maio" só retornarão em 1994, aquando da "Capital Europeia da Cultura – Lisboa'94", tendo esta sua segunda fase, durado até 2007. No entanto, é na década de 1980 que estes encontros atingem o seu apogeu experimental, como recorda Eduarda Abbondanza:

> Uma espécie de *Woodstock* na área da moda em Portugal. As "Manobras de Maio" foram um *meeting point* iniciático que representou um ensaio, uma das expressões de liberdade mais sofisticadas depois do 25 de abril. Foram importantíssimas na

[374] Veja-se o testemunho de Carlos Barroco, do Grupo Neon: "Juntámos um grupo de gente e fizemos um acontecimento muito interessante. Por exemplo, aí, a grande componente era mais a moda mas fizemos aqui exposições na rua, tornámos isto quase numa festa, que depois se manifestou noutros lugares. Ainda hoje há estilistas que se afirmaram nessas manobras de maio, não é?" (citado em Serrano, 2015).

> consciencialização de um movimento geracional. Hoje, se tal viesse a acontecer, nunca seria igual. Era uma plataforma livre, sem regras. As pessoas inscreviam-se, faziam as roupas, arranjavam os manequins, encenavam os desfiles, tratavam dos cabelos, da maquilhagem. Não existiam manequins profissionais nem agências. Os meus modelos eram a Maria de Medeiros, o Pedro Casqueiro, o Pedro Felgueiras, o Ricardo Vasconcelos, a Fernanda Fragateiro... Tínhamos ideias, roupas, conceitos e muita vontade de mostrar o nosso trabalho. As pessoas encontravam-se nos mesmos sítios e havia uma vontade de fazer coisas e de multiplicar as participações em vários projetos. Os primeiros defiles eram muito performativos e havia uma mistura enorme de gente e de projetos. Dez anos depois, muita coisa já havia mudado a nível de profissionalização da moda em Portugal. E se as "Manobras de Maio" não tivessem existido, provavelmente a Moda Lisboa não teria surgido logo em 1991, mas sim muito mais tarde (citado em Gavinho, 2010, p. 48).

É caso para dizer que as "Manobras de Maio" e o Largo do Século estão para a moda como o RRV está para o *rock* em Portugal. Ambos constituem plataformas de lançamento e consolidação de um conjunto de práticas experimentais com legados da maior importância que perduram. Hoje muito mais presentes do que se costuma valorizar.

Às Manobras seguiram-se um sem número de eventos que continuaram a explorar o diálogo entre a arte da performance, a música, a moda e uma componente estética de celebração da arte à qual o público era chamado a participar, entre eles, a "1ª Edição Artejo" (Fig. 4.4.9.6), no Padrão dos Descobrimentos em Lisboa em 1988, o "1º Concurso de Estilismo e Coreografia da Moda" (Figs. 4.4.10.6), na FIL-Lisboa, em 1989, o "Concurso Cultura e Desenvolvimento" (Figs. 4.4.10.7), na Aula Magna, também em 1989. Em 1990 tinha lugar, no Jardim do Tabaco, o "Ano 0" da "Moda Lisboa". Nomes que se afirmaram neste panorama, alguns deles, hoje, pesos-pesados da moda portuguesa: Ana Salazar, Manuela Gonçalves, Manuela Tojal, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, Eduarda Abbondanza, Lena Aires, Zica Gaivão, Xico Nine, Rui Duarte; além dos grupos já mencionados, verdadeiros "'combatentes' de estilo'" (C. L. D. Duarte, 2005, p. 71), como os irreverentes Pérolas a Porcos, Construtónica, Primeira Aventura do Coyote e Companhia dos Lobos. Como conclui Madalena Braz Teixeira, no catálogo da exposição antológica "Vestir 55-95":

> Vestir é, nestes anos 80, para os jovens, uma operação estética, manifestação de vanguarda, contra-corrente reveladora das múltiplas ideologias underground. Moda, fenómeno essencialmente urbano, atinge a juventude que, através das suas vestes,

> música e costumes, adquiriu um espaço de poder, de pressão e de influência política, económica e social e se reflete na percetível formulação de uma nova cultura urbana (citado em C. L. D. Duarte, 2005, p. 72).

É certo que uma boa parte dos estudos que refletem sobre esta década já sublinham a importância desta estetização[375] na transição dos costumes e modernização do país. Reconhecer as caraterísticas performativas e experimentais deste movimento, é algo que se tem vindo a procurar sistematizar, aprofundando aqueles estudos. Com vista também a um enquadramento abrangente e efetivamente intermedial da arte da performance nas relações que estabeleceu com as mais diversas áreas da vida artística. A verdade é que, por mais vanguarda que seja, ou precisamente por causa dela, como se viu para o *rock* e para a moda, a arte da performance não é um universo à parte desta transição. Traduz, sim, uma ambiência específica que é resultado da combinação de um conjunto de motivações sociais, estéticas e políticas que não se esgota naquelas práticas mas que se abre a uma movida social e artística, no fundo, a uma maneira de estar, projetando o país além-fronteiras.

No rescaldo de um cetismo "real" e traumático, ensombrado pelo espectro da SIDA, do fim das utopias e da ameaça nuclear, nem tudo estava perdido. A década de 1980, em Portugal, como no resto do mundo, é a década por excelência em que prospera a "política do estilo", como explica o sociólogo inglês Dick Hebdige: "We may have lost the Big Theories, the Big Stories but postmodernism has helped us rediscover the power that resides in little things in disregarded details, in aphorism (miniaturized truths), in metaphor, allusion, in images and image-streams" (Hebdige, 1992, p. 340). Numa palavra, na capacidade de encenar uma atitude que, não deixando de ser política, é acima de tudo, estética. Mas nem por isso menos transformadora e inspiradora de um mundo, senão melhor, pelo menos mais belo.

---

[375] (B. P. de Almeida, 1986; Baía et al., 2012; Barroso et al., 2006; Câncio & Melo, 2002; P. Guerra, 2010; Melo, 1999). Paula Guerra propõe mesmo uma relação com as vanguardas do princípio do século que, como se viu no capítulo anterior, configuram um universo de influências determinante na afirmação da arte da performance em Portugal, nomeadamente na sua relação com a poesia. Transcreve-se, pela sua importância, o excerto em que a autora faz esta ligação: "João Peste e as pessoas que desembocavam em Campo de Ourique parecem cumprir estes requisitos [da estetização da vida]. Porquê? Porque se referenciam às subculturas artísticas que estiveram na origem do dadá, do *avant-garde*, dos movimentos surrealistas na I Guerra Mundial e nos anos 20, que procuraram nos seus trabalhos esbater as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana. Porque a estetização da vida quotidiana pode referir-se ao projeto de transformar a vida num trabalho de arte" (P. Guerra, 2010, p. 288).

5. Performance Dell'Arte em Portugal nos Anos 80

Porque não tentar?

Madalena de Azeredo Perdigão, 1987

5.1 Vidarte e Poses em Bruto

No catálogo da exposição "Depois do Modernismo", de 1983, a conhecida fotografia de Almada Negreiros nu em pose helénica (Fig. 4.4.4.11.2), intitulada "Le Modernisme Mis-à-Nu Par Lui-Même" e atribuída a Vitoriano de Braga, pode ser lida, no contexto de um evento que se propõe pensar o pós-moderno, enquanto manifesto por uma pose em bruto. Uns anos antes, em 1980, Carlos Zíngaro e o grupo Os Cómicos[376] programavam um concerto no átrio do Museu Nacional de Arte Antiga intititulado "Concerto Zero", intervenção que seria cancelada pela SEC por não se adequar ao espaço (Porfírio, 1980, p. 26–R). Em "a história exemplar de um espetáculo proibido", José-Luís Porfírio, então conservador do museu, e que assistira a alguns ensaios do grupo, relata que tratar-se-ia de "uma pequena demonstração pública dum trabalho de pesquisa que tem vindo a ser efetuado" acerca do "corpo como forma de expressão audiovisual, 'eletrobiacústica'", nomeadamente uma "banda sonora gravada no metropolitano de Lisboa", na qual se incluíam "o som das máquinas, o eco, os passos de milhares de pessoas", isto é, "não a adaptação de algo do exterior ao espaço do átrio do museu, mas ao nascimento do som, da música, da palavra, da luz, do gesto, para aquele espaço" (Porfírio, 1980, p. 26–R).

Estes dois exemplos apontam para uma corrente específica do experimentalismo português ligado à performance fluxista que conhece uma forte expansão nesta década, centrada na necessidade de despir o corpo, operador estético, ao seu texto e à comunicabilidade imediata com o espaço e tempo presentes. A organização em 1988, de uma exposição intitulada "Uma homenagem a Joseph Beuys" na Galeria Almada Negreiros (Fig. 4.4.9.7), antecedida por outros eventos da mesma natureza (Fig. 4.4.3.7), é exemplificativa da importância do legado

[376] Constituído por Zíngaro, Ricardo Pais, Emília Rosa e Nuno Carinhas.

fluxista nesta década na cultura portuguesa, reconhecido também pela crítica, como se pode ler no seguinte testemunho de Eurico Gonçalves em 1983:

> Pintar em público, atuar em público, fazer não importa quê em público deu origem a um novo modo de estar em relação direta com o público, que começou por se denominar '*happening*', acontecimento imprevisto, e acabou por se definir com o nome de 'performance', demonstração prática de uma ideia ou teoria, ação-vídeo ou, fazendo uso de uma tecnologia avançada, diaporama e multimédia, ao recorrer à projeção da imagem fixa (diapositivo), ao suporte sonoro (montagem de fragmentos musicais adequados à intenção da acção e significado da imagem) e à expressão corporal em 'écrans humanos', onde a ação do corpo coincide ou não com a imagem projetada. Criou-se assim um novo sentido de espetáculo, que envolve as expressões plástica, corporal, dramática e musical. Espetáculo que é também uma forma de atuar ou intervir no mundo real que nos rodeia, promovendo novos modos de pensar e sentir (E. Gonçalves, 1983, pp. 16–17).

Também o segundo exemplo, pelo facto de ter sido uma intervenção não autorizada, exemplifica o modo como estas práticas eram recebidas com estranhamento, apesar de uma tradição que remonta ao princípio do século. Em notas recolhidas do diário de Alberto Carneiro publicadas pela *Sema* em Maio de 1982, pode ler-se uma síntese elucidativa deste experimentalismo poético performativo que atravessa diferentes esferas da arte portuguesa, e que o escultor descreve como "Vidarte, s. Vida que somos pela arte que damos", que significa "Habitar o corpo meu em cada corpo outro, morar nele e recriá-lo no mais íntimo viver, deixando disso o testemunho indelével que cada qual retoma como própria identificação, como necessidade de a ser e de se dar e receber esteticamente, dramático ou épico, pelo fingimento de o não ser". Carneiro sublinha ainda a centralidade da linguagem neste processo: "Eu sei, as palavras tecem ainda outros significados, mas, quando digo corpo, quero significar o cosmos. Tudo e apenas", "Corpo texto, apenas" (Carneiro, 1982, p. 105).

Apesar da "crise de legitimidade" (citado em Grande, Firmo, & Wandschneider, 2008, p. 47) de que fala Wandschneider, referindo-se à arte da performance na década de 1980, que o autor atribui ao experimentalismo e que deve a fatores como a falência das ideologias políticas, ao caráter voluntarista e democrático que resultou numa excessiva abertura das fronteiras do género, à indigência das propostas – como o autor refere: "Era uma atividade praticamente sem produção: os artistas eram andarilhos que levavam aquilo que precisavam às costas, chegavam ao sítio e apresentavam a performance" (citado em Grande, Firmo, & Wandschneider, 2008, p. 48) –, a verdade é que, apesar da arte da performance em Portugal

não ter evoluído no sentido da sua institucionalização, à semelhança do que sucedeu na Europa e do outro lado do Atlântico, a "crise" não se repercutiu numa extinção do género[377]. Bem pelo contrário, como os estudos e testemunhos sobre e da época, comprovam (Aguiar, 1990a, 1990b; Álvaro, 1979, 1980; J. L. Barreto, 1985, 1997; I. Carlos, 2008; Metelo, 2007, 2008; Ç. Pestana, 2008).

É certo que a arte da performance conhece nas vanguardas e na *praxis* contestatária dos anos 60 e 70, dois dos seus momentos históricos catalisadores. No entanto, esta não se esgota neste léxico *anti-establishment*, sobretudo se pensada e explorada na sua aceção antropológica e poética mais abrangente. Também no que refere à excessiva abertura de fronteiras que o autor menciona, note-se que é nesta abertura e hibridismo que se verifica efetivamente a sua ontologia, como se concluiu no capítulo três. Quanto à indigência e pobreza de recursos, repare-se que esta não era exclusiva da performance, como se viu no ponto anterior, caraterizando *grosso modo* a arte portuguesa deste período e até os anos 80 em geral, apesar de uma progressiva profissionalização do setor artístico a que se vem assistindo. É paradigmático, neste contexto, uma vez mais, o caso dos Heróis do Mar, cujo testemunho mostra bem como este caráter artesanal e o subdesenvolvimento do país, inscritos numa lógica experimental, podiam resultar como verdadeiros *happenings*: "Aquilo era completamente maluco. Nós andávamos com aquela 'traquitana' toda atrás e fazíamos uns concertos" (Paulo Pedro Gonçalves); "Não tínhamos nada garantido, aquilo era teatro de borla" (Pedro Ayres de Magalhães); "nós íamos para aldeias onde não havia 220 volts, então tínhamos que tocar às três, quatro da manhã quando as pessoas das aldeias desligavam os televisores e nós tínhamos um bocadinho mais de voltagem e aquilo já tocava" (António José de Almeida) (citados em J. P. Pires & Pinheiro, 2006). É claro que no caso da música, este experimentalismo podia resultar problemático. Em todo o caso recorde-se, só para dar um

[377] No documentário *Geração Feliz* (1999), sobre o coletivo Felizes da Fé de Rui Zink, Miguel Wandschneider corrobora esta opinião, afirmando mesmo que os anos 80 correspondem ao fim da performance portuguesa: "Os Felizes da Fé é uma espécie de OVNI na história da performance em Portugal. Os Felizes surgiram para fazer performance na rua, ou happening, na rua. (...). Inclusivé a partir de meados dos anos 80, quando os Felizes da Fé surgem, começa uma tendência para o abandono da performance. Nessa medida (…) são um OVNI mas um OVNI precursor de uma nova vaga de performance portuguesa que tem como corolário o fim da história da performance. Hoje fala-se em artes performativas mas não se pode falar em performance porque a performance, eu considero, que mesmo que uma ou outra pessoa a faça, em Portugal terminou" (citado em L. Areal, 1999).

exemplo, que um dos fatores que tornou o RRV uma sala mítica, foi precisamente a sua dimensão de espaço de improvisação.

Por outro lado, são os/as próprios/as protagonistas que falam de uma "aceitação definitiva" do género, logo que esta, a arte da performance, passa a integrar os circuitos das galerias e dos festivais, num processo de afirmação cultural de "práticas estetizantes" (Ç. Pestana, 2008, p. 152), como acontecerá ao longo desta década. De resto, já ficou claro que improvisação e experimentalismo são aqui o código genético da APP, pobre, é certo, mas não sem tirar proveito dessa condição. Referir ainda que, no que refere à PO.EX, em particular, esta atitude de pesquisa artesanal constitui um dos seus elementos identitários, como explicita E. M. de Melo e Castro:

> (...) uma das caraterísticas fundamentais da Poesia Experimental Portuguesa é a sua escassez de meios. Nós trabalhámos sempre com meios pobres, nós trabalhamos sempre com coisas feitas à mão por nós próprios, nunca tivemos acesso a estúdios, nunca tivemos acesso a mecanismos sofisticados – foi assim que nós enfrentámos a era eletrónica e a era cibernética (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 24).

A revolução *pop* vem-se ligando e expandindo numa prática experimental da arte da performance, que se traduz numa rede rizomática de eventos experimentais, obras, protagonistas, intervenções, grupos, festivais e lugares. Observando o gráfico 3.1.2.9, verifica-se um aumento expressivo do número de intervenções de arte da performance em território português, nomeadamente a partir de meados da década de 1970, atingindo um pico substancial em 1980, que decresce no ano seguinte mas que volta a subir até ao fim da década, altura em que se regista novamente uma curvatura descendente (aspeto que se liga também ao facto de corresponder ao limite cronológico da presente investigação[378]). Entre as categorias taxonómicas predominantes nesta década, de acordo com o gráfico 3.1.2.12, encontram-se a arte da performance propriamente dita, seguida da instalação-performance, do festival de arte, da exposição/instalação coletiva e do concerto-performance, e mais adiante, do recital de poesia, do ato poético, do ciclo de arte, da intervenção-inauguração e da poesia visual-espacial. Na comparação com as incidências taxonómicas para o período compreendido entre 1900 e 1990 (gráfico 3.1.2.4), observa-se um predomínio das seguintes taxonomias: arte da

[378] Uma investigação sobre a arte da performance na década seguinte continua por fazer. Pode no entanto adiantar-se que diversas pistas identificadas apontam para uma continuação desta atividade em território português, embora noutros moldes.

performance, seguida de instalação-performance, do *happening*, da exposição/instalação coletiva, da conferência-performance, do festival de arte e do concerto-performance. Com números ligeiramente menos significativos, registam-se a poesia visual-espacial, o recital, a vídeo-performance e a picto-performance. Em todo o caso, e como se observou no capítulo três e no gráfico 3.1.2.10, a poesia adquire ao longo do século um lugar de destaque nas práticas performativas. Apesar de não figurar diretamente nas taxonomias predominantes ao longo do século, surge como área associada a uma grande parte destes eventos, razão que explica a análise gráfica presente em 3.1.2.10, ou seja, surgindo associada à arte da performance num conjunto muito significativo de intervenções[379].

De par com a centralidade da poesia, um conjunto de caraterísticas deste movimento de arte da performance que explora uma filiação nas vanguardas do início do século XX, na poesia experimental, no concetualismo e pós-concetualismo plástico e no *anti-establishment* dos anos 60 e 70, permitem convergir para a síntese que se apresenta em seguida, na qual se tem em conta o trabalho de pesquisa no terreno que se levou a efeito para este estudo, bem como o contribudo de alguns estudos em português que se debruçam sobre esta década em particular. Não são muitos, mas fornecem pistas relevantes e a ter em conta.

Para além da hibridização num campo mais vasto da cultura e da sua relação ontológica com a poesia, a APP explora as caraterísticas que vieram a singularizar o género de 1960 em diante, isto é: a transformação do corpo em objeto de arte; a ativação das categorias espaço e tempo *hic et nunc*; o envolvimento com a audiência; a ativação interdisciplinar das linguagens da arte; a exploração da premissa duchampiana e fluxista da arte como vida; o seu caráter metarreflexivo e experimental. Acima de tudo, uma vontade muito premente e urgente de experimentar, abrir brechas, transgredir na medida do vazio, como escreve Ricardo Pais a propósito da intervenção de teatro experimental "Tanza – Variedades"[380], apresentado no Teatro da Graça entre 27 e 30 de janeiro de 1983, enquadrado em "Depois do Modernismo":

---

[379] Os eventos, obras e autores/as ligados à PO.EX serão explorados com detalhe no capítulo seguinte.

[380] Com a seguinte ficha técnica: Ana Rita Palmeirim: bailarina; Cândida Vieira: atriz; Carlos Zíngaro; compositor; Helena Vieira: cantora; Joaquim Leitão: videoplasta; João Natividade: bailarino; José Ribeiro da Fonte: consultor musical; Nuno Carinhas: cenógrafo/figurinista; Nuno Vieira da Almeida: músico; Paula Massano: coreógrafa/ bailarina; Ricardo Pais: guinista/encenador; Rosi Burguete: produtora; Teresa Madruga: atriz.

> Há-de haver um espaço qualquer onde se entenda o teatro por o que ele pode ser, mais do que pelo que deve ser. / É o espaço a que uns chamam 'de tolerância' e outros (para concordarem) 'de transgressão' / Um espaço depois de todos os 'Ismos'. À medida do vazio, do escuro ancestral, onde 'se espalha sangrenta, essa abstração, esse jogo de espírito'[381] que o teatro volta sempre a ser. / Estar aqui em Variedade(s). Mudar de canal, mesmo sob a ameaça de todos os (s) Ismos (Pais, 1983, p. 196).

Como observa Roselee Goldberg para a arte da performance no resto do mundo, também em Portugal, esta surge para questionar a arte dentro da arte, como o reafirmam alguns estudos em português, entre eles, de Egídio Álvaro, que observava já em 1979 que a arte da performance era uma interrogação sobre a arte portuguesa: "il existe au Portugal tout un courant artistique voué à la performance, au rituel, à l'intervention en espace urbain, capable (…) de s'assumer dans son temps et dans le cadre d'une véritable recherche" (Álvaro, 1979, p. 15). Na linha do que afirma Ção Pestana, que num testemunho escrito em 2008, avança, em perspetiva, que, após o 25 de abril, a APP "se assume como um dos formatos artísticos mais radicais com grandes implicações políticas e artísticas" (Ç. Pestana, 2008, p. 152). Também Isabel Carlos sublinha a sua radicalidade no questionamento das categorias artísticas e na afirmação do corpo como objeto de arte, reconhecendo a sua relação com o universo poético (I. Carlos, 2008, p. 142).

Outras duas categorias são distintivas da APP nesta década: a exploração do conceito de operador estético, de Bruno Munari, trazido de Itália por Ernesto de Sousa aquando da sua participação nos "Undici Giorni di Arte Colletiva", em Pejo em 1969, que designa uma aceção de artista como sujeito e ação de um processo estético que Ernesto de Sousa define como "arte viva", e que, retrospectivamente, identifica também no futurismo, modernismo e surrealismo português (E. de Sousa, 1998f, p. 83). A este/a, Sousa associa o conceito de Festa enquanto experiência estética, nomeadamente do *happening*, das ações, envolvimentos, ambientes, performances e artes de ação, em geral (citado em Barros, 2013, p. 97), que assumem a configuração de evento ou acontecimento. Recuperando a sistematização de Bob Cobbing atrás mencionada, pode afirmar-se ainda que a APP nos anos 80 oscila entre o ritualismo e a tendência para uma sofisticação multimédia, sendo possível falar também de uma hibridização entre ambas. Estes dois eixos verificam-se na relação com as seguintes linguagens artísticas: a poesia, a música, a pintura/instalação, as artes plásticas/instalação, o

[381] Herbert Blau, "Theatre and History – A conspiracy theory".

neo-dadaísmo e cabaretismo, e o multimédia. Dado que o caso específico da poesia irá ser abordado em pormenor no capítulo seguinte, em conjunto com a música, nomeadamente a NMI, por se tratar de linguagens próximas e de artistas que dialogam entre si, centre-se agora a análise nas restantes áreas. Referir ainda que o conceito de pose em bruto se aplica tanto ao ritualismo, que procura despir a prática à sua dimensão ontológica, como à performance multimédia, na qual a ontologia se centra no experimentalismo axiomático das linguagens artísticas entre si, exibindo a natureza experimental e multidisciplinar do fenómeno estético. Por último, nestas considerações gerais, referir ainda que a APP, na linha das tendências internacionais, é explorada por um conjunto muito significativo e abrangente de artistas provenientes de diferentes áreas artísticas; esta seriação é meramente classificatória e não exaustiva, tendo em vista uma sistematização que procura mapear e compreender as caraterísticas do experimentalismo português. Reitera-se aqui, como no capítulo três, no entanto, a identidade ontologicamente intermedial e experimental destas práticas.

Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Carlos Gordilho, Miguel Yeco, Francisco Ginjeira e António Olaio são alguns dos artistas que se destacam no gráfico 3.1.2.2, pela incidência do número de intervenções no quadro da APP[382], e cujo universo de intervenção predominante é a pintura ou a *action painting*[383]. Albuquerque Mendes fez parte do grupo Puzzle até 1981, frequentou o núcleo experimental do CAPC e apresentou, ao longo desta década, inúmeras intervenções com Gerardo Burmester, também este cultor de um tipo de performance minimalista e paródica (Fig. 4.2.1.3.6), com a qual Mendes também dialoga. Na sua primeira performance, aquando da participação no "10000011º Aniverssário da Arte", no CAPC em Coimbra no dia 17 de janeiro de 1974, o artista apresentou a performance de cariz fluxista "a arte é bela, tudo é belo" (Fig. 6.1.58.1; Fig. 6.1.58.2) e que se dividiu em dois momentos: um primeiro, a distribuição de flores de papel com a inscrição "a arte é bela, tudo é belo" durante o percurso de comboio entre Porto e Coimbra; num segundo momento, Albuquerque Mendes levou a cabo uma intervenção urbana junto à entrada do CAPC na rua Castro Matoso, estendendo um conjunto de panos com motivos florais que demarcavam o território de uma

[382] Este gráfico contabiliza o total de intervenções registadas desde 1900 até 1990, e não apenas na década de 1980. Trata-se, no entanto, de artistas cujas práticas se aqui em análise se centram, *grosso modo*, entre 1970-1990.

[383] Veja-se a definição taxonómica proposta no ponto 1.1 dos anexos.

festa que tinha como mote a celebração da arte como vida e que se encontrava a decorrer naquele espaço, representativa também de um tempo. Albuquerque Mendes foi um dos performers mais profícuos nos anos 80, participando num sem número de festivais e eventos. O artista alia à sua pesquisa plástica, uma componente de ritualismo místico focado na encenação de premissas bíblicas e rituais de passagem em que que recorre à destruição ou pintura de objetos (Figs. 4.4.8.1), e que Jorge Lima Barreto, por exemplo, designa de "marcações litúrgicas" (J. L. Barreto, 1985, p. 11). Egídio Álvaro considera-o um dos pioneiros da intervenção de rua em Portugal (Álvaro, 2002, p. 2).

Na passagem para a década de 1980, o artista integra nestas ações a crítica explícita ao sistema de arte português (João Fernandes, 2001, p. 22). Em 1983, Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester inauguram a galeria Espaço Lusitano, no Porto, que viria a ser palco de algumas das mais interessantes de performance ao longo da década (Figs. 4.4.5.6), apresentando no dia da inauguração, a intervenção "Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester fazem férias no espaço lusitano" (Fig. 4.4.4.1). Recriando o cenário de uma praia, aonde não falta um sorveteiro à qual o público acorre a comprar gelados enquanto assiste à intervenção, os dois artistas encenam uma parodização do espaço do museu, pintando sorvetes nas paredes, atirando peixes crus para o público e espalhando líquido no chão que se transforma em espuma, entre outros gestos provocatórios (C. Gonçalves, 2001, pp. 98-99). Os artistas recorrem à ação neodadaísta com vista à dessacralização e desmaterialização do objeto de arte e do espaço museológico.

Também Carlos Gordilho explora a pintura e a performance num ritual plástico encenado mas numa vertente mais abjecionista e catártica. Este participou na "Exposição-Diálogo" na FCG em 1985, com as intervenções "Desencanto do dia claro" (Figs. 4.1.3.1.3) e "Interior maldito" (Figs. 4.1.3.1.4), nas Alternativas 2, em 1982 (Fig. 4.2.1.2.5), e 3, em 1983 (Fig. 4.2.1.3.3), ambas em Almada, e 4, em 1984, em Cascais, bem como nas Performartes I (Fig. 4.2.2.1.4) e II, em 1985 e 1988 respetivamente, para além de outras intervenções individuais. Em Cascais, o autor apresentou a intervenção "Noite Saturada", da qual foi possível aceder a duas fotografias e a um projeto manuscrito da intervenção (Figs. 4.2.1.4.2). Neste, o performer explicita alguns elementos da encenação: o espaço onde a ação deverá decorrer, junto à baía de Cascais, perto da praia, a duração, 15 minutos, o dia e hora exatos do acontecimento, dia 26/09/1985, pelas 22 horas, e outros elementos cénicos como a utilização de buzinas dos barcos na baía, o recurso a um guindaste, no qual o autor surge suspenso numa das fotografias, a utilização de sacos de plástico azuis com areia espalhados pelo terraço onde decorre a intervenção, entre outros elementos. As fotografias mostram um cenário dantesco de

tinta azul e areia espalhadas pelo chão enquanto o performer ora é içado pelo guindaste, ora interage com os sacos de areia no chão e suspensos por várias cordas.

Num texto intitulado "os corvos de Van Gogh", Gordilho explicita alguns dos princícios que orientam a sua ação[384] e que parecem ajudar a compreender esta intervenção. O autor refere um "corpo marítimo" sentado "numa cadeira estóica", por intermédio da qual desce ao "abismo". Gordilho refere a necessidade de "fecundar a realidade na passagem da arte para a vida", recorrendo ao "corpo/corpo", isto é, o "corpo/como/território", e a uma "ação plástica total", à qual "confluem múltiplos meios", de "usufruição ritual" (Gordilho, 1985, p. 44). Esta "noite saturada" de azul pode assim ser lida como a operacionalização deste projeto de vivificações poéticas de um espaço liminar, o encontro entre a terra e o mar, a areia e a tinta, o sonho e a realidade, as diferentes linguagens artísticas, a vida e a arte. Jorge Lima Barreto, no seu estudo, fala a propósito deste autor, de uma "encenação desterritorializante" e de "ações viscerais, atitudes plásticas gestaltistas", num "diálogo vivo com o público", situando-o no extremo "*underground* (...) num mundo artístico que é todo ele marginalizado" (J. L. Barreto, 1985, p. 11). Também Egídio Álvaro refere uma "posse do espaço – objetual, plástico, luminoso, corporal e sonoro", por intermédio de "performances de raiva e de náusea, de catársis e repúdio" que se inscrevem "sem complexos na realidade profunda do país" (Álvaro, 1987b, pp. 144–145). Carlos Gordilho fez ainda parte do grupo Novo Selvagem (Gordilho & Ginjeira, 1984), com Francisco Ginjeira, com quem apresentou, entre outras ações, a intervenção "Desocultações/Pinturas de Guerra", na SNBA em Lisboa em 1982 (Fig. 4.4.3.3), durante a qual os artistas percorreram as salas daquela galeria com pinturas de guerra espalhadas pelo corpo nu, perante o "censor silêncio" (Ginjeira, 2005) dos/as presentes.

Francisco Ginjeira foi aluno de João Vieira na SNBA e alia à *action painting,* a pesquisa experimental sonora. O artista apresentou a sua primeira performance em 1980 numa das aulas daquele professor intitulada "Burro com fome até cardos come", acompanhada pelo som intermitente de um despertador. Em 1984 Ginjeira apresentou a intervenção "Viva Portugal" (Fig. 4.4.5.2), na Galeria Olharte em Lisboa, participou em 1985 na "Alternativa 4" de Cascais, com a performance "Café Central Clip" (Figs. 4.2.1.4.3) e em 1988, na "Performarte II", com a intervenção "Que deus me mate se fiz bruxaria" (Figs. 4.2.2.2.8), para mencionar

[384] Veja-se também *Última Morada: Carlos Gordilho* (Gordilho & Silva, 1992).

apenas algumas ações deste artista. O escultor, pintor e performer criou ainda o coletivo Produção G, com o qual participou nos concursos de música moderna no RRV.

Em testemunho recolhido, este sublinha a importância da pesquisa sonora no seu trabalho, afirmando que as bandas-sonoras eram criadas individualmente para cada uma das performances, a que dá o nome de "sonoridades envolventes", partiando da composição de "discursos de pessoas, ruídos de animais, ruídos industriais e também, de instrumentos musicais", seguindo a estética minimal repetitiva (Ginjeira, 2014b) muito em voga em Portugal neste período. Alguns exemplos: na performance "Viva Portugal", inspirada em George Orwell, a música, composta por um músico anónimo, é acompanhada da frase repetida insistentemente "Help! Help! Help!"; em Cascais, o autor apresentou a composição "A morte do animal", consistindo esta numa "entrevista transmitida pela rádio, que foi gravada e truncada depois com a tecnologia disponível nessa época, que era assim uma espécie de idade da pedra das comunicações" (Ginjeira, 2014a).

Deste grupo mencione-se ainda o papel marcante de Miguel Yeco e António Olaio. No que refere ao primeiro, sublinhe-se a centralidade do diálogo entre as suas performances e a poesia, nomeadamente de Fernando Pessoa. Ao longo da década de 1980, entre 1981 e 1988, ano do centenário do nascimento daquele poeta, Yeco levou a cabo um ciclo de intervenções inspiradas no universo pessoano, entre elas, a performance "Pessoa's (e ecos), da ausência presente, imagem", apresentada na ESBAL em 1982 (Fig. 4.4.3.5), "Paris em Pessoa", que apresentou na 1ª edição do Performarte, em 1985 em Torres Vedras (Fig. 4.2.2.1.7), e "De-composição", no "Performarte II", em 1988, na Galeria Municipal Recreios Desportivos na Amadora (Fig. 4.2.2.2.12), entre outras. Egídio Álvaro explica: "Yeco utilise sa [de Fernando Pessoa] galaxie fabuleuse pour aller aux limites du possible et du visible. Ce que seule na Performance peut permettre aujourd'hui" (Álvaro, 1984, p. 7). Eurico Gonçalves, por seu turno, a propósito de uma exposição do autor na Galeria Gilde em Guimarães em 1986, afirma que Yeco "é o Pessoa que se remete à paradoxal calma contemplação de si próprio, criando para si o microcosmos do viajante infatigável" (E. Gonçalves, 1986, p. 3), traçando aqui o paralelismo entre o universo poético e da performance. Miguel Yeco alia a esta referência literária central no seu trabalho, o teatro, a música, a pintura, a ação de rua e o grafiti.

Já António Olaio foi profundamente influenciado pelo laboratório experimental do CAPC[385], em Coimbra, do qual sublinha o "efeito multiplicador de uma vivência estética coletiva" (Olaio, 2009, p. 32). Pese embora também profusamente eclético, até por via das influências que recebe no CAPC, há três indicadores que podem ser destacados na obra deste performer: a combinação da encenação plástica efusiva com a vertente teatral humorística da performance e a música. As suas intervenções são amplamente produzidas, recorrendo a figurinos/as (Fig. 4.4.8.3; Fig. 4.2.1.5.3), a cenários ora dadaístas (Fig. 4.2.1.4.2), ora fluxistas (Fig. 4.2.1.2.4), poses circenses (Fig. 4.2.1.3.2), bem como a objetos quotidianos (Fig. 4.2.2.2.6). Enquanto membro da banda Repórter Estrábico[386] (Fig. 4.2.1.5.4.1; Fig. 4.2.1.5.4.2), António Olaio produziu pequenos sketches cómicos de humor negro, aliando à encenação, uma sonoridade experimental *rock* eletrónica.

5.2 Experimentalismo Ritual e Intermédia: A Exortação do Corpo

No universo mais abrangente das artes plásticas, refira-se a importância dos trabalhos e percursos experimentais de Armando Azevedo, Túlia Saldanha, Ção Pestana, Clara Menéres, Ana Vieira, Emília Nadal, além das artistas já mencionadas anteriormente Lourdes Castro e Helena Almeida, bem como dos coletivos de intervenção GICAP e Artitude:01. No seu conjunto, estes/as artistas são responsáveis por uma expansão e afirmação do experimentalismo performativo a uma cultura visual e plástica mais abrangente, da qual a arte multimédia, por exemplo, é, hoje, claramente herdeira.

---

[385] Como o próprio artista afirma: "(...) vivi a sua [do CAPC] presença visitando as suas exposições nos anos 80, e, sobretudo, fascinado com a ficção que dele eu fazia então. Para mim como artista, ou jovem projeto de artista, o CAPC era aquele lugar misterioso onde aconteciam coisas, suspenso noutra dimensão duma cidade que lhe era estranha, mas da qual simultaneamente vivia, como se esta fosse uma moldura conservadora mais ou menos dourada a folha de ouro, ou mera porpurina, numa colagem de Kurt Schwitters. (...) Foi sobretudo o caráter seminal, e a dimensão performática dessa década assim revivida que me fez acreditar na possibilidade dos artistas ultrapassarem o espaço do seu atelier para participar numa ideia de arte, fascinantemente romântica e missionária, que se propõe como verdadeira produção de pensamento" (Olaio, 2009, p. 32).

[386] Os Repórter Estrábico formaram-se em 1987, tendo António Olaio sido o primeiro vocalista da banda. Aquando da gravação do álbum "1 Bigo", em 1994, Olaio é substituído por Luciano Barbosa.

Armando Azevedo, no campo específico da performance, merece um lugar de destaque. Participou, desde o início dos anos 1970 em Coimbra, em intervenções como o encontro "Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles"[387] (Fig. 6.1.53), no CAPC, em 1973, juntamente com Alberto Carneiro, Túlia Saldanha e João Dixo, tendo sido também autor de inúmeras ações individuais, como a célebre ação urbana em 1976, "Cartaz sobre cartazes" (Figs. 6.1.71), na qual espalha pela cidade de Coimbra, um conjunto de cartazes elaborados à mão com a silhueta do seu rosto de perfil, anunciando uma sua exposição que se iria realizar no CAPC. Estes cartazes eram colados em cima da amálgama de cartazes que anunciavam as primeiras eleições livres nesse ano, projetando as múltiplas ações de *action painting* fortemente ideológicas que o performer viria a desenvolver na década seguinte.

De par com as instalações individiduais, que se faziam acompanhar habitualmente de *sketches* performativos (Fig. 4.4.1.3), o autor participa em diferentes festivais e eventos de arte da performance, tendo integrado os grupos Puzzle e Cores e levado a cabo um conjunto de performances com os/as seus/suas alunos/as da escola ARCA, o Grupo História (Fig. 4.4.2.1.2; Fig. 4.4.3.13), onde foi professor. Entre as suas intervenções mais emblemáticas, encontra-se a performance "Obsessão pelo azul" (Fig.4.4.3.1.5; Fig. 4.4.3.1.6), apresentada no "Festival de Performance" que decorreu na Galeria Espaço Lusitano no Porto em 1982, e na qual o autor pinta uma galinha de azul, matando-a e usando o seu sangue para pintar uma tela, alimentando-se em seguida de comida e tinta azul[388]. Para além desta componente escatológica que as suas intervenções por vezes exploram, aproximando-se da corrente ritual da performance deste período, em Armando Azevedo predominam ainda as intervenções de rua, que a "Homenagem 'Morte e Nascimento de James Joyce'", que o artista apresentou na Cooperativa Árvore (Fig. 4.4.3.13), no Porto, em 1982 e no bar Clepsidra em Coimbra (Fig. 4.4.3.14) no mesmo ano, exemplifica. No Porto, para além de se sentar na mesa de um bar a ler o livro *Conhecer James Joyce e a sua obra*, de José Maria Valverde, o autor leu ainda alguns versos seus em voz alta (P. Sousa, 2011, p. 81).

Muito próxima do ritualismo encontra-se, também pertencente ao núcleo criativo do CAPC, Túlia Saldanha. Apesar de apenas recentemente[389] reconhecida a importância e originalidade

[387] Para uma descrição pormenorizada desta intervenção veja-se: P. Sousa, 2011, pp. 45–47.

[388] De acordo com as descrições de Pedro Sousa e António Olaio (Olaio, 2009, pp. 16–17; P. Sousa, 2011, p. 69).

[389] Na exposição retrospetiva organizada pelo CAM na FCG, entre 5 de junho e 28 de setembro de 2014.

da obra desta artista singular, em parte também pela sua morte prematura em 1988[390], desde muito cedo que Túlia se vem afirmando como uma das mais emblemáticas artistas femininas da APP, com obras como "Picnic" ou "Coimbra", ambas de 1972, apresentadas na "Alternativa Zero", e as instalações-performance "Sala de Descontração" (1976) (Fig. 6.1.70), com que a artista participou na "Semana de Arte (da) na Rua", ou "O Banquete" (Figs. 6.1.97), na Galeria Diferença em 1979. Neste ambiente-envolvimento artístico e festivo, tal como o título indica, 'banquete', a autora faz comungar os/as espetadores/as da instalação, num ambiente de festa e participação, como as fotografias deixam perceber, e que só o é, instalação, na medida em que é partilhada. Esta vertente comunitária é uma das caraterísticas mais distintivas e peculiares da sua obra mas vai ao encontro de um ambiente experimental que se vive na viragem para a década de 1980. "240.180.180 dissimetria mater" (Fig. 4.4.1.8), de 1980, e "33 horas a desenhar" (Figs. 4.4.4.10), esta segunda, performance e intervenção de rua que a autora realizou em 1983 em conjunto com Robert Schad no Goethe Institut em Lisboa em 1983, e que consistiu na variação de "100 horas a desenhar", apresentada em dezembro de 1981 no Edifício Chiado, em Coimbra, são duas das suas intervenções mais marcantes desta década. Sobretudo a primeira, na qual a autora regista, num conjunto sequenciado de fotografias, o encarceramento progressivo de si própria dentro de um caixão negro, mas cujo olhar intimidatório acompanhado de um sorriso perturbador consigna um desafio à arte, à história, ao esquecimento, ao/à espetador/a, à própria vida. Na ação com Robert Schad, sublinhe-se a dimensão interventiva do corpo como objeto de escrita e exploração gestual imersiva e participada, já que se tratou de eventos com ampla participação do público[391].

Ainda dentro deste universo feminino, é de salientar o protagonismo pouco reconhecido de artistas como Ção Pestana, Clara Menéres, Ana Vieira e Emília Nadal. Como refere António Barros, apesar do tema "mulher portuguesa" ser, "no seu ser próprio, e pela própria

---

[390] De que o texto "Um vôo em círculo antes da morte" (2005), de António Barros, é um testemunho desconcertante e impressivo, onde o autor descreve o momento em que, num aeroplano onde o irmão transportava Túlia para casa numa fase terminal da sua doença, esta pede para sobrevoar em círculo o edifício do CAPC na Castro Matoso. O autor considera ter sido esta a "sua última performance" (Barros, 2005, p. 23).

[391] De acordo com alguns estudos sobre a autora (Barros, 2005, 2014e; Fabiana, 2014; Fabiana & Coutinho, 2014).

sinalização que aufere, um tema nevrálgico e ainda pouco estudado", tem vindo a tornar-se "um desafio que vem sendo, repetidamente, solicitado pela cultura plástica, também, nas últimas décadas, e a pulso, por múltiplos olhares sensíveis" (Barros, 2014e, par. 7). De facto, uma análise da história da APP traz ao de cima um conjunto de percursos femininos erráticos que se foram afirmando em campos específicos, como Helena Almeida na pintura, Lourdes de Castro nas artes plásticas, faltando um reconhecimento sistematizado pelo contributo destas artistas para o universo da arte da performance em particular.

É o caso de Ção Pestana[392], que participou em diversos festivais nesta década, entre estes, na III BIVNC, com o "Projeto Performance 82" (Fig. 4.1.1.2.2), que lhe mereceu o prémio desse ano para melhor intervenção (Leão, 2008, p. 33), e no "Performarte I", em 1985, em Torres Vedras, com uma "Performance Vídeo" (Fig. 4.2.2.1.5), tendo também desenvolvido inúmeras intervenções individuais, entre elas, "Ária II" (Fig. 4.4.8.4), na Cooperativa Árvore em 1987. A artista desenvolve uma reflexão sobre a arte da performance nesta década, sublinhando tanto a importância da envolvência poética quanto o seu caráter experimental, intermedial e crítico, como refere no texto "Ruído, tempo, peso, limite", onde afirma o seguinte: "A palavra é a veste. A palavra é o vírus das culturas (...) / À medida que formalizo o meu ato artístico, a poesia vai-se diluindo... / Eu sou a carne visível, eu sou imagem" (Ç. Pestana, 1985, p. 42). Referindo-se à APP, num texto escrito em 2008, a autora define-a como "uma construção do real que se inscrevia num molde experimental menos internacional e mais regional", adiantando que era realizada por "artistas plásticos e outros criadores de outras áreas artísticas que, em certas ocasiões, revitalizavam rituais e criavam ambientes estéticos com movimentos, sonoridades e grafismos: significativos e críticos" (Ç. Pestana, 2008, p. 152). A artista participou também em projetos coletivos, integrando o Grupo Cores e VideOporto.

Também Clara Menéres gravitou em torno deste núcleo de artistas plásticos que os diferentes estudos sobre a década vêm classificando aqui e ali genericamente de pós-concetuais. Mais do que um universo concetual, parece poder-se identificar no trabalhos destes/as autores/as, uma prática transgressiva experimental que procura questionar os limites tradicionais da arte, integrando nesta pesquisa, a recente revolução tecnológica. É o caso de Menéres que, para além das instalações-performance já mencionadas, apresenta, na exposição organizada em 1988 por E. M. de Melo e Castro na Galeria Diferença intitulada "Arte High Tech em

[392] Nome artístico pelo qual a artista ficou conhecida. Ção é o diminutivo de Assunção.

questão", a instalação "Máquina de fazer geluz", onde, partindo de uma máquina frigorífica, aplica e explora criativamente a técnica, na altura inovadora, dos raios laser (Fig. 4.4.9.1).

Também Emília Nadal propõe em "Episódios" (Fig. 6.1.96) uma importante reflexão crítica sobre a nova cultura audiovisual emergente. Esta peça em vídeo, criada para a apresentação no nº15 do programa de Ana Hatherly "Obrigatório Não Ver", emitido em 15/04/1979 na RTP, propõe uma leitura sobre o meio, o vídeo, a televisão, a mensagem e a cultura massificada. Nadal fá-lo apresentando uma performance onde parodiza o formato e o conteúdo dos *spots* publicitários, apresentando uma série de produtos, caixas e latas de *slogans* que respondem a necessidades que a autora identifica relacionadas com a "felicidade", intitulada "*Slogans* – Sortidos. Alimento dietético para analfabetos. Produto liofilizado e instantâneo"[393] (Hatherly, 2009b, pp. 67–72).

De acordo com Nadal, estes episódios são o resultado de uma "atitude poética" e "estética" que procura "denunciar a corrupção da imagem ao serviço do desejo transformado em necessidade, bem como desmontar um processo tecnicamente sofisticado de condicionamento dos indivíduos" (Nadal, 1984, pp. 40-41). Está implícita nesta performance ainda uma metarreflexão sobre redução da arte a objeto de consumo, bem como o apelo à libertação do artista por intermédio de uma ação corporal que assuma o próprio corpo como intervenção estética, como a própria autora operacionaliza.

Também Ana Vieira vem propondo, desde 1968, data da sua primeira exposição na Galeria Quadrante, uma operacionalidade metarreflexiva sobre os conceitos de materialidade, objeto, quotidiano, tempo, espaço e corpo. Num estudo recente sobre a autora, Liliana Coutinho reconhece a relação entre a PO.EX e a obra de Ana Vieira (Coutinho, 2007, p. 9). Acrescente-se, entre a PO.EX e este movimento experimental sobre a qual se tem vindo a refletir, no qual se inclui Ana Vieira; relação esta, em particular, reconhecida e sistematizada por Salette Tavares logo em 1974, num texto onde sublinha o caráter reflexivo e experimental da sua obra, a relação com Artaud, a interação com o espaço e o tempo numa perspetiva recriativa

[393] Para uma descrição pormenorizada da intervenção de Emília Nadal, veja-se o alinhamento descrito por Ana Hatherly no texto sobre este programa, disponível em *Obrigatório Não Ver e Outros Textos de Comunicação* Social (Hatherly, 2009b, pp. 67–72), dado que não foi possível localizar o vídeo nos arquivos da RTP.

(S. Tavares, 1974, pp. 12-14)[394]. Apesar de muito diversificada e extensa, é possível delinear um fio condutor, na reflexão artística de Ana Vieira, assente naquelas premissas. Na medida em que, para a autora, toda a "imagem é sempre corpo" (Coutinho, 2007, p. 9), é interessante notar que, desde 1971, as suas instalações[395] remetem para uma ampliação deste conceito, já que o corpo não se distingue do seu espaço vivencial, sendo na sua ausência que reside a força evocadora da sua materialidade e presença.

Também os objetos que povoam estas instalações, cadeiras, panos brancos, estátuas, talheres e mesas, portanto objetos do quotidiano, podem ser lidos no questionamento que convocam da materialidade espectral e quotidiana do corpo ausente. O corpo transposto na irrealidade de si, na elegibilidade de um espaço habitado por recurso à sua composição semiótica. Como refere Liliana Coutinho, a "elisão do sujeito parece ser o anunciar da possibilidade de se escapar à reificação" (Coutinho, 2007, p. 20). E precisamente, acrescente-se, de recuperar a possibilidade de uma enunciação dramática do corpo pela ausência do corpo representado. Essa é, pelo menos, a leitura sugerida em instalações-performance como "Santa Paz Doméstica"[396] (1977) (Figs. 6.1.75), "Janelas" (Fig. 6.1.76), esta última apresentada em 1977 no Pequeno Auditório da FCG, ou ainda de "Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso" (Fig. 4.4.3.8), exposta no Museu Nacional do Traje em 1982, e que, mais do que espaços e tempos desabitados, invocam a encenação de um tempo e espaços em movimento. Ao contrário de Lourdes de Castro e Helena Almeida, que se implicam e incorporam materialmente nesta premissa teórica e prática, em Ana Vieira, é sempre de corpos ausentes que se trata, bem como dos percursos, traços e memórias, portanto de um tempo e espaço encenados que os rastos e resto dos corpos sempre invocam.

---

[394] Veja-se também o poema espacial "sem título", de Ana Vieira, em diálogo criativo com Salette Tavares, datado dos anos 60, e que consiste num bule de gesso esbranquiçado (20,5x19x6 cm | Coleção Espólio Salette Tavares) (A. G. da Silva, Alves, & Rosas, 2014, p. 130), e que parece ter sido inspirado no poema "bule", publicado por Salette em *Lex icon* (1971) (S. Tavares, 1992, p. 433), mas cuja relação não foi possível confirmar.

[395] Nomeadamente as instalações "Ambiente", apresentada na Galeria Quadrante em 1971 (Fig. 6.1.42), e as restantes, com o mesmo título, apresentadas na Galeria Ogiva, em Óbidos, em 1972 (Figs. 6.1.48).

[396] A instalação deu mesmo origem a uma curta-metragem da autoria de Paulo Furtado e Rodrigo Areias e intitulada "Domesticada" (2011).

Igualmente radical é a performance ritual de Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Rui Orfão, José Conduto e José de Carvalho. Comece-se precisamente por estes últimos, por representarem uma vertente vincadamente expressionista no âmbito deste tipo de performance, já por si, muito próxima do expressionismo alemão e das ações de Hermann Nitsch, do teatro da crueldade de Artaud ou do imaginário de Egon Schiele. Ambos os performers integraram o Grupo 8 de Évora-Monte, juntamente com António Palolo, Madeira da Rocha, Dr. Nelson, Joaquim Tavares, Dimas e Joaquim Carapinha. É muito escassa a informação disponível sobre este grupo, sabendo-se apenas que se formou a seguir ao 25 de abril, tendo realizado três exposições conjuntas, a última delas em 1978, na GNAMB (Frazão, 2012, p. 30) Também a referência a alguns vídeos experimentais realizados por Palolo, Conduto e Carvalho, como "Akasha Escolar" (1977), parecem estar ligadas às relações artísticas que se estabeleceram em virtude do grupo. Assim esta ausência de referências dá a entender que se terá tratado mais de um coletivo laboratorial de ideias do que de um grupo vocacionado para intervenções públicas.

Os artistas, José Conduto (Fig. 6.1.94) e José de Carvalho (Fig. 4.3.2.2.8), ambos alentejanos, o primeiro de Beja, o segundo de Évora, estão envolvidos numa aura mítica em face das suas mortes prematuras. José Conduto, faleceu no verão de 1980, José de Carvalho, em 1991. Mais ainda, pelo desafio dos limites e violência extrema a que levaram as suas performances. Veja-se o seguinte relato de António Cerveira Pinto, elucidativo:

> As últimas 'performances de José de Carvalho haviam passado das marcas... Lembro-me daquela que realizou em 1979 na Sociedade Nacional de Belas Artes com José Conduto e Palolo: em certo momento, a contradição do espetáculo era levada ao paroxismo de uma hiper-realidade: José de Carvalho trincava, para depois engolir, o vidro de uma garrafa de vinho esvaziada momentos antes por todos nós. Não podia ser mais impressionante e esclarecedor: a arte era para levar a sério (citado em I. Carlos, 2008, p. 146).

Liliana Coutinho, num estudo sobre José Conduto, assinala, inclusive, as relações artísticas que se estabeleceram entre este e Gina Pane, aquando da sua vinda a Portugal em 1978 (Fig. 6.1.89)[397], sendo possível vislumbrar uma aproximação clara do artista à *body art* abjecionista

[397] Onde apresentou a performance "*A Hot Afternoon*", a seguir à qual, dinamizou uma conferência onde discorreu sobre a importância da dor como catarse e reação a uma sociedade anestesiada (Coutinho, 2005, p. 42).

de Otto Muhl, Gunter Brus, Valie Export ou mesmo Carolee Schnemann e Marina Abramovic. Ambos os artistas aliaram à experimentação corporal, a pesquisa intermedial, conjugando arte da performance, instalação, pintura, desenho e vídeo, tendo feito parte da primeira mostra de videoarte portuguesa, "*Portuguese Video Art*" (J. M. Vasconcelos, 1981), organizada por José Manuel Vasconcelos e apresentada na Gallery of New Concepts na Universidade de Iowa[398]. Em conjunto com António Palolo, Conduto e Carvalho realizaram uma das primeiras vídeo-performances experimentais registadas em VTR em Portugal, "Akasha Escolar", da qual não subsiste registo[399]. Apesar de não ser possível estudar com maior profundidade este aspeto das suas obras, em grande parte devido à ausência de documentação, importa reter que no centro desta multimedialidade e radicalidade parece residir uma pesquisa incessante de si e do corpo enquanto matéria, espaço, tempo e vida. Como observa Lea Vergine sobre a *body art*:

> The individual is placed at the center of a continuous process that is carried ahead with persistences and repetitions, and with the hardheadness of insisting upon a sensational event as well as an exasperating analysis of all the possibilities of every function of every part of the body – with all the activism of incessant movement and experimentation and an enormous expense of energy (Vergine, 2000, p. 8).

Também Elisabete Mileu e Manoel Barbosa desenvolveram uma performance que alia ao ritualismo, uma reflexão marcadamente concetual sobre a arte do corpo. Violenta nos conceitos, na experimentação radical do conceito de arte, mas também, no caso de Mileu, sobretudo, na operacionalização corporal do processo. É interessante notar o desequilíbrio entre a ausência de estudos sobre esta autora e a quantidade muito substancial de documentaçãoo fotográfica existente das suas performances. Tendo iniciado a sua atividade artística na escultura, Mileu afirma-se ao longo da década de 1980 por intermédio de uma ação corporal que, desafiando estereótipos e convenções, se assume radicalmente como a

---

[398] José de Carvalho apresentou o vídeo "Belém", de 1980, e José Conduto, "A VTR Piece", de 1978 (Nazaré, 1992, p. 2).

[399] De acordo com a documentação consultada, não fica claro se a obra foi realizada na "Alternativa Zero" (Filipe, 2008, p. 53), exposta naquele encontro (H. M. da C. Oliveira, 2013, pp. 29–30), ou se simplesmente não fez parte do evento. No catálogo do encontro, apenas foi possível encontrar a referência à instalação de José Conduto com o seguinte título similar: "Projeto Tríptico de energia 'akâshica'" (João Fernandes & Ramos, 1997, pp. 114–115). Eduardo Paz Barroso, no seu estudo sobre António Palolo, também não faz menção ao contexto em que foi produzida esta obra (Barroso, 2007, p. 6).

contestação de um "ato estético e discursivo" (M. Barbosa, 1983, p. 1), numa sistematização proposta por Barbosa. A artista foi particularmente assídua dos festivais de performance desta década, como desde logo na pioneira "Alternativa" de 1981 em Almada, onde realizou uma das performances mais impressionantes do seu currículo, a avaliar pela documentação existente. Em "S" (Figs. 4.2.1.1.4), Elisabete Mileu surge deitada no chão, num buraco de terra, no exterior, totalmente envolta num lençol branco, de onde fica apenas de fora, a cabeça. Este "embrulho humano", por sua vez, é envolvido em rede metálica e depositado no centro de um perímetro retangular demarcado com arame farpado, incidindo sobre a artista um conjunto de quatro holofotes que, nas fotografias, surgem acesos num ambiente noturno. No catálogo de "Arte-Performance", organizado pelo ACARTE em 1989, na qual participa, autora explica, não sem ambiguidade, em que consiste esta intervenção:

> 'S' é um estado corporal e visual aparentemente estático mas a todo o momento indagado por situações múltiplas e transformadoras/desviadoras das perceções do espetador. / 'S' é um momento dum longo e intrigante combate entre o tempo e o espaço, com fações ocultadas pela memória (citada em Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 11).

Para além dos desafios físicos que as suas ações exploram, e que podem ser lidas como uma certa rebelião romântica, conforme o conceito de Lea Vergine atrás mencionado, a artista desenvolve também uma intervenção marcadamente política e de género, fortemente erótica. É o caso das intervenções na "Alternativa II" (Fig. 4.2.1.2.6), na "Alternativa 3" (Fig. 4.2.1.3.4) e na "Performarte" (Fig. 4.2.2.1.6), em Torres Novas em 1985, onde Mileu expõe o seu corpo integralmente nu como laboratório plástico e psíquico, enquanto, como descreve Lima Barreto, se envolve "em cores, flexiona referências sobre o corpo/pintura (...), arranjos pictóricos-ambientais quase decorativos (...) e uma imagística fulgurante de objetos que se fundem na cor e no corpo" (J. L. Barreto, 1985, p. 10). Apesar de não ser claro um posicionamento assumidamente feminista nesta artista, a verdade é que, no contexto em particular dos anos 80 portugueses, as intervenções de Elisabete Mileu não podem senão ser lidas na rutura política e ético-estética que as suas ações corporais ditam.

Manoel Barbosa tem vindo desde 1973, até aos dias de hoje, a desenvolver uma performance multimédia pós-concetual singular no panorama português. A documentação sobre o autor é já bastante vasta, bem como os registos das suas intervenções e outros materiais apensos, constituindo um volume de material riquíssimo que exige uma investigação específica e demorada. No âmbito desta reflexão importa salientar o seu papel fundador no

aprofundamento de uma concetualização da performance ritual e multimédia. Assumindo a sua arte enquanto operação de um "corpo-mente" que explora um "gesto estético/plástico", em "resultado de um jogo mental ocorrido via dissecações matemáticas, equações sobre o espaço e tempo" (Barros, 1985, p. 64), performances como "Hox Ho" (Fig. 4.1.1.1.8), apresentada na "IIBIVNC", em 1980, "Wag" (Fig. 4.2.1.2.7), apresentada na "Alternativa II", em 1982, "Dismgr" (Figs. 4.1.1.3.4), que teve lugar na quarta edição da Bienal de Cerveira em 1984, ou ainda "Vruutmd" (Figs. 4.1.3.4.3), no âmbito do importantíssimo ciclo de arte experimental "Música, Teatro, Performance-Arte", que teve lugar na FCG, em 1989, apresentam-se como laboratórios experimentais de pesquisa atravé dos quais o autor firma o seu território e processo de investigação concetual.

Em "Vruutmd", por exemplo, o autor assume esta centralidade da experiência de pesquisa, afirmando que o seu corpo "é a interrogação das distâncias" (citado em Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 9). No *Jornal da Exposição 'Projetos para Performances'* (1986), catálogo que acompanhou uma importante mostra da obra autor que teve lugar em 1986 em Rio Maior, tem-se acesso a um conjunto de diagramas de performances do artista que revelam a complexidade e rigor do seu projeto. Manoel Barbosa ali à pesquisa matemática do espaço e do tempo, a incorporação operativa da ação humana, o estudo do contraste da sombra e da luz, a medição do som no seu enquadramento geométrico transposto para a organização do território que define como instalação do seu espetáculo visual.

A sua intervenção dialoga ainda com o vídeo experimental, sendo autor, na década de 1980, de inúmeras obras de videoarte nos formatos de VHS e Sony U-Matic[400], a música e a poesia experimental, tendo realizado concertos-performance com os Telectu, figurando mesmo na capa de um dos LPs da banda, nomeadamente *Performance* (Figs. 4.1.1.3.7), de 1984, e com Silvestre Pestana, como "Uldmordr" (Figs. 4.2.1.3.7), performance apresentada na "Alternativa 3", em Almada. Além de performer, Barbosa foi ainda organizador de um conjunto de eventos de arte da performance, entre eles, com Egído Álvaro, das duas primeiras edições das Alternativas, e, juntamente com Fernando Aguiar, dos dois encontros de "Performarte". De referir ainda a sua ligação à reflexão poética. Jorge Lima Barreto fala mesmo numa "poiesis" geométrica, salientando a libertação da expressão, a descoberta de

[400] Uma lista completa destes trabalhos está disponível no catálogo *Manoel Barbosa: 10 Performances* (Álvaro & Barreto, 1995, p. 19).

"novas semânticas" e de um regime cenográfico que explora o "vocalismo gutural, terrífico", como "murmúrio do corpo" (J. L. Barreto, 1995, p. 1).

Na linha da performance ritual, considere-se ainda o teatro erótico e alquímico de Rui Orfão, membro do CAPC e do grupo Artitude:01, também participante nas bienais de Cerveira (Fig. 4.1.1.2.7), no "Ciclo de Arte Experimental" da FCG, com a performance "Mobilis in Mobile" (Fig. 4.1.3.4.4) ou na "Performarte I", com a intervenção "Hard Core" (Fig. 4.2.2.1.8). Em "Mobilis", no texto de apresentação da intervenção publicado no catálogo do evento, o autor explicita alguns dos princípios norteadores da sua pesquisa performativa, afirmando que o performer é um "criador de beleza", cuja ação catalisadora, ou "discurso sobre o espaço" (citado em Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 7) opera a transformação do espaço e do tempo na criação de uma envolvência e de um acontecimento ritual que, em Orfão, se aproxima da experiência mística e metafísica. Também na performance "V.I.T.R.I.O.L."[401], apresentada no ciclo "Performance-Arte" em 1986 na FCG, com música de Telectu e a colaboração de Vítor Rua, Rui Orfão fala de uma "evolução" matérica que coloca em evidência, "modificações de perceções" (Fundação Calouste Gulbenkian, 1986)[402].

Estes deslocamentos da perceção que a APP continuamente revisita, de diferentes modos e pontos de vista, estão na origem mas são também a causa da pesquisa intermedial que estes/as artistas vêm a operacionalizar. Leonor Nazaré, num estudo pioneiro sobre o tema, afirma que "o vídeo como suporte ou meio de expressão artística só começa a ser utilizado em Portugal no final dos anos setenta, com a abordagem da performance e dos espetáculos multimédia" (Nazaré, 1992, p.1). Esta observação, muito relevante no contexto em causa, deixa no entanto de fora a referência aos poetas experimentais, nomeadamente ao poema fílmico de E. M. de Melo e Castro, "Lírica do Objeto" (Figs. 5.3.1.1), realizado em 1958.

No que refere à tecnologização na arte da performance há que ter em conta duas tendências relacionadas entre si: o experimentalismo intermedial; o recurso à tecnologia, nomeadamente ao vídeo, para efeitos de registo e criação de documentação complementar. O estudo destes

[401] Uma descrição detalhada desta intervenção está disponível no catálogo do evento (Fundação Calouste Gulbenkian, 1986),

[402] Uma análise detalhada pelo próprio autor, bem como documentação fotográfica, desenhos e esquissos de algumas das intervenções de Rui Orfão, estão disponíveis no catálogo *Rui Orfão: Performances 1980-83* (1983).

documentos tem levantado desafios específicos, mesmo problemáticos, conforme abordado no capítulo três. Os problemas de conservação e acesso a estes materiais derivam também da sua experimentalidade, como também já foi mencionado, quer pela reutilização do material, como acontecia habitualmente com o VTR neste período, quer pela intenção deliberada de resistência histórica à sistematização. Também há a considerar neste contexto o incêndio de 1981 que destruiu a GNAMB, na qual se situava o promissor Centro de Vídeo "Vídeo 80" da Philips, bem como todo o material lá existente.

A juntar a este aspeto, um outro, com implicações igualmente complexas: o da inexistência de um enquadramento institucional que mobilize recursos, humanos e financeiros, para a criação efetiva de uma coleção e arquivo da arte experimental portuguesa. No entretanto, uma parte considerável das primeiras obras multimédia portuguesas, uma parte delas ligadas ao vídeo, talvez a tecnologia com maior impacto em Portugal da década de 1960 em diante, continua na posse de arquivos pessoais de difícil acesso. Também por isso, mas não só, pelo tema específico desta tese, se concentra neste contexto esta reflexão no ambiente experimental que estas práticas celebram. E o que significam historicamente e no contexto específico da arte portuguesa.

Nas notas que Ernesto de Sousa deixava pouco antes de morrer, para o catálogo da exposição "Atitudes Litorais", organizada em 1984 na Faculdade de Letras de Lisboa, num documento intitulado "Notas para acompanhar o fim do fim do mundo", escrevia, como ponto primeiro destas notas, "1. Interdisciplinaridade e paradoxologia", e como ponto quarto, "4. Comunicação e incomunicação (ou transcomunicação)" (citado em Justo, 1998, p. 293). Visionário, Ernesto de Sousa antecipava aquilo que viria a ser cultura e a arte intermédia na viragem do século: a busca de uma interdisciplinaridade experimental, entre as artes, e entre as artes e a vida, como ferramentas interventivas naquela que viria a ser a grande viragem cultural de fim de século para a sociedade da informação.

No que respeita às práticas multimédia assumidamente performativas e com expressão na década de 1980, há a sublinhar o trabalho de um conjunto de coletivos, para além dos/as poetas experimentais e músicos/as experimentais, nomeadamente o grupo videOporto, Neon, amag'arte e o coletivo Diaspositivos.

O grupo videOporto foi fundado em 1980 por Silvestre Pestana, Henrique Silva, Abel Mendes, Adriano Rangel, António Barros, Borges Brinquinho, Ção Pestana, Fernando Ribeiro, Rui Orfão e Mineo Aayamaguchi. De acordo com Inês Silva Gouveia, o grupo foi criado no Porto por Silvestre Pestana em conjunto com Henrique Silva e Abel Mendes, no

contexto da ESBAP onde Pestana era aluno, e Abel Mendes e Henrique Silva, docentes. Mas o seu surgimento deve em grande parte ao impulso experimental e intermédia do evento "Multi/Ecos", de 1979 (Barros, 2014c, par. 10; I. S. Gouveia, 2011, p. 104), organizado por António Barros em Coimbra e cuja proposta teórico-contetual residiu, desde o princípio, na "integração audiovisual com o espaço cénico" (Barros, 1982, p. 112). No texto assinado por si para o catálogo de uma das exposições realizadas pelo grupo em 1982, fica claro o programa teórico-experimental do grupo:

> É deste contexto de coexistência unidirecional televisiva com inovações tecnológicas aceleradas, que desde os finais dos anos de 1960, os operadores estéticos vêm questionando esta nova sociedade sócio-eletro-cultural; convencionou-se chamar 'Vídeo-Art', aos produtos que obedecem às seguintes considerações gerais: 1. Utilização do 'media' TV como tela ou suporte de registos; 2. Uso intensivo das tecno-expressividades eletrónicas interativas; 3. Uma noção narrativo-temporal que atenda às leis do 'bio-feed-back' cultural (I. S. Gouveia, 2011, p. 104).

No fundo, trata-se de um conjunto de propostas experimentais que partem de uma reflexão já aprofundada sobre a performatividade dos meios. Pelo menos na pesquisa que operam. Não foi, claro, possível aceder aos vídeos do coletivo, importantíssimos até no contexto da APP, dado que, conforme afirma António Barros, fazem parte da coleção do grupo, ações "videoperformativas" (I. S. Gouveia, 2011, p. 104). Mas sublinha-se aqui a sua importância no contexto da história da performance. Uma palavra ainda, neste contexto do audiovisual experimental, para o Núcleo de Cineastas Independentes (NCI) e para António Palolo. O primeiro foi criado em 1968 por Vítor Silva, como cineclube e direcionado para o cinema experimental amador em super 8, tendo tido o contributo de Vítor Rua, Edgar Pêra, Regina Guimarães e Paulo Abreu. A partir de 1988, o NCI passou a operar em parceria com a Fundação Serralves. António Palolo, artista plástico singular, autodidata, alentejano e multidisciplinar, é autor de um conjunto de filmes experimentais, também no campo da arte da performance, que devem ser mencionados, apesar da impossibilidade de uma análise de facto dos mesmos por não ter sido possível aceder-lhes. Para além de "Akasha Escolar", Palolo foi ainda autor de "Lines" (1970), "4 Elementos" (1972), "Lights" (1976) e "OM" (1977-1978), em super 8, "Light Piece" (1979), "Sinais" (1980), estas duas que registam

performances suas coletivas, e "Crater-Calice", "Mente" e "Rear Vision"[403], realizadas entre 1979 e 1981 e apresentadas em exposições suas na Galeria Quadrum naqueles anos. De entre este conjunto, destaque-se "Om", peça de 120 minutos realizada com subsídio da FCG projetada em concertos dos Telectu, e que mereceu a seguinte análise relevante de Hugo Oliveira:

> *Om* é o exemplo de como as novas tecnologias podem influenciar o trabalho de um artista, ao permitir explorações visuais até aí impossíveis de realizar através da pintura. (...) este é o ponto de união entre vídeo e som ao juntar músicos e artistas visuais na mesma arena tecnológica. Conceitos como o tempo, movimento, manipulação, ou num nível mais espiritual, o esoterismo e a transcendência, são razões suficientes para estabelecer uma ligação concetual entre as experiências sonoras de Pierre Schaeffer, a tecnologia digital, a manipulação granular estudada por Curtis Roads e já em pleno século XXI a infinidade de opções que Robert Henke controla através da comunicação entre programas digitais (*MaxMSP*/ *Live*) (H. M. da C. Oliveira, 2013, p. 30).

Do Grupo Neon (Fig. 4.4.5.10), sabe-se pouco. Mas são várias as referências a intervenções suas ao longo desta década, como se viu no capítulo anterior, e como o gráfico 3.1.2.3 também revela, sendo um dos coletivos experimentais com maior número de eventos registados. Sabe-se que foi fundado por Carlos Barroco, tendo a colaboração de José Fabião, Nadia Bagiolli, Pedro Monteiro, Rosi Burgatte e, aqui e ali, Rui Reininho. Nos catálogos de eventos em que participaram, apresentam-se do seguinte modo: "Este grupo [é] constituído por operadores estéticos de várias zonas das Artes [e] tem desenvolvido desde 1980 ações – envolvimentos – instalações e performances em vários espaços, tais como: Bienais de Arte – Festivais de Música – Galerias – CAM e outros, em Portugal e no estrangeiro" (M. de A. Perdigão, 1985b). O seu impulsionador, Carlos Barroco, fundou a Galeria Novo Século, que abriu em 1984, ativa até à altura do seu falecimento, em março de 2015. Para além de galerista, Barroco dedicou-se ainda ao colecionismo de brinquedos e à arte postal. O grupo colaborou com artistas de todas as áreas, na produção visual de espetáculos e na preparação de criações multimédia experimentais. Realizou também espetáculos audiovisuais, como a intervenção "T.V. Performance", integrado nas comemorações do bicentenário da ESBAP,

[403] De acordo com João Miguel Fernandes Jorge, estas instalações eram acompanhadas de holofotes que emanavam luz azul, assemelhando-se ao céu, explorando um universo metafísico próximo de Hegel (J. M. F. Jorge, 1990).

seguida de uma exposição e respetiva intervenção-inauguração intitulada "Por Avião", na Galeria Alvarez em 1981 (Comércio do Porto, 1981). De acordo com Vítor Rua, por exemplo, no concerto-*happening* de Anar Band em Vilar de Mouros, em 1982, o Grupo Neon, relata, "fez uns figurinos que eram uns fatos de plástico e assim", usando "sete projetores de *slides* em simultâneo, o que era bastante na altura" (citado em M. A. O. Guimarães, 2013, p. 106). Dada a escassez de informação, vale a pena recordar o testemunho impressivo do seu criador, alguns meses antes de falecer, acerca deste grupo, dado ao programa "Arte.pt" da RDP Internacional, emitido no dia 6 de abril de 2015:

> Eu tinha um grupo que era o grupo Neon, com outras pessoas, e nós precisávamos de um espaço para montar. Nós fazíamos muitos audiovisuais. E surgiu este espaço que era uma mercearia antiga e fizemos obras, limpámos... e apareceu este espaço com este chão que eu acho magnífico. E a partir daí fizemos uma mistura entre a nossas necessidades como Grupo Neon e começámos a fazer exposições.
>
> [o grupo Neon] fazia sobretudo performances e instalações. Exposições... vamos lá a ver, era mais atitudes, coisas mais teatrais. Nós trabalhávamos sobretudo com músicos e bailarinos. Jorge Lima Barreto, Vítor Rua, Rui Reininho, Telectu, GNR... enfim, uma série de gente que se identificava também com o nosso projeto. Foi fácil depois daí... sei lá, nós tivemos também algumas experiências como em Vilar de Mouros, Vila Nova de Cerveira, as bienais, e depois projetámos algumas coisas daqui da galeria para a aula magna, por exemplo. O primeiro concerto *rock* na aula magna foi projetado aqui na galeria. Até uma certa altura não havia *rock* na aula magna. Fizemos montes de espetáculos e experiências na Gulbenkian também, no Fórum Picoas, fomos para Cabo Verde, enfim...
>
> Eu era o líder do grupo, e como artista plástico eu continuo a funcionar assim, quer dizer... as artes plásticas alargam-se não só à pintura, à escultura, como a outros meios, não é? Nós na altura estávamos um bocado avançados para a época porque já usávamos computadores... identificávamos-nos também com alguns artistas que estavam nas novas tecnologias, como o Zíngaro, o Jorge Lima Barreto, com o vídeo. Eu tenho formação na pintura. Daí o abrir a galeria mais a exposições de pintura... O conceito de multimédia que nós tínhamos, e que era muito difícil às vezes de explicar, envolvia exatavamente a dança, a moda, a pintura, a escultura, o vídeo, e nós incluíamos operadores dessas estéticas dentro do grupo Neon. Ou seja, o grupo Neon era uma entidade que desenvolvia um projeto e que ia buscar cúmplices para atuarem

> quase sempre fora daqui, não é? Isto era um espaço muito pequeno. Claro que funcionava muito com performances (citado em Serrano, 2015).

As palavras de Carlos Barroco valem por si. Muito porque surgem na sequência de um enquadramento histórico que aqui se vem detalhando, fornecendo detalhes acerca de um contexto experimental e performativo extremamento rico. O conhecimento a fundo deste período traz ao de cima um conjunto e diversidade de experiências e práticas experimentais e performativas tal que surpreende o desconhecimento a que têm sido votadas. Porque nem todos/as estes/as artistas e grupos foram marginais.

É o caso, por exemplo, do grupo amag'arte, de Eduardo Sérgio, que apresentou o espetáculo homónimo, "Intermédia", como o próprio prefere chamar-lhe, com música de Carlos Zíngaro, Paulo Brandão e do próprio Eduardo Sérgio, em 1986 no âmbito do ACARTE na FCG. O evento (Fig. 4.1.3.5.4) dividia-se em cinco partes, "Improvisação sobre 'récitation 9'", "Six Sexy Saxes", "Espelho Mosto", "As Duas Serpentes" e "O Chicote", tendo o espetáculo sido apresentado ao longo de três dias, entre 4 e 6 de abril daquele ano na Sala Polivalente do CAM. O catálogo do evento fornece informações detalhadas sobre os membros do grupo e as caraterísticas da sua intervenção artística. Fica claro o programa experimental de pesquisa estética entre as diferentes linguagens artísticas, entre elas a poesia, a música, o desenho, o bailado, o teatro e a ópera e o audiovisual, bem como as influências das vanguardas europeias, como a *bauhaus* e as pesquisas fonéticas e esculturas sonoras de Wolfgang Roscher e de Pierre Shaeffer. O músico e artista plástico sublinha ainda a importância do "processo gestativo", enquanto resultado de uma necessidade de "(re)pensar, de investigar" a criação artística (Sérgio, 1986, p. 3). De referir ainda que este espetáculo, nos andamentos "O Chicote" e "As Duas Serpentes" partem de poemas de Ana Hatherly, nomeadamente das "tisana 11" e "tisana 12", de 1969 (ACARTE – FCG, 1986, p. 5)[404].

Também o grupo Diaspositivos, constituído por Gracinda Candeias, Adelaide Colher, Fernando Pinto, José Fabião, Leonor Beltran, Michel Roubaix, Paulo Braga e Vasco Costa, combina, na sua intervenção, música, poesia, dança, teatro, projeções multimédia, luzes e cor. Fundado em 1980, apresentou-se nesse mesmo ano na Galeria Quadrum com uma performance marcante. A documentação fotográfica deste evento (Figs. 4.4.1.5) mostra um cenário de luzes e sombras, corpos em movimento, pintados ou caraterizados com vestes

[404] Para uma descrição e análise detalhada desta peça, veja-se o estudo de Maria Serrão (Serrão, 2010, pp. 84–90).

esvoaçantes, projeções e teatro de sombras. A presença de instrumentos em palco também deixa entrever uma interação musical dos performers com o cenário.

Em 1982, o grupo apresenta a intervenção "Poesia Erótica Portuguesa", na II Bienal de Cerveira (Fig. 4.1.1.2.5) e na "Alternativa II", em Almada. Nesta intervenção, os/as artistas recorrem a textos poéticos da autoria de Bocage, António Botto, Fernando Pessoa, Herberto Helder, José Régio, E. M. de Melo e Castro e Maria Teresa Horta, entre outros/as, com música de Michel Roubaix e a participação de João D'Ávila, explorando-se o tema da libertação erótica, de acordo com a descrição disponível no catálogo de "Alternativa II" (Álvaro, 1982). Também em Almada, os Diaspositivos apresentaram a intervenção "Perfo-Tinta-82", constituído por um ambiente sonoro e visual que parte do seguinte programa, conforme descrito pelo grupo no mesmo catálogo: "Pintura dum corpo inanimado que através da cor ganha vida e vai transferir o suporte-móvel-corpo-pintado para o suporte-fixo-cenário-pintor" (Álvaro, 1982).

Fica claro que está por fazer uma história detalhada e aprofundada destes grupos e artistas. Só para não falar nos restantes[405], que não foi possível incluir nesta reflexão, pelas limitações de espaço e tempo. A grande dificuldade dos estudos sobre esta matéria reside, além das já mencionadas questões de documentação, na dificuldade em catalogar e sistematizar práticas que operam experimentalmente, isto é, entre diferentes áreas artísticas, e que se afirmam e apresentam, acima de tudo, enquanto experiências estéticas, nas quais é muito difícil também descortinar as fronteiras entre a arte e a vida. Em todo o caso, fica claro, pelos exemplos aqui dados, que, nos anos 80, Portugal é um país que se abre às grandes transformações civilizacionais em curso, no campo da arte e da cultura. Falta talvez reconhecer isso mesmo para que o legado se consolide.

5.3 Neodadaísmo e Cabaretismo Urbano Para uma Homeostasia Feliz

Os meados da década de 1980 trazem para a rua dois grupos que exploram o universo satírico e irónico da performance: o grupo Homeostética e os Felizes da Fé. De acordo com Lea

[405] Alguns nomes, de entre os/as performers que ficam por estudar: Jorge Molder, Alvess, André Gomes, António Melo, Joana Rosa, João Dixo, António Palolo, Gerardo Burmester, Fernando Calhau, Carlos Barreira, Da Rocha, Manuela Fortuna, Júlio Pereira, José Oliveira, Borges Brinquinho, Artur Barrio, entre outros/as.

Vergine, este tipo de *environment* sarcástico que coloca a ênfase no *non sense* não decorre de um excesso de realidade mas da proximidade das fronteiras entre arte e vida que este tipo de artistas explora. Esta dimensão fortemente política e de combate está presente num conjunto de ações que, no caso destes dois grupos, assemelham-se a um cabaré em "estado de sítio". Como a autora explica, referindo-se em concreto aqui ao grupo inglês Gilbert and George: "As satirical marionettes on the border between the human and the unhuman, they pretend an ignorance of their condition as relics only to be able better to combat it", pelo que, "Their material could belong to a cabaret repertoire (...) but they subject it to a treatment whose intentions belong to the strategies of the avant-garde" (Vergine, 2000, p. 24). Num período em que se colocam em causa as grandes teorias civilizacionais, os homeostéticos e os Felizes da Fé apresentam uma sua versão carnavalizada. Neste caso, é no estilo, na pose performativa e neodadaísta que reside a sua atitude mais literalmente política e estética.

O movimento Homeostética nasce em 1982 com a realização de um "duelo-performance" (Figs. 4.4.3.6) entre Manuel João Vieira e Pedro Cavalheiro[406], na ESBAL, em Lisboa, juntando Manuel João Vieira, filho de João Vieira, Pedro Proença, Pedro Portugal, Fernando Brito e Xana, alunos naquela instituição. Em simultâneo, estes artistas lançam a publicação *Os filhos de Átila*, onde reúnem os trabalhos literários e gráficos "delirantes" (Melo, 1986b, p. 39-R) dos dois primeiros anos do curso. Entre as atividades que o grupo desenvolveu, contam-se os manifestos, os poemas, as revistas e panfletos policopiados[407], filmes de videoarte experimental que continham *sketches* de performances humorísticas, que os autores chamam de "filmes alegóricos" (citado em Melo, 1986b, p. 39-R), entre as quais "Bebé" (1987) (Fig. 4.4.8.9) e "Chau chau Bambina" (1987)[408] (Fig. 4.4.8.10), celebrações-performance, exposições coletivas e concertos-performance (Fig. 4.4.4.6), isto é, intervenções com que o grupo, na sua vertente musical dos Ena Pá 2000, criados igualmente em 1982,

[406] Como descreve Ramos do Ó: "Foi então que, no átrio da Escola, se realizou um primeiro anúncio da novela Homeostética: um duelo-performance (...) pontuado por gritos lancinantes de Xana que tambe, lançava tinta vermelha sobre os dois oponentes. Por esta altura terá ficado decidido que se faria uma primeira exposição coletiva" (do Ó, 2004, p. 59).

[407] Todos estes textos foram reunidos pela Fundação de Serralves no catálogo *Homeostética: 6=0* (2004) (M. Ramos & Dale, 2004, pp. 94–255), editado aquando da exposição sobre o grupo, patente entre 24 de abril e 4 de julho de 2004, no Porto.

[408] Uma lista destas realizações, e guiões pormenorizados de cada filme, pode ser consultada no mesmo catálogo (M. Ramos & Dale, 2004, pp. 226–237),

inauguravam as suas mostras plásticas. Coletivo musical este que, pela força e originalidade do seu projeto entretanto se autonomiza e adquire vida própria, mantendo-se em atividade até aos dias de hoje, ao contrário do conjunto original. Veja-se o relato de uma destas intervenções, em 1986, aquando da última exposição do grupo, pela voz do crítico Alexandre Melo:

> Registe-se o brilho da noite de inauguração. Um numeroso público, muito mais jovem do que é habitual na SNBA e a possibilidade de presenciar uma prestação do grupo Ena Pá 2000, em que pontifica a voz de Manuel Vieira. Para além de se ter podido ver o que não é habitual, seis homeostéticos magnificamente vestidos com fatos pretos e imaginosos da autoria de Inês Simões/'Pérolas a Porcos'. Um êxito (Melo, 1986c, p. 43-R).

É nesta diversidade experimental e atitude, intervenções espontâneas e *modus vivendi* que cultiva aquilo que Rui Afonso Santos designa de "atemporalidade moral neo-pagã" (R. A. dos Santos, 2004, p. 87), que reside o grande contributo dos homeostéticos para a história da performance portuguesa. É o projeto performativo por detrás destas intervenções muito pouco documentadas, e que não constam da história mais ou menos oficial que tem vindo a ser escrita sobre o coletivo[409], que interessa sublinhar aqui. Porque retomam a premissa dadaísta da arte como vida. Mesmo nas exposições do grupo, habitualmente mencionadas, é possível tresler esta atitude derrisória performativa.

Entre as mostras mais marcantes, aquelas que configuram um percurso *underground* homeostético na história da arte portuguesa dos anos 80, encontram-se cinco. A primeira teve lugar na ESBAL, de 26 de maio a 9 de junho de 1983, tendo como título "1ª Exposição Homeostética". A segunda, em dezembro do mesmo ano, intitulada "Um Labrego em Nova Iorque" (Fig. 4.4.4.7), também na ESBAL. Em 1984, tem lugar em Portimão, na Galeria Quarto Crescente, a 3ª exposição, com o seguinte título sugestivo "Se em Portimão houvesse baleias" (Fig. 4.4.5.5). Em março de 1986, os homeostéticos deslocam-se a Coimbra para apresentação, no CAPC, da 4ª mostra, intitulada "Educação espartana" (Figs. 4.4.7.10). E por fim, retornando à ESBAL, o coletivo apresenta a 5ª exposição, com o título "Continentes", em resposta às exposições "Atitudes Litorais", que teve lugar na Faculdade de Letras da

[409] (B. de Almeida, 2008; Brito, 2000; I. M. R. Nogueira, 2009; Ó, 2004; M. Ramos & Dale, 2004; R. A. dos Santos, 2004).

Universidade de Lisboa em 1984, comissariada por José Miranda Justo, e "Arquipélago", em 1985 na SNBA, e no Porto, em 1986, na Cooperativa Árvore, com curadoria de Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida e Maria Filomena Molder.

Concentre-se aqui a análise nesta última por representar, como se diz no documentário de Bruno Almeida, "o zénite do movimento" (citado em B. de Almeida, 2008), e por constituir, de facto, o momento de demarcação mais apelativo e significativo relativamente ao contexto artístico português. Para a realização deste evento, os artistas fecharam-se durante um par de dias num armazém em Xabregas (Figs. 4.4.7.11), onde produziram um conjunto de seis polípticos pintados de grande formato (cerca de 2,55x2m cada um). A ideia deste "continente" por contraposição aos "Litorais" e ao "Arquipélago", era a de romper com o protótipo individualista que aquelas exposições representavam. Na sua monografia sobre as artes plásticas nos anos 1970 e 1980, Isabel Nogueira, analisando as propostas e a receção crítica destas exposições, faz notar que as duas mostras são emblemáticas dos "circuitos paralelos e mundanos" cosmopolitas que se vêm afirmando nesta década (I. M. R. Nogueira, 2009, p. 319). Também José Sousa Machado recorda como a mostra "Atitudes Litorais" representa um momento de "renovação do meio das artes plásticas em Portugal, semeando modalidades diferentes de participação, promovendo a circulação de novas ideias e instaurando uma dinâmica agressiva de promoção e circulação do objeto artístico", defendendo ainda a "dinamização e apoio às novas gerações, a abertura e intercâmbio com o estrangeiro e, sobretudo, combatiam a estagnação morna em que vivemos" (Machado, 1990, p. 33).

Mais do que uma rejeição, de facto, destas propostas e tendências plásticas em si[410], parece residir na proposta homeostética, como refere Pinharanda, uma "coerência interventiva" (J. Pinharanda, 1990, p. 23), mais do que uma coerência plástica, como fica patente, por exemplo, na seguinte posição de Manuel João Vieira na seguinte entrevista dada aquando desta exposição:

[410] Emídio Rosa de Oliveira, numa crítica para o *Semanário*, questiona mesmo se existe efetivamente diferenças entre as propostas plásticas de "Arquipélagos" e "Continentes" (E. R. Oliveira, 1986). Veja-se também a crítica de Alexandre Melo, que se refere à geração representada nesta exposição, como os/as protagonista de fulcrais "deslocações éticas, estéticas e conviviais" que recusam a "subordinação da criação à retórica dos interesses sociais", constituindo esta, "a condição de uma autenticidade (...) que, só ela, pode tornar esta socialmente produtiva, precursora" (Melo, 1985b, pp. 51-R-52-R).

> A pintura é inspirada no pitoresco das feiras populares, nos carrinhos de choque, no amor das mães, nas saudades dos marinheiros, nos cantos das rãs e no encanto das crianças. Ela surge de dentro de mim como um pomar e significa tudo quanto há de belo na vida. Sinceramente procuro com ela conquistar o coração das empregadas domésticas que desconhecem Heraclito e o fogo como matéria-prima do universo (citado em Melo, 1986c, p. 43-R).

Sem desprimor da obra plástica de cada um destes artistas, a verdade é que, enquanto grupo, a sua ação parece poder-se enquadrar muito mais numa história da performance do que numa história da pintura portuguesa. Ou em ambas, mas considera-se aqui que o legado mais forte destes artistas reside nesta postura neodadaísta de teor cabarético, pelo teatro visual expressionista, paródico, performativo e exuberante que cultivaram, esse sim, sem paralelo na arte portuguesa deste período.

Apesar de o seu programa teórico-estético partir de uma premissa clara, o conceito de homeostasia de Edgar Morin desenvolvido no livro primeiro de *O Método* (Morin, 2009 [1982]), a verdade é que a formação e programa do grupo se vão definindo em função das experiências e partilha estética de ideias e convívio que aqueles membros vão partilhando até 1988. A análise de alguns trabalhos sobre o coletivo e determinados testemunhos corroboram isso mesmo. Num encontro realizado no dia 2 de maio de 2011, no âmbito de um ciclo de cinema organizado pelo CES em colaboração com a Fila K, em Coimbra, na Casa das Artes da Fundação Bissaia Barreto[411], Pedro Proença, o membro do grupo convidado para a sessão, após o visionamento *6=0 Homeostética* (2008), documentário sobre o grupo realizado por Bruno de Almeida, afirmava que, em momento nenhum, o grupo tinha tido, ao longo dos anos 80, a noção de que estaria a criar um grupo ou a firmar um movimento. De acordo com o artista, esta sistematização teria ocorrido aquando da organização da mostra sobre o grupo pela Fundação de Serralves em 2004, e da necessidade de dar um nome e escrever uma história para o conjunto de documentação que ali se apresentava. Esta é, de alguma forma, a história da história da arte. Mas, no caso da Homeostética, este aspeto acentua ainda o mais o seu caráter experimental, sendo particularmente importante sublinhar este ponto, ali reafirmado naquele testemunho, dado o conjunto de documentos escritos existentes dessa

[411] No qual a autora desta tese esteve presente.

altura da autoria dos artistas que deixam entrever a possibilidade da existência prévia de um programa que o coletivo querereria pôr em prática.

É certo que há um programa, mas até que ponto esse programa pretendia ser efetivamente um programa? Ou até que ponto não se está perante a performance deliberada de um grupo que mais não foi do que uma vivência estética coletiva que nunca chegou a passar desse *work in progress*? Na linha, aliás, do que o mesmo Pedro Proença afirma num outro testemunho: "Sinto que naquela época em Portugal se partilhavam sinais, técnicas, motivos, como se fosse mais importante o clima do que as individualidades" (citado em do Ó, 2004, p. 41); e que é afirmado também no documentário sobre a coletivo, onde se oberva o seguinte: "A maioria dos artefactos homeostéticos permaneceu invisível e inédita. Foram concretizados quase só para consumo interno" (B. de Almeida, 2008). Vale a pena, neste contexto, rever o conceito de Edgar Morin que orienta a ação homeostética, conforme foi aplicado por Jorge Ramos do Ó à análise do grupo de Manuel João Vieira, no seu estudo:

> (...) em cada ser vivo, há um complexo de estados estacionários (*steady states*) pelos quais o organismo mantém a sua constância e se identifica ao ser que o transporta. Como homeostasia aplicada à arte, a Homeotética deveria fazer, assim, apelo a um equilíbrio termodinâmico, a uma autoconservação viva dos corpos, a uma permanente auto-regulação das organizações: todos os seus movimentos de diferença e mesmo de desordem morfológica, teriam sempre supostos impulsos no sentido do reequilíbrio e da absorção crítica das ruturas estéticas entretanto experimentadas pelos seus praticantes. Fossem eles quais fossem e viessem de onde viessem, todos os fluxos da energia artística homeostética alimentariam a existência e a manutenção mesma do sistema (do Ó, 2004, p. 31).

Não parece haver dúvidas assim de que o caráter displicente deste projeto artístico-ideológico, identificável naquilo que o mesmo Jorge Ramos denomina de opacidade da prática artística, ridicularização da pose de artista, ironia, paródia, ou "rejeição veemente da seriedade que caraterizava os outros (do Ó, 2004, pp. 34-35), muito presente numa "lógica de apropriação homeostética" (do Ó, 2004, p. 38), se firma paradoxalmente na necessidade de assegurar, por outro lado, uma pose festiva, entusiasta, estética, performativa e pós-moderna, afirmando uma crença na ornamentação "com amáveis paraísos, o vazio", como se pode ler no manifesto assinado por Pedro Proença e escrito a propósito da exposição "Continentes", de que se transcreve também o seguinte excerto elucidativo:

> Categorias líquidas, disseminação dos cultos da diferença e indiferença. Sentíamo-nos alegremente condenados às vertigens rizomáticas, a um simular desfrutante, a um

> inumerável apetite. (estradas, excessos, palácios) A terra tinha tremido e voltava a tremer. Olhávamos de lado para as disposições fractais. A terra, as plutónicas entranhas, não queriam mostrar mais tesouros. Talvez se reservasse a um octoniano pudor. Talvez tudo se tivesse dissipado. Havia também o esférico ser na sua suspensão brilhante. Num suspendiamento. No meteoro de pensar/pender onde não há crueldade ou sofrimento, mas apenas brilho (Pedro Proença citado em M. Ramos & Dale, 2004, p. 118).

Esta questão está também muito presente no universo poético-paródico do grupo, aspeto que importa sublinhar no contexto desta reflexão. Os poemas homeostéticos merecem, por si só, um estudo completo que situe a proposta literária destes autores no contexto específico da literatura portuguesa. Em todo o caso, fica claro o seu programa, como se explicita no texto "Babel", de 1984, e de que se transcreve parte: "Existe uma espécie de oralidade que nos persegue. Um desejo de performance, de memória ativa, ritual. A citação como lugar de lacuna em relação ao citado. Toda a linguagem é (foi e será) citação em ação. Linguagem que persegue fragmentariamente, em sedução" (citado em M. Ramos & Dale, 2004, p. 152).

O equilíbrio homestésico do sistema proposto pelo grupo reside assim numa certa ignorância da sua condição, como referia Vergine, ou na "suspensão brilhante" e cintilante, acrescente-se, isto é, na suspensão de crenças e transferência do potencial utópico para o corpo como artefacto, e para o mundo, como "paraíso", se não real, pelo menos contaminado por essa dose de irrealidade, como Manuel João Vieira assume algures: "os homeostéticos esvoaçavam por sobre a realidade", "existiu sempre um sentimento de fantasmagoria" (citado em do Ó, 2004, p. 34). Não parece ser por acaso, pois, que seja no projeto Ena Pá 2000 que a homeostasia feliz deste grupo tenha encontrado continuidade[412]. O sucesso do lançamento do single *Telephone Call* em 1987 (Fig. 4.4.8.13; Fig. 4.4.8.14) parece confirmar isso mesmo. Como refere Rui Santos:

> (...) os Ena Pá 2000 ilustram porventura melhor do que ninguém o projeto neo-vanguardista homeostético da fusão entre arte e vida, doravante prosseguido por

[412] Veja-se a opinião de Mário Caeiro: "Dentre os membros do grupo, Manuel João Vieira é aquele que tem intervenção mais regular na esfera pública. Performer com verve dadá, cantor *pop*-pimba, agitador das noites, leva a ligação arte-vida ao extremo de se candidatar repetidamente à Presidência da República ou liderar carismáticos grupos musicais. Vieira terá 'herdado' a veia de João Vieira, seu pai, realizando um humor sempre (em ponto) crítico" (Caeiro, 2014, p. 126).

> Manuel João Vieira (e, desde finais de 80, pelos restantes Homeostéticos) sobretudo no domínio musical, dando continuidade efetiva às anteriores incursões homeostéticas nos domínios da performance, da música, do teatro e do cinema (R. A. dos Santos, 2004, p. 93).

Não deixa de ser pertinente a pergunta colocada no fim do documentário de Bruno de Almeida: "Conseguirá o século XXI alguma vez deixar de ser Homeostético?". Ao que se acrescenta: conseguirá a arte alguma vez deixar de ser experimental?

Sem ligações aparentes entre si, os Felizes da Fé partilham algumas caraterísticas desta homeostasia feliz[413], como a própria designação do grupo indicia. A diferença reside no facto do coletivo fundado em 1985 por Rui Zink, em conjunto com os irmãos Gilberto e Ricardo Gouveia, se centrar essencialmente em intervenções e *happenings* de rua. Partilham, no entanto, a inspiração nas vanguardas do século XX e a provocação neodadaísta, ou hiperdadá, como os Felizes da Fé fazem questão de especificar. Uma história deste grupo foi elaborada por Leonor Areal no documentário intitulado "Geração Feliz" (L. Areal, 1999), recolhendo imagens de algumas das suas intervenções e testemunhos orais de membros do grupo, performers e historiadores da arte. É possível, com base neste documento e alguma imprensa periódica, fazer uma reconstrução cronológica das suas intervenções, que decorreram, na sua maioria, na baixa lisboeta, mais concretamente na Rua Augusta.

A sua primeira operação teve lugar nas instalações da Associação de Estudantes da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, em 1984, e consistiu na organização de um congresso intitulado provocatoriamente "Pornex 84". O evento teve a duração de cinco dias, decorrendo entre os dias 21 e 25 de maio, fazendo parte da programação, uma exposição de artes plásticas, conferências, debates, performances, leituras de poesia e sessões de cinema[414]. O tema do encontro era, obviamente, a pornografia. De acordo com o testemunho de Miguel Vale de Almeida, a exposição terá sido "um *happening* em si" (citado em L. Areal, 1999),

---

[413] Esta semelhança viria a ser reconhecida em 2004, no blogue do grupo criado em 2000, onde se pode ler o seguinte: "As afinidades entre os dois grupos rivais são maiores do que eles mesmos querem aceitar: não apenas em termos geracionais, mas sobretudo a nível político-estético. Os manifestos e documentação visual dos Homeostéticos (...) adquirem hoje um valor inesperado de elucidação das atitudes vanguardistas ainda mal compreendidas do híper dadaísmo" (Felizes da Fé, 2004).

[414] De acordo com os seguintes estudos: L. Areal, 1984; L. Areal & Zink, 1984; C. P. Correia, 1984; F. Fernandes, 1984. Veja-se ainda a reconstituição do evento proposta por Hugo Bola (Bola, 2004) no blogue do grupo.

com enorme afluência por parte do público e alguma receção crítica junto da comunicação social. Sendo o tema controverso por si no contexto da sociedade portuguesa da altura, o que, em parte, explica o seu impacto, importa, no entanto sublinhar também que a relevância desta proposta, essencialmente dinamizada por Rui Zink, reside, no quadro da história da performance portuguesa, no facto de se tratar de um evento que é, em si, no seu conjunto, uma performance. Pelo enfoque na estratégia do *mise en scène*, claramente provocatória, paródica e cabarética, pela contaminação entre si dos diferentes géneros e formatos de abordagem do tema convocados, cinema, teatro, artes plásticas, conferência, poesia, por constituir, de certa maneira, um espetáculo de variedades de orientação fortemente estética e ideológica.

É este, por assim dizer, o código genético daquilo que será a ação de rua dos Felizes da Fé. Pelo que se considera aqui ter sido este evento o seu laboratório experimental de ideias, já que, na versão oficial do grupo, o coletivo terá nascido no evento "Animação da Área do Chiado", organizada em 1985 pela ESBAL, encontro no qual os Felizes da Fé participaram com a apresentação de uma "Banda Eletrónica" e um teatro de fantoches *punks* (L. Pimenta, 1987, p. 16). O coletivo é composto por Rui Zink, Gilberto Gouveia, Ricardo Gouveia (Rigo) e Leonor Areal, com a colaboração de outros elementos como Paula C., Eugénia M., Nuno A., Luís A., tendo como programa, os seguintes dois mandamentos: "A literatura está à nossa espera", e "O fim do filme está próximo" (Dr. Rigo 93, 1993).

A estrutura das intervenções de rua dos Felizes da Fé mantém-se ao longo da década de 1980, não variando muito entre si. As ações consistiam habitualmente na elaboração de cartazes, que os membros do grupo, caraterizados com adereços alusivos ao tema da performance, transportavam pelas ruas, habitualmente a baixa de Lisboa, em "hora de ponta", ao mesmo tempo que proferiam frases e palavras de ordem por intermédio de um megafone, empunhado habitualmente por Rui Zink, porta-voz do grupo. Os temas são a atualidade política. Também é mais ou menos constante a reação do público lisboeta, variando entre a estupefação, o choque, o riso e o gozo. A primeira intervenção de rua teve lugar em agosto de 1986, tendo como título sugestivo "Manifestação contra o fim do mês" (Figs. 4.4.7.2). Nesta intervenção os *slogans* usados foram os seguintes: "O fim de Agosto está próximo", "Agora que estava tão bom", "Aumentem o mês", "Setembro para quê? Obrigado". Na segunda ação, em setembro do mesmo ano, alusiva ao mesmo tema, podia ler-se as seguintes palavras de ordem nos cartazes: "O fim de Setembro está próximo", "Marcianos go home" e "Vade em retiro fim do mês". Em 19 de dezembro de 1987 realizam a "Manifestação dos Pais Natais" (Figs.

4.4.8.5), também na Rua Augusta, consistindo numa crítica ao espírito consumista daquela época festiva, recorrendo a palavras de ordem como "Natal: um negócio que veio do céu", "Ontem na capela, hoje no 'xoping'", ou ainda "O meu pai ofereceu-me um carro". De acordo com uma crónica na imprensa, tratou-se de uma "marcha santa" de um conjunto de nove pais natais vestidos de pijamas, empunhando cartões e a carcaça de um esquentador, não tendo faltado uma rusga da "Brigada Pai Natal" com rajadas de balas de esferovite, durante a qual foi proferido o seguinte mote "Missas sim, mísseis, não!" (L. Pimenta, 1987, p. 16).

Em "Monstros" (Figs. 4.4.9.2), que teve lugar no dia 31 de maio de 1988, Rui Zink apareceu vestido de fato e gravata, representando um executivo "cidadão exemplar", com um nariz postiço, a passear na Rua Augusta com uma trela de aço de um cão pendurada na cabeça de um outro indivíduo que, com o rosto tapado com um lenço preto, empunha um cartaz que diz o seguinte: "Porque é que este homem ri? Porque tem um dono!" (Aguiar & Silva, 1990, p. 40). O cenário era completado com um "monstro", que terá causado grande curiosidade e agitação junto dos transeuntes, como descreve Isabel Lopes n'*A Capital*:

> No entanto, isto não era tudo, pois o compenetrado executivo lutava ainda com um 'monstro', que se movia em todas as direções, para gáudio das crianças e susto daqueles que de tão apressados, quase esbarravam com esta criação de Rigo, um dos elementos do grupo. Criação bem imaginada, tendo por base uma estrutura giratória sobre a qual se sentavam, costas com costas, quatro jovens, igualmente encapuçados, e que movendo os pés, iam contra tudo e contra todos, ao mesmo tempo que um gravador portátil, escondido sob uma capa que lhes cobria o corpo, emitia sons, vagamente entre os grunhidos e os acordes eletrónicos (I. Lopes, 1988, p. 17).

Numa outra reportagem, Júlio Pinto reproduz o discurso alegórico de Rui Zink sobre estes monstros:

> 'Eu trago-vos a mensagem da Verdade!' – grita o homem quase inteiramente feliz.'Eu sou a segurança! Eu sou o Portugal do futuro! Mas atenção portugueses: os monstros estão aí! Os montros estão prontos a qualquer crime! Os monstros estão a dar cabo da cidade, do país! Cuidado, portugueses! Os monstros são perigosos, são inimigos da ordem, são inimigos da sociedade!' (J. Pinto, 1988a, p. 7).

De acordo com o testemunho de Fernando Aguiar no documentário de Leonor Areal, esta terá sido a intervenção com maior impacto do grupo (citado em L. Areal, 1999). No ano seguinte, os Felizes da Fé apresentam a "Manifestação de apoio ao governo" (Figs. 4.4.10.1), disfarçados com máscaras de *smile* amarelas, tendo por *slogans*, os seguintes: "Hora a hora Deus melhora", "O povo nunca tem razão", "Este governo é patrocinado pela margarina

Vaqueiro", "O ordenado mínimo é o máximo", "Cavaco Silva ao contrário da oposição tem pêlos no peito", "Cavaco amigo, mostra-me o teu umbigo".

A intervenção mais controversa foi, no entanto, a "Manifestação de apoio aos países em vias de extinção" (Figs. 4.4.11.1), que teve lugar no dia 15 de dezembro de 1990 no local habitual mas tendo, deste vez, direito a intervenção policial. Esta performance decorreu perto do meio-dia, os performers, num total de 12, apresentaram-se com meias amarelas na cabeça, sendo a intervenção dedicada a países como o Kuwait, Timor e Macau e proferindo Rui Zink frases como: "Ir ao Kuwait sai caro", "A CEE não presta na cama" ou "Prémio Nobel para Bush". Abordados pela polícia, o grupo foi desmobilizado, tendo sido detidos três dos elementos do grupo, entre eles, Rui Zink e Leonor Areal. De acordo com a reportagem de Fernanda Ribeiro no *Público*, que classifica este acontecimento como "performance cómico-policial", o grupo terá sido detido por não possuir autorização para realização de tal manifestação. Ao que o grupo contrapunha afirmando que se tratava de um "performance", de um "mini-espetáculo" (F. Ribeiro, 1990, p. 49). O grupo manteve-se ativo ao longo da década seguinte, passando no entanto a diversificar os locais e contextos das suas intervenções[415].

A reação policial ao *happening* de 1990 assemelha-se à reação que o público português teve à encenação dos Heróis do Mar, ameaçados de morte, anteriormente mencionada. Por isso a reflexão e intervenção destes grupos é sobremaneira importante na abertura e sensibilização para uma conceção performativa de cultura. No caso dos Felizes da Fé, este grupo teve o mérito de expandir a arte urbana a uma elaboração situacionista, circence e improvisada do fenómeno performativo, levado corajosamente ao coração do espaço público lisboeta, assumindo-se enquanto ato estético partilhado, como explicita Rui Zink: "a estética dos Felizes é a de que o ato estético deve ser partilhado por todos, e sobretudo por aqueles que não sabem que estão a partilhar um ato estético" (citado em L. Areal, 1999).

A teoria das "situações construídas" com referência a uma "arte integral" e a um "urbanismo unitário" de Debord parece adequar-se como grelha de leitura da performance deste grupo. Também no desenvolvimento de uma noção espacial dinâmica, por intermédio da "dérive"[416],

---

[415] Veja-se, no blogue já mencionado, a secção "Historial" (Felizes da Fé, 1993).

[416] "[dérive] is the practice of a passionate uprooting through the change of environments, as well as means of studying psychogeography and situationist psychology. But the application of this will to ludic creation must be extended to all known forms os human relationships, and must, for example, influence the historical evolution of

com vista à "revolução de costumes", a partir de uma "nova espécie de jogos", o jogo situacionista de interação de que fala Debord (Debord, 2006 [1957], pp. 96-97), os Felizes parecem aproximar-se deste paradigma, como se lê nas intervenções atrás descritas e, uma vez mais, no testemunho do porta-voz Rui Zink: "Era uma falta de comunicação [entre grupo e público] que nós próprios queríamos provocar porque a comunicação existia mas o que não existia era a comunicação explícita. E isso suscitava reacções diversas", acrescentando: "Havia pessoas que perguntavam: 'O que é que eles querem? Ou o que é que não querem? Ou o que é que eles estão aqui a fazer?'. Mas o que nós queríamos é que elas se perguntassem o que é que elas estavam ali a fazer naquele passeio àquela hora?" (citado em L. Areal, 1999).

A dramaturgia da paródia explorada por estes dois grupos constitui uma revolução das formas de comportamento, de modelos de sociabiliade e ocupação do espaço público, dos arquétipos de encenação e entretenimento. Hoje seriam banais, naquela altura, não eram. Pela mudança profunda do paradigma informacional que entretanto se operou mas também pela abertura para a qual estes grupos e artistas, em conjunto com outros fatores, contribuíram notavelmente, embora sem granjearem desse reconhecimento. As performances também constituíram, na altura, uma forma de escape. O tal escape "para além da utopia", de que fala Ruhrberg, entre a vanguarda e o reacionarismo (Ruhrberg, 2012a, pp. 365–389). O refúgio na ilusão e na máscara é, sem dúvida, uma das caraterísticas mais distintivas da performance experimental da década de 1980 portuguesa. Não como ilusão, de facto, mas como encenação desse devaneio a que a emergência abrupta de uma cultura mediática convidava, como explica Vergine:

> Parody functions as a anathema and diminishes the value of content at the same time in which it modifies form. (...) / These forms of behaviour serve for the development of systems of defense. The ego falsifies itself in order to avoid an experience that would otherwise be painful, and thus it protects itself. This too is a method for achieving a certain satisfaction since the identity of the artist takes refuge in illusion, in the mask (Vergine, 2000, p. 24).

Para além desta dinâmica de grupos e performers, importa ainda sublinhar o papel determinante de um conjunto de eventos coletivos que tiveram na performance experimental, o seu principal enquadramento, e que contribuiram para a afirmação de uma cartografia urbana artístico-experimental. No seu estudo sobre arte pública, no subcapítulo dedicado a

---

emotions like friendship and love. Everything leads to the belief that the main insight of our reseaarch lies in the hypothesis of constructions os situations" (Debord, 2006 [1957], p. 98).

Portugal, Mário Caeiro observa que, nos anos 80, "são muito pontuais os exercícios de radicalidade performativa" (Caeiro, 2014, p. 124), predominando "uma hibridez tática que decorre da continuidade, na prática, do pós-concetualismo para o pós-modernismo assumido (enquanto chapéu para englobar desde a transvanguarda à *bad painting*)" (Caeiro, 2014, p. 125). De entre os artistas que Caeiro refere terem contribuído para uma diversificação e dinamismo deste espaço público, o autor menciona Cabrita Reis, Rui Chafes e os ex-homeostéticos Xana e Pedro Portugal, para além da grupo Homeostética. É certo que grande parte destes artistas e eventos operaram locamente, entre Lisboa, Porto e Coimbra. E também a natureza deste tipo de práticas performativas e experimentais resiste a uma sua historiografia. Em todo o caso, não deixa de ser assinalável esta lacuna, reiterando-se aqui a necessidade de uma sistematização, de facto, da arte experimental deste período. É a vez de reinvindicar para a arte da performance, esse "espaço de liberdade" que dará lugar a "iniciativas que premitirão, entre outras coisas, o surgimento de um território muito particular de expressão plástica onde a arte corporal, performances, rituais e intervenções de todos os géneros elaboram novas linguagens adaptadas às necessidades da sociedade em transformação" (Álvaro, 1979, p. 3), como observa Egídio Álvaro no seu estudo. Os eventos coletivos mais relevantes serão detalhados nos próximos pontos, mas outros merecem também destaque.

Na continuação das seis edições do "Ciclo de Arte Moderna Portuguesa", dedicado à arte da performance, no IADE, organizado por Egídio Álvaro entre 1977 e 1982, é Armando Azevedo quem se apresenta na viragem para os anos 80, na sexta edição (Fig. 4.4.1.10), em 1980. Em 1981, será a vez de Manoel Barbosa, com a performance "MJRB", e, no ano seguinte, na última edição, Elisabete Mileu. O encontro inaugurara-se em 1977 com a intervenção marcante "Os três dedos da mão do arco-íris", de Albuquerque Mendes, na Praça Camões[417] (Fig. 6.1.73). Estes eventos dividiam-se em três momentos: um primeiro, de

[417] "Fiel ao seu estilo flamejante, paradoxalmente ascético e sensual, simultaneamente suporte da ação e superfície de inscrição. Albuquerque deixou traços profundos em todos aqueles que participaram no seu ritual. / Os três dedos da mão do arco-íris focam mais particularmente a importância que o corpo do artista – tomado aqui no seu aspeto global, carne e máscara, sangue e cor – corpo social e corpo mental, toma no fenómeno de dramatização, revelação, dinamaização e informação que se produz por altura da aparição do objeto artístico" (Álvaro, 2002, pp. 7-8). Veja-se também a reportagem n'*O Primeiro de Janeiro* desta intervenção (C. Gonçalves, 2001, p. 74).

intervenção do performer convidado, no espaço público; um segundo, com uma performance no edifício do IADE; e um terceiro momento de dinamização de uma conversa sobre as obras apresentadas (Aguiar, 1990a, p. 7).

Em 1980, tem lugar, entre 15 e 22 de agosto, em Vila do Conde, a "Semana Internacional de Arte Atual", organizada pelo grupo Puzzle, com intervenções de Albuquerque Mendes (Fig. 4.4.1.1.1)[418], Armando Azevedo (Fig. 4.4.1.1.2) e muitos/as outros/as[419]. Para além de performance, o coletivo Puzzle dinamizou ainda trabalhos de grupo, que envolviam a população, exposições e mostras de documentos, entre elas, a "1ª Exposição de Arte Postal".

Ainda no mesmo ano, Egídio Álvaro organiza a exposição "Nova sensibilidade: figurações/intervenções", na SNBA, em Lisboa. Neste encontro, alguns artistas participam com intervenções de performance (Fig. 4.4.1.2.1; Fig. 4.4.1.2.2) e o comissário fala, no catálogo, de um encontro inspirado nas "variedades críticas" do primeiro volume de *Pintura Romântica* de Baudelaire, que "acrescenta à ambivalência do dito e do alusivo a da linguagem e da escrita" (Álvaro, 1980, p. 20). O encontro contou com a presença de Egídio Álvaro, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Fernando Pinto Coelho, Gerardo Burmester, Grupo Puzzle, João Dixo, Manoel Barbosa e Miguel Yeco. Burmester apresentou uma ação impressionante neste encontro, ao som de uma composição de Wagner. Numa sala escura, o artista trocava continuamente de roupa, fluorescente, fotografando-se com uma *polaroid*, ao mesmo tempo que explodiam pequenos rastilhos de pólvora (Metelo, 2007, p. 247).

Também na SNBA e no dia 17 de janeiro do mesmo ano, Ernesto de Sousa apresenta, no âmbito da exposição "Arte Portuguesa Hoje", a performance e vídeo-escultura "A terra prometida: *requiem* para Vilarinho das Furnas" (Fig. 4.4.1.4). Realizou-se uma leitura a quatro vozes a partir de textos da Bíblia, de Freud e de Foucault, por Ana Hatherly, Julião Sarmento, Teresa Patrício Gouveia e Ernesto de Sousa, que acompanhou a projeção da videoarte realizada pelo mesmo Ernesto de Sousa em 5 de outubro de 1979 em Vilarinho da

[418] Para uma descrição pormenorizada das ações levadas a cabo por este artista neste evento, veja-se o catálogo sobre o autor organizado pela Fundação Serralves aquando da exposição "Albuquerque Mendes: Confesso", realizada entre 15 de novembro de 2001 e 13 de janeiro de 2002 naquela instituição (C. Gonçalves, 2001, p. 79).

[419] Participaram os/as seguintes artistas: Albuquerque Mendes, António Barros, António Viana, Armando Azevedo, Artur Barrio, Fabienne Quasa Riera, Fernando Aguair, Frank Na, Gerardo Burmester, Manoel Barbosa, Manuela Fortuna, Miguel Yeco, Plassun Harel, Rui Orfão, Serge III e Silvestre Pestana.

Furnas, para 4/8 monitores, quatro cassetes sistema Umatic 625/linhas a preto e branco, e que integrava aquela mostra (Freitas & Wandschneider, 1998, p. 109).

Em 1981, a escola ARCA de Coimbra organiza, no edifício Chiado, naquela cidade, o encontro "Duas noites de performance", no qual participaram Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester, Armando Azevedo, João Dixo, Manoel Barbosa, Manuela Fortuna e Rui Costa. Neste encontro, Armando Azevedo apresenta-se com o grupo História (Fig. 4.4.2.1.2), constituído por alunos/as daquela escola, e Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester mostram a intervenção "Portugal é lindo" (Fig. 4.4.2.1.1), no qual, surgindo vestidos de fato e gravata, num cenário escuro composto unicamente por uma mesa onde dispõem um espelho e material para fazer a barba, fazem a barba e a seguir tapam a mesa com uma bandeira de Portugal. No fim, saem de cena ao mesmo tempo que se ouve música de tipo popular cujo refrão é constituído pelo título da performance.

No ano seguinte, no Porto, tem lugar o "Festival de Performance" (Fig. 4.4.3.1.1), na galeria Espaço Lusitano, organizado por Mendes e Burmester. O evento teve início a 2 de novembro, com performances de rua a partir das 15 horas na Avenida dos Aliados, tendo terminado no dia 11 do mesmo mês, com a atuação da dupla organizadora. Participaram neste encontro vários/as performers, entre estes/as, Albuquerque Mendes, com a intervenção "Ritual" (Fig. 4.4.3.1.4), Miguel Yeco, que apresentou a intervenção "Pintar o sete. Abri-lo, o escudo" (Fig. 4.4.3.1.2), integrado na série Pessoa, Armando Azevedo mostrou a ação "Obsessão pelo azul", já aqui mencionada (Fig.4.4.3.1.5; Fig. 4.4.3.1.6). Silvestre Pestana, poeta experimental, apresentou uma reflexão intitulada "PoesiAção" (Fig. 4.4.3.1.3), propondo uma "nova dialeticidade literária" para o "poeta-ação", cujos suportes do discurso são, conforme explica, a "intervenção física do poeta", "o vídeo e o computador", combinando uma "praxis semântica e lexical com a fonética e a acústica", na criação de "situações interativas" (citado em Espaço Lusitano, 1982).

Também no Porto, mas na ESBAP, decorre em 1983 o "Espetáculo para Uma Escola de Belas-Artes", organizado pelo grupo Missionário[420], e que consistiu numa performance de Albuquerque Mendes no anfiteatro daquela escola, na qual anuncia o seguinte: "Nada mais a

[420] Constituído por Albuquerque Mendes, António Melo, António Olaio, Armando Azevedo, Gerardo Burmester e Pedro Tudela.

propósito numa escola de belas-artes do quem uma aula sobre a maneira como pegar num pincel". Solicita em seguida a colaboração do público mas é um palhaço que irrompe pelo palco, ao qual Mendes ensina a usar um pincel (C. Gonçalves, 2001, p. 100).

Refira-se ainda, neste contexto, a "EXPO AICA 85", organizada pela Associação Internacional de Críticos da Arte, que teve lugar em 1985 na SNBA, e na qual tiveram lugar intervenções de Fernando Aguiar, António Barros, Silvestre Pestana, Miguel Yeco, Rui Orfão, Carlos Gordilho e António Olaio.

São também diversas as intervenções individuais que contribuíram, no seu conjunto, para a afirmação das práticas experimentais de performance em Portugal ao longo desta década. Importa, no entanto, ilustrar uma dinâmica de eventos e festivais de caráter urbano e que se detalhará em seguida. Com efeito, a análise do gráfico 3.1.2.1.2, relativo às incidências taxonómicas da arte da performance na década de 1980, revela um predomínio da arte da performance, seguida da instalação-performance, revelando como estas duas categorias surgem frequentemente associadas, tanto no que respeita ao período de 1900 a 1990 (gráfico 3.1.2.4), como na década de 1980. Aspeto coincidente com as descrições que se tem vindo a fazer e que se relaciona com o facto de uma boa parte das intervenções estarem associadas a mostras, exposições, instalações que resultam do diálogo intermédia que carateriza a performance. Logo a seguir, observa-se o predomínio das taxonomias: festival de arte e exposição/instalação coletiva, que vem confirmar o seu caráter urbano e a sua dimensão de intervenção coletiva, pelo menos na década de 1980. Eis porque nos subcapítulos seguintes se centra a análise num conjunto substancial de festivais coletivos. Segue-se nesta escala, o concerto-performance e o *happening*. O primeiro, claramente pela centralidade que a música assume nestas práticas, o segundo, pela natureza intrinsecamente experimental e provocatória do género. Vale a pena, neste ponto, recuperar a definição desta classificação taxonómica, disponível no ponto 1.1 dos anexos, e que resultou da análise sistematizada do material empírico sobre a arte da performance portuguesa:

> A apropriação da arte portuguesa do modelo tradicional de *happening* de Kaprow resulta numa sua expansão e variação, sendo aplicada em diversos modelos e de diferentes formas. Parte-se dos seus elementos-base, a relação entre arte-vida, o efeito estético de surpresa e choque, e a interação corpo-espaço-tempo-audiência mas é aplicado a diferentes eventos, intervenções e objetivos: concertos, conferências, intervenções de rua, intervenções urbanas, instalações, vídeo-performance, etc. No caso português, o happening resulta como mecanismo performativo que explora sobremaneira os efeitos surpresa, de choque, improvisação e experimentação. Pode

> decorrer num espaço-tempo circunscrito, isto é, que começa e acaba, ou pode prolongar-se no tempo e repetir-se. Pode estar presente ou tratar-se de um evento agendado. Usa-se esta designação também para identificar a atmosfera ou ambiente de surpresa ou mesmo constrangimento, que resulta da intervenção ou conjunto de intervenções.

Uma palavra ainda para as cidades e galerias onde a arte da performance se concentrou ao longo desta década. Verifica-se que a "lógica de intervenção cultural descentralizadora" (Lima dos Santos, 1995, p. 226) mencionada no estudo de Maria de Lourdes Lima dos Santos no que respeita às artes plásticas, não passa de um esforço e impulso inicial que os números aqui apresentados não permitem confirmar. De facto, apesar de um conjunto de críticos e artistas terem procurado contrariar a lógica centralizadora que carateriza a arte portuguesa *latu sensu*, a verdade é que esta é acompanhada de uma macrocefalia centrada na cidade de Lisboa. Não deixa de ser surpreendente verificar que, de acordo com os dados recolhidos nas bases de dados, cerca de metade dos eventos de arte da performance registados entre 1900 e 1990, tenham decorrido na capital (gráfico 3.1.2.5)[421], seguida de Porto e Coimbra, com números substancialmente inferiores. No que respeita à década de 1980, a discrepância mantém-se, com Lisboa a apresentar cerca do triplo das intervenções das restantes duas capitais (gráfico 3.1.2.11).

A existir, esta descentralização, verifica-se apenas no que respeita aos lugares propriamente ditos onde decorreram estas ações, oscilando por sítios tão diversos como a rua, a galeria, armazéns, praças, mercados, cafés, teatros, telhados, bibliotecas, livrarias, estúdios, palácios, associações, universidades, cantinas, anfiteatros, clubes, pavilhões desportivos, institutos, cooperativas, zonas naturais, hotéis, laboratórios, redações, avenidas, museus, escadarias, largos, escolas, salões, entre outros, para nomear apenas alguns. Apesar da APP se jogar em arenas circunscritas para públicos específicos, a verdade é que a diversidade e panóplia de lugares onde estes/as artistas têm atuado, tem levado estas práticas a uma geografia muito ampla das cidades, pese embora mais restrita àquelas três capitais. Também é interessante notar que, no caso de cada uma destas localidades, a maior parte das intervenções no período em estudo, entre 1900 e 1990, se concentra em espaços formais. Em Lisboa (gráfico 3.1.2.6),

[421] Veja-se também os gráficos 3.2.5.9, 3.2.5.10, 3.2.5.11, 3.2.5.12, sobre a atividade específica de alguns/ma poetas PO.EX, onde esta tendência se mantém.

verifica-se um predomínio claro da SNBA como a instituição que mais acolheu eventos e intervenções desta natureza, seguida da Galeria Quadrum, da Galeria Diferença, da famigerada Galeria de Belém, que, mesmo desaparecida em 1981, no cômputo geral, ocupa um lugar expressivo, a FCG e o CAM, seguida da ESBAL. No Porto (gráfico 3.1.2.7), a Cooperativa Árvore é a organização que regista um maior número de eventos, seguindo-se do Espaço Lusitano, de Burmester e Mendes, e da ESBAP. Em Coimbra (gráfico 3.1.2.8), as práticas experimentais de performance definiram-se em torno de dois lugares representativos da geografia experimental e académica daquela cidade: o CAPC e o teatro-estúdio do CITAC.

Uma menção ainda, neste âmbito, para a internacionalização da performance portuguesa. Os/as artistas portugueses/as granjearam de uma rede de contactos internacional, estabelecida sobretudo por Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa, que se traduziu na ampla participação dos/as performers portugueses/as num conjunto extenso de eventos em Paris, no Luxemburgo, Lyon, Kassel, Amesterdão, entre outros. Dado o enfoque desta tese na performance com expressão em território português, remete-se a análise desta rede para outros estudos[422], também pela sua complexidade e especificidade, sublinhando-se no entanto aqui a sua importância.

5.4 Bienais de Cerveira e ACARTE: Arte da Curadoria Experimental

A efetiva transição para um paradigma performativo da arte portuguesa nos anos 80 ocorreu, como se viu no capítulo dois, fora do raio de ação e intervenção direta das instituições. O florescimento de festivais de arte na década de 1980 é um caso de estudo relevante porque configuram um núcleo fundacional de práticas experimentais. É neles que é possível identificar os sinais de mudança que se vêm operando desde os meados da década de 1960 e depois, com maior fulgor e expressão, de 1977 em diante. Estes eventos híbridos combinaram um programa de intervenção e debate em espaços formais, como galerias e museus, com intervenções de arte na rua, dando conta de uma dinamização cultural efervescente e de uma abertura pós-moderna da cultura portuguesa à mudança de paradigmas em curso. Os festivais e ciclos de arte constituíram laboratórios de sociabilidades, experiências radicais de curadoria

[422] Verónica Metelo elaborou já uma lista de todos os eventos e programa respetivo de cada uma destas participações (Metelo, 2007, p. 201). Considera-se ser esta sistematização um ponto de partida rigoroso, útil e adequado para investigações posteriores.

e de experimentalismo estético, estruturando-se em três tipos: festivais de arte, festivais de arte da performance e festivais de poesia experimental.

Os festivais do primeiro tipo partem de um conceito abrangente de arte e incorporam três caraterísticas pelas quais se incluem neste caso de estudo: o seu caráter experimental; o facto de incluírem na sua programação, intervenções de arte da performance; a participação expressiva de poetas. Destacam-se três festivais com estas caraterísticas nos anos 80: as bienais de Cerveira, o ACARTE, na FCG, e o simpósio "Projetos & Progestos", em Coimbra, de que se falará no capítulo seguinte pela sua proximidade com a poesia experimental.

As Bienais de Cerveira tiveram início em 1978 e resultaram da experiência de curadoria desenvolvida por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro na organização dos encontros internacionais de arte durante a década de 1970. Desta, resultaram dois dos principais eventos de arte experimental da década de 1980: Egídio Álvaro organizou as primeiras edições dos festivais internacionais de arte viva, em Almada, e Jaime Isidoro, as bienais em Cerveira, associadas às festas do concelho e em colaboração com a autarquia local[423].

As Bienais foram, no âmbito do experimentalismo, um caso único de sucesso no panorama português, pela sua continuidade, até aos dias de hoje, e por ter sido, de acordo com Idalina Conde, o projeto que "desencadeou um processo de descentralização artística – hoje generalizado como se pode constatar pela verdadeira explosão de Bienais por todo o país" (Conde, 1988, p. 79). No seu conjunto, as bienais foram encontros de arte experimental que abarcaram um conjunto muito variado, não só das áreas artísticas convocadas, como das modalidades de programação, incluindo exposições, intervenções de rua, debates, oficinas experimentais, projeção de filmes, teatro e dança, entre outras. Esta diversidade é corroborada também pela multiplicidade de locais onde decorreram estas práticas: Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira, Casa Vermelha, Casa Museu José Rodrigues, castelo, ex-edifício dos bombeiros, Fórum Cultural, Igreja Matriz, exterior, e demais espaços informais. A sua caraterística mais distintiva resulta, no entanto, do efetivo e expressivo envolvimento da população local e no facto das bienais se terem tornado num dos principais pólos de desenvolvimento daquela região, inscrevendo-se significativamente na identidade da vila. Em

[423] Com comparticipação financeira, além da Câmara Municipal, da Casa do Povo de Vila Nova de Cerveira, de instituições locais do Porto, como a galeria Alvarez e a Cooperativa Árvore, e de organismos ligados ao turismo local – para mais detalhes sobre este assunto veja-se o estudo de Idalina Conde (Conde, 1988, p. 87).

entrevista para uma reportagem da RTP realizada em 1982, Jaime Isidoro chama a atenção para estes dois aspetos: o facto de ser, já naquele ano, na terceira edição, uma "festa basilar" na dinâmica do concelho; o ser, desde sempre na sua conceção inicial, um "espaço experimental de arte"; a importância do envolvimento do público, afirmando-se que "o mais humilde, está mais pronto para receber"; ainda o facto da performance ser, na opinião de Isidoro, uma das áreas com as quais o público mais interage (RTP, 1982).

A análise da base de dados destes encontros (3.1.3.1.1)[424] permite observar a continuidade daquela programação. Esta dinâmica local cruzou-se com o reconhecimento institucional e da crítica especializada, explicando o sucesso e longevidade da iniciativa, como refere Fernando Pernes: "Vila Nova de Cerveira proporciona autêntico exemplo a todo o espaço português, promovendo uma ação mobilizadora da expressão artística da redefinição de ambientes urbanos, estimulando o encontro do museu e da rua e procurando interligar exigência estética e vivência do quotidiano por parâmetros cívicos" (Pernes, 1982b, p. 65)[425]. Sublinhe-se ainda a orientação patrimonial desta curadoria, que dedicou cada uma das edições, a artistas da vanguarda portuguesa, recuperando o seu manancial histórico e reconhecendo a importância do seu legado para a vanguarda portuguesa.

A arte da performance integrou a programação das bienais desde a sua primeira edição em 1978, organizada em homenagem a Almada Negreiros e a Sarah Affonso, na qual participaram os performers Rilko (Fig. 6.1.87.2), Rui Reininho (Fig. 6.1.87.3), Carlos Barreira, Manoel Barbosa, Gracinda Candeias, entre outros/as. A segunda edição (Fig. 4.1.1.1.1; Fig. 4.1.1.2), dedicada a Luís de Camões, que teve lugar entre 2 a 31 de agosto de 1980, decorreu em ambiente de grande festa (Fig. 4.1.1.1.3), contando com a participação de cerca de 300 artistas experimentais ligados a diferentes áreas, como a música, com concertos-performance de Anar Band (Fig. 4.1.1.1.4), de homenagem a José Conduto, a escultura, com intervenções de Carlos Nogueira, que apresentou a performance "A Camões e a ti" (Figs. 4.1.1.1.5), já aqui descrita, e Leonor Ferrão, com uma "escultura-performance" (Fig. 4.1.1.1.7), ambos vencedores dos prémios "Camões" e "Revelação-Intervenção",

[424] A reconstrução parcial da programação que aqui se apresenta, centrada nas artes performativas e experimentais, teve em conta os catálogos das diferentes edições, a consulta dos arquivos da RTP, os materiais disponibilizados *online* pela Fundação Bienal de Cerveira e artigos na imprensa periódica.

[425] Mesmo numa leitura mais crítica, não deixa de lhe ser reconhecida a importância da sua dimensão de "transgressão visual" (Barroso, 1982, p. 27–R), no panorama da curadoria portuguesa da época.

respetivamente, e performance-ritual, com a participação de Manoel Barbosa na apresentação de "Hox Ho" (Fig. 4.1.1.1.8), entre outros (Fig. 4.1.1.1.6). Nesta edição participaram ainda o poeta Manuel António Pina e o grupo Ânima, na vertente poética.

Na edição seguinte, em 1982 (Fig. 4.1.1.2.1), que decorreu entre 24 de julho e 31 de agosto, organizada em homenagem a Vieira da Silva, a bienal conheceu um incremento expressivo nas áreas da performance e da poesia[426]. O prémio "intervenção" foi novamente atribuído a uma intervenção nesta área, a Ção Pestana, que apresentou o "Projeto de Performance 82" (Fig. 4.1.1.2.2). Esta foi uma edição na qual predominou a ritual-performance, o teatro-performance, o recital poético e a videoarte[427]. Na primeira categoria, destaque-se a presença de Rui Orfão, que apresentou a intervenção "A serpente verde" (Fig. 4.1.1.2.7), e do grupo VideoPorto, entre outros/as artistas estrangeiros/as, como a performer francesa Elisabeth Morcelet (Fig. 4.1.1.2.3), o canadiano Paul St. Jean e Robert Schad, que participou com uma instalação-performance de ferro e lápis de carvão de teor marcadamente gestual (Pernes, 1982a, p. 26–R). Carlos Barroco do Grupo Neon apresentou, em conjunto com Cynthia Dias, a intervenção "Art Mail", e que consistiu no seguinte, conforme relatado por Jorge Colombo numa reportagem para o jornal *Se7e*:

> Lento e silencioso, um indivíduo de roupa de mordomo e turbante indiano deita no chão envelopes que formam uma linha. Os pés do indivíduo estão calçados com meias de amarelo fosforescente. Vai marcando um caminho, até à porta de uma sala. / Lá dentro, decorre uma performance, a mais recente. O lugar é Vila Nova de Cerveira (na margem do rio Minho, do outro lado é a Galiza). Até ao fim do mês, tem ali lugar a III Bienal Internacional de Arte (Colombo, 1982, p. 8).

---

[426] Veja-se o quadro proposto por Idalina Conde, onde se verifica um aumento de 7 para 14 artistas, nas áreas de "Performance, Intervenção e Instalação" (Conde, 1988, p. 102). De referir que áreas como "Diaporama, Vídeo, Cinema", "Escultura, Objetos" e "Recitais, Teatro", são mencionadas separadamente, pelo que os números foram superiores, já que, grande parte das intervenções de arte da performance surgem associadas a estas disciplinas artísticas.

[427] De acordo com Fernando Pernes, uma das áreas que mais contribuiu para a novidade e dinamização do evento, conforme afirma: "Para a III Bienal de Cerveira, de um total de cerca de oitocentas obras, foram seleccionadas 438, de 235 autores (46 estrangeiros e 189 nacionais), além de artistas empenhados em diversos projectos de intervenção, extensivos da 'performance' a acções 'vídeo' ou de 'multimedia', numa ênfase espectacular que causou a acção cultural na alegria generalizada" (Pernes, 1982b, p. 65).

No teatro-performance, a "III BIVNC" recebeu os coletivos Footsbarn Travelling Theatre, companhia de teatro inglesa que apresentou a peça de *jazz*, *rock*, mímica, malabarismo, teatro, improvisação e circo "O Diabo, o Doutor e o Louco", o Grupo Pé de Vento[428], com "A Arca do não é", entre outros/as, ligados por sua vez à poesia. É o caso do grupo Diaspositivos, que apresentou o espetáculo "Poesia Erótica Portuguesa" (Fig. 4.1.1.2.5) ou do grupo constituído por José Maria Silva, Carlos Porto, Viale Moutinho, Albano Martins, Aureliano Lima, Filomena Cabral e Luís Veiga Leitão, que apresentou o recital "Lançamento de *A Ilha dos Amores*" (Fig. 4.1.1.2.6). Também Eunice Muñoz esteve presente nesta edição com um recital poético (Fig. 4.1.1.2.4). Esta bienal e a seguinte tiveram a colaboração, na organização, da galeria Alvarez.

A 4ª bienal (Fig. 4.1.1.3.1) realizou-se entre 4 de agosto e 2 de setembro de 1984, homenageando, deste feita, Amadeo de Souza-Cardoso. A programação dedicada à arte da performance foi abrangente e voltou a crescer consideravelmente em número de participações[429], contemplando a poesia, com a presença de Fernando Aguiar, que apresentou a performance "Segurança Interna" (Figs. 4.1.1.3.2), na qual o artista propõe uma reflexão sobre a liberdade poética, estética e política, a propósito dos dez anos de democracia portuguesa; Silvestre Pestana, que apresenta, na praça da vila, à noite, o poema luminoso e multimédia "Light-Pen-Poem" (Fig. 4.1.1.3.5); António Barros e o coletivo Artitude:01; numa vertente mais tradicional, estiveram presentes Maria da Graça Varela Cid e Viale Moutinho. O certame recebeu ainda ações neste âmbito ligadas à dança (Grupo de Dança Atitudes e Movimento), ao diaporama (Grupo Neon, Paul St. Jean e outros/as), à instalação (Rolf Golbel, Richard Greck, outros/as), ao vídeo (Mineo Aaymaguchi, Plank, Inge Ulrich), e à arte da performance, nomeadamente as intervenções de Ícaro (Fig. 4.1.1.3.3), Elisabete Mileu, Manoel Barbosa (Figs. 4.1.1.3.4), Viriato da Silveira, Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester. Esta dupla portuense apresentou a intervenção "Viva o Espaço Lusitano", reconstituindo uma sala de aula, num dos espaços do encontro, e afixando posters com as seguintes frases-*slogan* dadaístas: "Faça performance, é publicidade", "Seja concetual para amanhã poder ser um pintor figurativo", "Em sonhar não há mal nenhum", entre outras (C.

[428] Composto por António Fonseca, Isabel Roxo, João Luís, Jorge Matos, Jorge Paupério, Manuel António Pina e Rosa Ramos.

[429] Desta vez, de 14 para 28 (Conde, 1988, p. 102). A reflexão anterior para esta tabela continua a ser válida para estes dados.

Gonçalves, 2001, p. 120). No que respeita à música, a 4ª bienal contou novamente com a presença dos Telectu, que realizaram o concerto-performance histórico "Eno To La Monte" (Fig. 4.1.1.3.6), dedicado ao músico minimal-experimental norte-americano La Monte Young, premiado com a distinção "Intervenção", composição que viria a ser editada em vinil no ano seguinte, com grafismo concebido a partir de fotografias de performances de Manoel Barbosa (Fig. 4.1.1.3.7; Fig. 4.1.1.3.8).

As duas edições seguintes, de 1986 e 1988, conhecem um decréscimo expressivo da programação experimental. A 5ª edição (Fig. 4.1.1.4.1), organizada por Jaime Isidoro e o escultor José Rodrigues, é dedicada a Santa-Rita Pintor e decorreu entre 27 de julho e 7 de setembro. Ligados à arte da performance, estiveram presentes, nesta edição, os/as artistas Leonor Ferrão, com a realização de uma escultura ao vivo (Fig. 4.1.1.4.3), o grupo de Coimbra Artitude:01, Joaquim Castro Caldos, Isabel Valverde, que apresentou uma intervenção multimédia (Fig. 4.1.1.4.2), Gerardo Burmester, Mineo Aaymaguchi, Sérgio, que apresentou as performances "Kórporeonov" e "Dancsdtchy", Rui Mendes, com a "Auto-Energetic-Play", Silvestre Pestana, com a instalação-performance "Verbo-Visual" e "Visões II" (Fig. 4.1.1.4.4), entre outros/as artistas. O aspeto mais relevante desta edição residiu, no entanto, na exposição "Arte Portuguesa dos Anos 80", comissariada por Alexandre Melo, Bernardo Pinto de Almeida, Eduardo Paz Barroso e João Pinharanda, na qual se procurou fazer um balanço retrospetivo da relação entre as vanguardas, a arte desta década e a programação da bienal, como se pode ler no catálogo:

> É de madrugada e no olhar do artista as imagens aceleram-se, espaços interiores oscilam sob as luzes, os corpos e os sons em rotação. Nunca se saberá, nestes momentos, a diferença entre nós e o cinema, entre o *gin* e a cocaína, entre o que estamos a sentir e o que estamos a pensar. Quer parar ali mas não pode: só é possível avançar ou retroceder, recompor tudo dentro de si (João Pinharanda citado em Isidoro, Silva, & Carpinteira, 1994).

Das vanguardas, em particular, recorda-se, nesta edição, Santa-Rita Pintor, homenageado, reconhecimento este a partir do qual se propõe uma reflexão acerca de um conceito de poesia performativa e experimental, que estes encontros claramente celebram. Num texto do catálogo, intitulado "A poesia não é o poema", Joaquim Matos Chave, conhecido biógrafo do artista, afirma o seguinte: "Se à poesia se reconhece o direito de não acontecer apenas nas páginas do livro, ou nos sulcos do disco, mas pode ser igualmente, no estar diário da vida", ao

que acrescenta, com "palavras e com atos, e gestos, ainda que sem o registo, sonoro ou gráfico, de tais palavras. Sem a imagem que fixa e perpetua" (Chave, 1986).

A última edição das bienais nesta década, em 1988 (Fig. 4.1.1.5.1), foi temática, sendo consagrada a uma área artística emergente no fim dos anos 80, o *design* gráfico, homenageando a obra de Abraham Moles, figura de referência do experimentalismo português. No seu conjunto, este inventário seletivo de algumas propostas de arte da performance apresentadas no contexto deste projeto refletem a crescente valorização das artes cénicas e da imagem no contexto artístico português.

O Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) foi fundado por Madalena de Azeredo Perdigão em 1984, na sequência da sua colaboração com a reestruturação do Ensino Artístico entre 1978 e 1984, na qualidade de assessora do Ministério da Cultura, e da organização, em 1983, do primeiro Festival Internacional de Música de Lisboa; também no âmbito da sua enorme experiência e legado, teórico e prático, na reforma do Ensino Artístico português e enquanto Diretora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1957-1974. O programa ACARTE é claro desde o início, assentando nas seguintes premissas: adaptação da situação cultural portuguesa às tranformações civilizacionais em curso; um conceito de arte como fórum aberto; multidisciplinaridade; formação artística informal; criação de redes internacionais; arte e festa; Educação pela Arte; inovação e experimentação como matriz orientadora das correntes artísticas a privilegiar (A. P. Ribeiro, 2007, pp. 369-370). Numa conferência de imprensa, oito meses depois do início do programa, Perdigão reiterou os objetivos do programa: "o ACARTE está destinado a desempenhar um papel muito particular na vida cultural portuguesa, sobretudo através da sua contribuição para o desenvolvimento da criatividade, para o progresso da educação pela arte e para o incremento da criação artística em Portugal" (citado em A. P. Ribeiro, 2007, p. 370)[430].

Apesar de ser um projeto que teve lugar numa das instituições de arte portuguesas mais prestigiadas de sempre, a verdade é que este foi um epifenómeno que se deveu muito mais a uma determinação individual, a ação direta de Madalena Azeredo Perdigão, do que à instituição Fundação Calouste Gulbenkian propriamente dita. Basta ver o que sucedeu de

[430] Ana Bigotte Vieira encontra-se a concluir tese de doutoramento sobre este tema, pelo que não se aprofunda aqui demasiado as orientações programáticas e a história deste projeto, remetendo-se, desde já para aquele estudo.

1989 em diante, depois da sua morte[431]. Ana Bigotte Vieira fala, numa "curadoria da falta" (A. B. Vieira, 2014), referindo-se ao facto da programação do ACARTE vir preencher uma lacuna clara e gritante do campo artístico português: a vanguarda. Este programa surge também na sequência da abertura experimental e performativa da arte portuguesa operada nos anos anteriores, culminando num reconhecimento institucional. Temporário e efémero, pela morte prematura da sua mentora, porque é essa mesma a natureza da vanguarda. Em todo o caso, o ACARTE, que teve o seu término oficial em dezembro de 2003, após várias tentativas falhadas de recuperar o seu esplendor inicial[432], lega, no seu período de áureo, entre 1984 e 1989, um espólio de práticas e eventos experimentais inteiramente marcantes e determinantes para a história da performance portuguesa.

A arte da performance e a poesia irão ocupar um lugar preponderante nestes seis anos de programação intensiva do ACARTE. Esta abordagem centrar-se-á numa esquematização crítica dos ciclos nos quais estes dois géneros tiveram uma presença expressiva.

É possível delimitar três linhas de abordagem à arte da performance no programa ACARTE entre 1984 e 1989[433]: na criação de uma vertente própria designada "performances", com programação específica; em ciclos, como os Encontros ACARTE, em que a vertente performance é uma das componentes fundamentais, na articulação com outras áreas, sobretudo a música, a dança e o teatro; noutros eventos pontuais ligados a várias áreas

---

[431] José Sasportes assume a direção do programa a partir de 1 de junho de 1990. Vários aspetos o diferenciaram da sua antecessora: o desconhecimento, após 12 anos emigrado, da realidade cultural portuguesa pós-25 de abril, nomeadamente o desconhecimento dos circuitos de criação artística mais recentes, uma perspetiva curatorial muito mais conservadora, tendo retirado, num gesto significativo, dos Encontros ACARTE, a menção a 'Novo teatro/Dança da Europa'. Como observa António Pinto Ribeiro: "Assim se abandonava também, simbolicamente, uma programação que assentava numa política cultural internacionalista, que via na diversidade europeia a sua matriz fundamental. Simultaneamente, abandonava-se ainda o caráter inovador que até então determinara a apresentação de obras nos Encontros ACARTE", ao que acrescenta ainda: "faltava o poder simbólico e institucional de Madalena Perdigão, assim como a sua autoridade pública como programadora artística" (A. P. Ribeiro, 2007, pp. 378-379).

[432] Sob as seguintes direções: José Sasportes: 1990-1994; Yvette Centeno: 1994-1995; Mário Carneiro: 1995-2003.

[433] Para a sistematização aqui proposta partiu-se do catálogo consultado na Biblioteca de Arte da FCG, *ACARTE: 1984-1994* (Fundação Calouste Gulbenkian, 1994).

artísticas. No que refere à poesia, as opções curatoriais refletem três orientações: uma aproximação tradicional, na vertente "Recitais de Poesia e leitura de textos"; uma aproximação experimental, onde a poesia surge associada aos ciclos de arte da performance; uma abordagem erudita, associada à vertente "Colóquios/Conferências/Seminários"[434].

Com o ACARTE assiste-se pela primeira vez em Portugal a espetáculos de Bob Wilson, Pina Baush, Joseph Nadj e Kantor, entre outros/as, proporcionando-se ao público português, o contacto com a vanguarda europeia, e levando-se a vanguarda portuguesa a uma audiência mais alargada. Este programa é também pioneiro, juntamente com os/as poetas experimentais, de uma curadoria institucional experimental da literatura. O ACARTE representa ainda o momento em que a arte da performance sai dos bastidores para se apresentar no coração da capital lisboeta, granjeando de um reconhecimento que, aos poucos, vai sucedendo. Veja-se, por exemplo, a seguinte crítica de Augusto Seabra a um dos eventos integrados na ciclo "Exposição-Diálogo", onde reconhece a centralidade da arte da performance na renovação do panorama artístico:

> Foram momentos notáveis de teatro musical: um deles, o de Fabre, foi mesmo (...) o mais prodigioso espetáculo cénico (se teatral, coreográfico ou operático, não interessa, nem para tais distinções há aqui lugar) visto em Lisboa nos últimos anos. Que isso tenha sucedido no âmbito de uma exposição, eis algo que diretamente nos conduz ao conceito mesmo: arte contemporânea. / Encerrados na especificidade de uma 'disciplina', de um certo número de práticas com recurso a certo tipo de materiais determinados, não é usual que as exposições ou os museus se tranfigurem cenicamente, ou melhor, neles pressupõe-se que a cena é imóvel. Se o espaço e a categoria 'museu' se referem prevalentemente à 'disciplina artes plásticas', a mutação (a discussão) que neste caso se observa radica-se numa prática associada ao próprio passado recente dessas 'artes plásticas': a performance. Os textos introdutórios ao catálogo das manifestações 'efémeras' – para não dizer paralelas – da Exposição-Diálogo (...) tornam claro, aliás, essa fundamentação básica na 'performance' (A. M. Seabra, 1985, p. 28–R).

É certo que este reconhecimento é efémero, mas não deixa de ser significativo e impactante. Um estudo sobre a receção de facto destes encontros continua por fazer. Para já, pretende-se com este estudo, contribuir para uma continuidade, no reconhecimento, destas heranças, refletindo-se acerca da natureza desta programação experimental.

---

[434] Uma esquematização desta programação está disponível na base de dados 3.1.3.1.3.

São quatro os ciclos de maior dimensão no âmbito do ACARTE nos quais a arte da performance e a poesia surgem particularmente representados e associados entre si: "Exposição-Diálogo" (1985), "Ciclo Performance-Arte" (1986), "Encontros ACARTE" (1987) e "Ciclo de Arte Experimental" (1989), para além de um conjunto de eventos de multimédia e arte da performance de menor dimensão que também se mencionará.

A "Exposição-Diálogo" (Fig. 4.1.3.1.1) foi, de facto, um dos projetos de maior envergadura neste contexto, tendo-se realizado, no seu âmbito, um total de 11 performances, 13 espetáculos de teatro experimental e quatro concertos-performance. O ciclo surgiu com o objetivo de dar a conhecer a criação contemporânea europeia, envolvendo vários museus europeus e intervenientes culturais, tendo resultado num total de 61 eventos, entre maio e dezembro de 1984, contemplando áreas tão diversas como a música, a dança, o circo, colóquios, marionetas, teatro e poesia (Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 130). Integrado nesta rede, realizou-se o "Ciclo Teatro, Música, Performances" (Fig. 4.1.3.1.2), no âmbito do qual decorreram um conjunto de espetáculos que marcaram um ponto de viragem na história da APP, pela sua importância e internacionalização[435]. Além de Wolf Vostel (Fig. 4.1.3.1.7), que se apresentou com o célebre "Jardim das Delícias", conhecido que ficou como "a guerra das alfaces"[436], e um "Concerto *Fluxus*", estiveram em Portugal ao abrigo deste ciclo, a já mencionada Companhia Jan Fabre, a Companhia Jack Helen Brut, e artistas de referência da performance internacional como Stuart Brisley e Janet Anderson, Marina Abramovic e Ulay, Ulriche Rosenbach e o Teatre de La Claca, entre outros/as. Deste ciclo fizeram ainda parte os/as portugueses/as Fernando Aguiar, que apresentou o ato poético "Ensaio para uma interação da escrita" (Figs. 4.1.3.1.5), Carlos Gordilho, com as intervenções "Desencanto do dia claro" (Fig. 4.1.3.1.3) e "Interior Maldito" (Fig. 4.1.3.1.4) e ainda Lourdes Castro e Manuel Zimbro, que apresentaram o espetáculo de teatro de sombras "Linha do Horizonte" (Figs. 4.1.3.1.6), anteriormente analisado.

---

[435] A programação completa do ciclo está disponível na base de dados já mencionada: 3.1.3.1.3.

[436] "Wolf Vostel dispusera na Sala Polivalente centenas de alfaces que deveriam servir à sua intervenção; contudo, alguns espetadores intervieram pegando nas alfaces e atirando-as uns aos outros (...), perante a enorme surpresa do artista, que logo interferiu, declarando ser aquela intervenção do público a prova de beleza e eficácia da sua ação" (A. P. Ribeiro, 2007, p. 374).

A complementar, os textos de abertura do catálogo (Bieberstein, 1985; Moe, 1985; M. de A. Perdigão, 1985a; E. de Sousa, 1985) dão conta de uma orientaçao clara na valorização da arte da performance na renovação das artes contemporâneas, como por exemplo neste excerto: "o museu deveria precaver-se e não partir da ideia de conservação, mas da de apresentação da arte contemporânea", acrescentando-se que "foi, na generalidade, sentida a necessidade de alargar as fronteiras desta exposição com uma série de performances", com o objetivo de um "verdadeiro diálogo entre o museu e o próprio artista", assim entendido como "metáforas de um museu", "organismos vivos" (Hoet, 1985). É também neste catálogo que Fernando Aguir publica o marcante ensaio "Performance: a essência dos sentidos", onde classifica a arte da performance de "arte da interação", desenvolvendo uma sua reflexão enquanto ato estético e experimental de linguagem (Aguiar, 2001, pp. 21–24). Pinto Ribeiro fala num "impacto desconcertante", sublinhando a singular adesão do público lisboeta a estas propostas (A. P. Ribeiro, 2007, p. 374).

Igualmente importantes foram os dois ciclos exclusivamente dedicados à arte da performance, intitulados "Ciclo Performance-Arte" (1986) (Fig. 4.1.3.2.1; Fig. 4.1.3.2.2) e "Ciclo de Arte Experimental" (1989) (Fig. 4.1.3.4.1; Figs. 4.1.3.4.2), demonstrando uma clara opção curatorial pela arte da performance nas suas diferentes realizações e diálogos. A poesia assume, neste contexto, um papel preponderante: no primeiro, tendo tido a participação dos poetas Fernando Aguiar, com a performance "Ponto-Ação" (Figs. 4.1.3.2.3), com música de Telectu e onde o autor explora uma conceção de "corpo como instrumento da escrita" (Fundação Calouste Gulbenkian, 1986), e de Silvestre Pestana, com a intervenção "Erganómetro", com a colaboração de António Barros, na arquitetura cénica, e música de Aldo Brizzi. No segundo ciclo, dedicado a Ernesto de Sousa, Madalena Perdigão salienta a centralidade da "utilização do corpo como meio de expressão e experimentação", nomeadamente da "voz" na relação com o diálogo multimédia (citada em Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pp. 1-2). Os/as artistas convidados a participar neste evento apresentaram trabalhos que privilegivam uma abordagem experimental da linguagem, como é o caso dos Electric Voice Theatre, que apresentaram um espetáculo de teatro eletrónico de voz, dos Bouche-Cousue-Théâtre, cuja produção reflete acerca do diálogo que se estabelece entre o "poeta compositor e o compositor poeta" (Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 5), não tendo faltado a participação de performers próximos do universo poético, como Miguel Yeco, Carlos Gordilho, ou da poesia experimental, com Rui Orfão (Fig. 4.1.3.4.4) e Manoel Barbosa, que apresentou a performance "Vruutmd" (Figs. 4.1.3.4.3), partindo de uma reflexão sobre a apraxia.

Os "Encontros ACARTE" constituem um mundo à parte dentro do próprio serviço ACARTE. Com o subtítulo "Novo Teatro/Dança da Europa", foram criados por Madalena Perdigão com a colaboração de George Brugmans, diretor do festival de dança holandês "Springdance", e de Roberto Cimetta, o co-produtor italiano daquele evento, como plataforma internacional de encontro e celebração da arte e da diversidade europeia, tendo como mote, o experimentalismo, como afirma a programadora: "[os Encontros ACARTE] não escolheram o caminho seguro das estruturas tradicionais, mas sim um circuito inovador, com caraterísticas de experimentalismo e apostando no futuro" (M. de A. Perdigão, 1987, p. 1). Durante a sua direção, houve apenas três edições, entre 1987 e 1989, mais do que suficientes, no entanto, para causar um terramoto cultural, a avaliar pela crítica e pelos testemunhos:

> A estreia fez-se com a companhia do jovem encenador italiano Giorgio Barberio Corsetti e o memorável espetáculo de teatro que foi *Il Ladro di Anima*. Nove dias depois, o espetáculo de música – e muita água – dos britânicos Bow Gamelan Ensemble, intitulado *In Concert*, encerraria esta primeira edição. Foram nove dias de intensa atividade de espetáculos, conferências, mesas-redondas e encontros com o público. A reação do público e da crítica não se fez esperar (A. P. Ribeiro, 2007, p. 377).

> Os Encontros ACARTE funcionam como prólogo da atividade cultural lisboeta. (...) Dita a minha alegria pelo início destes encontros, que me permito chamar-lhes também mais profundamente festival, passo a fazer breves considerações prévias. / Por mais diferentes que sejam os espetáculos, todos têm o estigma da proximidade física (...). Por mais diferentes que sejam os espetáculos e mais díspares os seus meios, difícil será esquecer o de ontem para falar do de hoje, lembrando-nos do que nos espera amanhã (Quevedo, 1988, p. 19).

> Os primeiros Encontros constituíram uma espécie de choque. O seu impacto foi enorme junto do público português e atraiu as atenções da Europa comunitária. (...) Em 1988 confirmou-se o interesse do público e procuraram-se novos caminhos. (...) Os Encontros ACARTE 89 são dedicados a Roberto Cimetta, entretanto falecido. Constituem como que uma síntese dos dois Encontros anteriores (Madalena Perdigão citado em A. P. Ribeiro, 2007, pp. 377-378).

Este foi o tempo em que se organizaram excursões vindas de todo o país para ir à FCG assistir aos Encontros ACARTE, estando-se perante uma conjuntura e um fenómeno peculiar na história da arte portuguesa, demonstrando a receção ímpar de um festival que, mais do que ser um festival, era uma festa, onde se conjugavam o corpo-a-corpo, a arte experimental, a

performance, a produção profissional, o ambiente de comemoração, a celebração de um contexto internacional e interartes. É no âmbito do primeiro encontro, na edição de 1987[437] (Fig. 4.1.3.3.1; Figs. 4.1.3.3.2), a mais experimental e impactante, que se deslocam a Portugal os lendários La Fura Del Baus, com um dos espetáculos mais experimentais e radicais da história do ACARTE. A ação, como o próprio nome indica, de arte total "Accions" (Figs. 4.1.3.3.3), teve lugar no Anfiteatro ao Ar Livre nas noites de 11 e 12 de setembro. Também não faltaram, nesta edição, dois espetáculos de poesia ao vivo: o espetáculo polivalente "Teatro de enormidades apenas crível à luz elétrica", baseado em textos de Aquilino Ribeiro, encenado pelo artista experimental Ricardo Pais, e "Montedemo", a partir de uma novela de Hélia Correia, com aproximações à ópera wagneriana, apresentado nos jardins da FCG nas noites de 13, 14 e 17 de setembro daquele ano.

Uma palavra ainda para um conjunto de outros eventos multimédia e de arte da performance[438] que observam o diálogo entre arte da performance e a poesia. É o caso do espetáculo "Flexões e Reflexões" (Fig. 4.1.3.5.1), que teve lugar em 1985, com base na poesia experimental de José-Alberto Marques, com música de Paula Brandão, coreografia de Ana Macara e Helena Coelho, envolvimento visual de António Castilho, António Folgado e Pedro Monteiro e dança de um conjunto de bailarinos/as. Apesar de partir de texto poético, é de notar a sua conceção predominantemente intermedial, em que as quatros áreas em diálogo se fundem num exercício experimental concertado, como explica Marques:

> Flexões-Reflexões apresenta-se como um espetáculo isotópico. / Erguido à base das componentes kine-visu-voco-fono, a sua tendência para a totalidade releva da interação do ato demiúrgico e do facto polissémico que o carateriza / Tendo como suporte um texto experimental – linguístico, estrutura-se em propostas a que devem responder leques variados de leituras, sendo certo que se tornará difícil saber se é o texto que dança, a voz que visualiza, a música que fala ou o corpo que lê (citado em J. A. Marques & Perdigão, 1985, p. 4).

---

[437] Esta edição teve lugar entre 10 e 19 de setembro e contemplou uma programação particularmente eclética, entre conferências, sobre teatro e vanguarda, mesas-redondas, dedicadas ao mesmo tema, com a presença de conferencistas e artistas europeus, encontros-diálogo entre artistas e o público, e espetáculos de teatro experimental, performance, dança contemporânea, ópera romântica, música experimental, e mini-concertos de fado, *jazz* e música erudita, entre outros/as, tendo decorrido numa variedade de espaços icónicos, como o Grande Auditório, a Sala Polivalente, os jardins e o Anfiteatro ao Ar Livre da FCG (Viana, 1987a, 1987b).

[438] Cuja programação também está igualmente contemplada na base de dados 3.1.3.1.3.

Ainda no mesmo ano, mais dois eventos se enquadram nesta tipologia: a "Quinzena Multimédia" (Fig. 4.1.3.5.2) e o ciclo "Um Século em Abismo: Poesia Portuguesa do Século XX" (Fig. 4.1.3.5.3.1; Fig. 4.1.3.5.3.2). No primeiro, organizado entre novembro e dezembro de 1985, continuou-se a privilegiar a vertente da performance mas na sua relação com os meios tecnológicos, afirmando-se como objetivo claro, afirma a programadora, "confirmar a importância da performance no panorama da arte contemporânea" (M. de A. Perdigão, 1985b). Duas intervenções merecem destaque: a conferência dada por Manoel Barbosa no dia 26 de novembro, com o título "18 L'Atitudes da Performance", onde o autor se propõe fazer um balanço da sua importância na vanguarda contemporânea, sublinhando a singularidade do caso português[439]; e o espetáculo multimédia "performática", do grupo Neon, que teve lugar nos dias 6 e 7 de novembro. Concebido por Carlos Barroco, com música de Carlos Zíngaro, performances de Rui Reininho e Natércia Rocha, guarda-roupa de Nádia Baggioli e os operadores eletrónicos José Casimiro e Bert Hendrick, o coletivo propunha-se pensar a relação entre o ser humano e os novos meios técnicos, colocando a seguinte questão: "Que consequências terão as transformações que se estão a operar através da comunicação no ser humano?". A trama decorre então "num laboratório imaginário, onde as personagens serão caraterizadas visualmente como humanos-automáticos, reagindo a efeitos visuais e sonoros caraterísticos dos anos 80" (M. de A. Perdigão, 1985b). Os/as artistas combinam, nesta intervenção, diaporama, vídeo, performance, sintetizador e computador.

Relativamente a "Um Século em Abismo", foi organizado com a colaboração do PEN Clube Português, E. M. de Melo Castro e Ana Hatherly, decorrendo na sala polivalente entre 12 e 20 de janeiro de 1985 na FCG. O conceito de poesia que preside a este evento coloca, como o próprio nome indica, abismalmente em causa as suas conceções tradicionais poéticas, predominantes no campo literário português, afirmando-se abertamente a sua

[439] Não foi possível ter acesso ao conteúdo desta intervenção mas no catálogo de "Quinzena Multimédia", o autor é claro na sistematização que se propõe fazer: "Propor a constatação da vitalidade da performance em 1985, época há anos deduzida (e 'condenada') por alguns teóricos, críticos, historiadores, promotores e artistas, como própria de um post-requiem dos atos performativos, que, pelo contrário, continuam anímicos, propulsionadores de surpreendentes zénites de obras individuais solidamente construindo-se e justificadores de retornos e análises e consequentes reajustamentos à história deste tipo de comunicação" (M. de A. Perdigão, 1985b).

multidisciplinaridade e experimentalidade. Como anuncia Melo e Castro na abertura do catálogo:

> É assim que, nas várias ações que aqui serão realizadas, usaremos os seguintes meios de comunicação da palavra – que no conjunto constituem a provocação multidisciplinar que a poesia hoje nos propõe: a escrita impressa em livro, o texto dito pelo autor, a poesia feita cena, criada por um ator, a indagação teórica dos críticos, a música contemporânea, a parafernália eletroacústica, o cinema, o diaporama, o vídeo, as sombras chinesas. / Tais são os 10 meios de comunicação que nesta ação múltipla se utilizam para formular, indireta e talvez elipticamente (poeticamente), as questões que hoje nos projetam aceleradamente ao encontro do século XX (Melo e Castro, 1985d, pp. 5–6).

Do programa fizeram parte exposições bibliográficas, recitais, com a colaboração de João Ávila e José Wallenstein, sessões de cinema sobre escritores portugueses[440], filmes experimentais em super 8, conferências[441], dois concertos-performance, do GMCL e Jorge Peixinho, e de Telectu, que apresentaram o espetáculo "X Musatomias de Telectu para X Poetas Portugueses", numa parceria entre Barreto e Rua (música), António Palolo (diaporama e instalação), Rui Simões (filme), Robin Tozé (criação sonora eletrónica) e João Perry (performer), a partir de um conjunto de poemas[442], com vista, afirmam os autores, à exploração da "relação interdisciplinar entre a palavra escrita e a arte dos sons" (Melo e Castro & Perdigão, 1985, p. 16). O ciclo incluiu ainda uma performance de Alberto Pimenta, intitulada "A chávena portuguesa com a asa quebrada", e a performance multimédia "A cena impossível", com textos de E. M. de Melo e Castro e envolvimento visual do Grupo Neon,

---

[440] Com a colaboração da Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais, que apresentou um conjunto de quatro filmes amadores: "Largo do Espírito Santo" (1982), de Manuel Xarepe, "Aprendi a amar" (1977),de Vasco Branco, "A um emigrante" (1977), de Manuel Matos Barbosa e "Psico" (1979), de Pedro Lopes.

[441] Estas sim, mais tradicionais. Fernando J. B. Martinho apresentou uma reflexão intitulada: "Ecos de Pessoa na segunda metade do século XX", enquanto Manuel Frias Martins traça um balanço da poesia portuguesa entre 1975 e 1985.

[442] Nomeadamente os seguintes poemas: "Chorai arcadas", de Caminho Pessanha; "Jornada nº10", de Alberto Pimenta; "Jogos de artifício", de Vasco Graça Moura; "Devorações, depuração", de Casimiro de Brito; "Joyciana (fragmento), de Ana Hatherly; "Saudade dela", de Fernando Pessoa; "Que é isto de silêncio", de Pedro Tamen; "Bach: variações Goldberg", de Jorge de Sena; "Ditirambo", de Mário Cesariny; e "Eletrografias", de António Aragão.

partindo também de grafismos daquele poeta experimental e ambiente sonoro de João d'Ávila e Vítor Rua.

Ainda no âmbito deste conjunto de eventos multimédia e de arte da performance, refira-se o "Espetáculo Inter-média" (Fig. 4.1.3.5.4) em 1986, do grupo amag'Arte, já aqui mencionado, e o ciclo "Vertentes de teatro musical: pintura, teatro, música, poesia" (Fig. 4.1.3.5.5.1), que decorreu em fevereiro e março de 1989, também na Sala Polivalente. Este último compôs-se de dois espetáculos que têm em comum, a poesia e a música, como áreas de atuação principais, mas também a pintura e o teatro. Parte-se, acima de tudo, de uma conceção de espetáculo experimental como "pesquisa" e de um entendimento da poesia "como espetáculo", no seu "desdobramento cénico e musical", propondo-se, neste ciclo, "abrir caminhos para o futuro, numa perspetiva interdisciplinar" (M. M. de A. Perdigão, 1989). O primeiro evento, "Viagem de Inverno", é da autoria de Nuno Vieira de Almeida e do artista plástico, Pedro Calapez, tendo como substrato, os textos de *Company*, de Samuel Beckett, intepretados por Luís Miguel Cintra, com piano de Nuno Vieira de Almeida e encenação de Pedro Calapez. O segundo espetáculo, intitulado "Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação" (Fig. 4.1.3.5.5.2), tem a assinatura de Manuel Cintra e Constança Capdeville, com interpretações de João Natividade (movimento e voz), Pedro Wallenstein (contrabaixo e voz) e Manuel Cintra (movimento e voz). Numa primeira apresentação, em 1988, o evento terá tido uma receção tal junto do público que terá resultado num diálogo de facto entre a obra e os/as espetadores/as, pelo que os/as artistas decidem, nesta reposição, integrar esse "efeito benéfico", como refere Manuel Cintra no catálogo. Tendo-se partido do seguinte desafio: "trabalhar textos poéticos como se de teatro se tratasse, incluindo nessa experiência tudo o que a poesia tem de ambíguo e visceral", conclui-se afinal, nesta segunda apresentação, ser a poesia o verdadeiro "encenador" (citado em M. M. de A. Perdigão, 1989). Ambas as obras versam sobre o esquecimento, a solidão e a morte.

De referir que, no conjunto da programação dedicada à poesia e à literatura[443], do programa ACARTE, nestes seis anos, os eventos mencionados destacam-se pelas suas propostas arrojadas. Madalena Perdigão foi pioneira numa abordagem que combina os tradicionais recitais poéticos e conferências, com música, teatro, cinema, performance e multimédia,

[443] Veja-se a programação organizada na categoria com a seguinte designação: "Recitais de poesia e leitura de textos" em *ACARTE: 1984-1994* (Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 59).

proponto um olhar renovado sobre o fenómeno literário. Com a importância de o ter feito a partir de uma das instituições mais prestigiadas do país.

Madalena Perdigão morre em 1989 e assume a direção, José Sasportes. O ACARTE perde então o seu fôlego experimental. A arte da performance praticamente desaparece da programação. É, no entanto, neste encontro feérico entre o público, a festa e a vanguarda que o ACARTE continua a ser recordado. É nesta arte da curadoria experimental, em busca, como escreve Jorge Lima Alves numa crónica no *Expresso*, "de uma nova atitude estética que traduza , por todos os meios possíveis, a mutação de um tempo" (Alves, 1989, pp. 3–C), que este festival continua a ser uma referência para as gerações vindouras de artistas e programadores/as.

Note-se que o sucesso destas iniciativas experimentais e de vanguarda, como as Bienais de Cerveira e o ACARTE, prende-se, também, em grande parte, com o enquadramento institucional que estes projetos receberam, dando lugar a uma conjuntura de profissionalismo e promoção de boas práticas que tem resultados objetivos na receção da crítica e na formação dos públicos. Este é um aspeto importante a salientar na medida em que se considera fulcral refletir sobre a forma como uma efetiva institucionalização dos legados experimentais e de vanguarda do século XX pelas respetivas instâncias legitimadoras pode resultar numa receção e assimilação, de facto, destas heranças. Ou seja, o estranhamento e até, em alguns casos, rejeição por parte dos públicos deste género de práticas, não se relaciona apenas com a natureza destes movimentos mas também com o enquadramento que lhes é conferido. No caso destes dois projetos, em concreto, verifica-se que esta legitimação é fruto muito mais de perfis e vontades individuais, contactos pessoais e de relações privilegiadas, como é o caso de Madalena Perdigão e de Jaime Isidoro[444], do que duma efetiva mudança de paradigma institucional. Em todo o caso, a tranformação estava em curso.

[444] Como reconhece Idalina Conde: "O conhecimento pessoal de Jaime Isidoro com o então presidente da Câmara Municipal de Cerveira, a posição estratégica deste para aprovar o acontecimento como fortemente positivo para o desenvolvimento local e um conjunto de relações importantes para a captação de fundos financeiros viriam a constituir elementos decisivos" (Conde, 1988, p. 84).

5.5 Performance Hot, Poesia-Art: Alternativas e Performarte

Num texto sobre os "anos dourados" da arte da performance, que Roselee Goldberg considera terem sido os anos 1970, a autora designa a performance como "the hot item" (Goldberg, 1984b, p. 45), para fazer menção à sua natureza instigante. Em Portugal, as cinco edições do festival "Alternativa" e as duas de "Performarte" ocupam o lugar dessa performance *hot*, configurando, por contraponto às duas iniciativas anteriormente mencionadas, o circuito *underground* da performance portuguesa nesta década. Egídio Álvaro, curador das Alternativas, parte de um conceito abrangente de "arte viva", como o subtítulo dos eventos indica, no qual inclui a poesia. Fernando Aguiar e Manoel Barbosa, os organizadores das Performartes, aliam a essa premissa, o da "poesia viva" como manifestação artística enquadrada na performance.

As Alternativas surgem na continuidade dos Encontros Internacionais de Arte organizados por Egídio Álvaro na década anterior. Uma perspetiva comparada das cinco edições[445], pese embora a última, no Porto, não tenha sido organizada apenas por Egídio Álvaro, tendo tido a colaboração de António Olaio e Pedro Marques de Oliveira, mostra uma programação fiel à história dos encontros internacionais, continuando a privilegiar o encontro entre a arte e a vida, a rua e o povo. A primeira edição (Fig. 4.2.1.1.1) tem lugar em Almada em 1981, entre 25 de agosto e 3 de setembro, estabelecendo as linhas orientadoras das quatro primeiras edições: "pôr em prática novas linguagens plásticas"; proporcionar o contacto entre estas práticas e um público vasto; afirmar uma identidade cultural alternativa e original. Como objetivo principal, Egídio Álvaro elege "a revolução do olhar" e da fruição artística (Álvaro, 1981). Também, acrescente-se, proporcionar o contacto entre o público português e os circuitos internacionais de arte, a avaliar pelo conjunto substancial de países representados nesta primeira edição: Áustria, Bélgica, Estado Unidos da América, Itália, França, Holanda, Japão e Canadá.

Relativamente aos campos artísticos patenteados, Egídio Álvaro privilegiou a arte da performance na sua vertente de intervenção, sendo largamente o género com maior expressão, para além de exposições, arte postal, uma categoria que definiu como "novos espaços sonoros", instalação, videoarte, dança experimental e poesia visual. No âmbito desta última,

[445] Consulte-se a base de dados 3.1.3.1.2.

estiveram presentes E. M. de Melo e Castro (Fig. 4.2.1.1.3), Ana Hatherly e Jean-Luc Parant, tendo o primeiro apresentado, além da instalação "Cubomundo" (Fig. 5.3.12), a seguinte intervenção ao ar livre, aqui relatada na primeira pessoa:

> Num palco improvisado que tinha uma parede branca ao fundo, pintei, sem dizer uma palavra, um poema concreto com as palavras ABRAÇO e PAZ. Demorei cerca de 30 minutos durante os quais se juntou algum público curioso... Terminada a pintura dirigi-me ao microfone no meio do palco e disse algumas poucas palavras sobre o significado das palavras ABRAÇO e PAZ, enfatizando que só com paz se poderia dar um abraço a alguém!... Terminei convidando todas as pessoas presentes a virem ao palco uma a uma, mulheres e homens, dizer aos outros o que significava para si a palavra PAZ. / Repeti então esse convite, várias vezes, observando que se juntava mais e mais gente. Então houve alguém que, vencendo a natural timidez, subiu os quatro ou cinco degraus de acesso ao palco e fez a sua declaração sobre o que era a PAZ! Dei-lhe um abraço ... mas uma fila já se tinha começado a formar... / Esta intervenção durou mais de três horas! Toda a gente tinha alguma coisa muito importante a dizer sobre a PAZ!!! (Melo e Castro, 2014b).

De entre os/as artistas de performance, destaque-se a presença dos *habitués* Elisabete Mileu, com a intervenção marcante "S" (Fig. 4.2.1.1.4), já aqui analisada, Mineo Aaymaguchi (Figs. 4.2.1.1.5), artista japonês e um dos performers estrangeiros que mais performances apresentou em Portugal nesta década, participando assiduamente em festivais e organizando também intervenções individuais (Fig. 4.4.1.9); ainda, Plassun Harel (Fig. 4.2.1.1.6), performer francês, que morreria dois anos depois, conhecido pelas suas intervenções direcionadas para o universo da mente, Armando Azevedo, com a intervenção "Obsessão pelo vermelho" (Fig. 4.2.1.1.7), e Albuquerque Mendes, com um "Envelope surpresa" (Fig. 4.2.1.1.2), misto de arte postal e arte da performance, através da qual o artista convidava o público a devolver-lhe, por correio, um cartão azul que se encontraria, ou não, dentro daquele envelope, em troca de uma surpresa.

Na segunda edição, que tem lugar em 1982 (Fig. 4.2.1.2.1), entre 22 e 31 de julho, também em Almada, Albuquerque Mendes vai mais longe, intervindo com uma performance política: "Barba e Cabelo" (Figs. 4.2.1.2.2). Esta ação reflete bem o ambiente de abertura e questionamento das ideologias que se começava a fazer sentir em Portugal. Veja-se a descrição de Egídio Álvaro, implicado nesta intervenção:

> Como quadro da sua intervenção, Albuquerque escolheu uma barbearia, em pleno centro da cidade. Barbearia cheia, gente aglutinada na rua, diante da vitrina, tentando

> ver o que se passava. Na altura eu tinha a cabeça completamente rapada, e com a minha pequena barba, parecia-me bastante com Lenine. Albuquerque pintara um quadro de Lenine e Staline, que pendurou diante das cadeiras do barbeiro. Eu sentei-me numa delas e o Albuquerque na outra. Meticulosamente, o barbeiro começou o seu trabalho, cortando a barba e o cabelo do artista, até que este se assemelhasse a Staline. Quando o trabalho terminou, o artista saiu tranquilamente da barbearia, deixou o quadro exposto. Esta intervenção suscitou enormes debates e ilustrou perfeitamente a ambiguidade das intervenções e das leituras (Álvaro, 2002, p. 10).

Esta intervenção mais próxima do *happening*, pelo seu caráter inesperado e provocatório, define um pouco aquilo que foi o ambiente das Alternativas em Portugal nesta década, pela sua dimensão urbana, na proximidade física entre o/a artista e a população local, numa orientação vincadamente pedagógica e de intervenção social. Também como projeto de pesquisa dessa interação urbana entre arte e vida, como arquiteta Egídio Álvaro nos textos do catálogo desta segunda edição, intitulando, Almada, de "cidade/laboratório" (Álvaro, 1982); mas sobretudo pela rutura que propõe no paradigma de intervenção artística: experimental, poético e performativo. Como refere António Barros no manifesto lançado por si e Isabel Pinto na "Alternativa II": "Não há poesia sem ContrAdição", como não há arte da performance sem deslocamento na perceção. Sem um entendimento da vida como arte da encenação.

E o público parece ter aderido a esta premissa, a avaliar pelo relato acima de Egídio Álvaro e pelo material fotográfico das intervenções; por exemplo, de Albuquerque Mendes (Figs. 4.2.1.2.3), António Olaio (Fig. 4.2.1.2.4) ou Carlos Gordilho (Fig. 4.2.1.2.5), onde a audiência, numerosa, surge claramente a atravessar as fronteiras daquilo que Lea Vergine designa de "círculo mágico" (Vergine, 2000, p. 26), esse reduto, um atravessamento na arquitetura que convida a uma redefinição intersticial dos lugares da arte, da linguagem, do/a artista e do público. Percebe-se, por estes materiais, e outros, como pelas performances de Elisabete Mileu (Fig. 4.2.1.2.6), numa imagem icónica das Alternativas e que faz o cartaz da 3ª edição (Fig. 4.2.1.3.1), ou de Manoel Barbosa (Fig. 4.2.1.2.7), este irrompimento ritual do corpo, no espaço e no tempo, que estas performances entretecem. De facto, as edições de 1982 e 1983 conhecem um crescimento assinalável, na programação, no número de artistas, na variedade das propostas e na participação do público, granjeando da crítica um reconhecimento assinalável:

> Certame único no género, no qual cerca de uma centena de artistas nacionais e estrangeiros dão asas à sua imaginação e apresentam gratuitamente ao público o fruto da sua intensa criatividade, 'Alternativa 2' é já considerado o único Festival de Arte Terceiromundista da Europa. Assentando em elementos fundamentais como a proposta de uma evolução cultural através da abertura a culturas novas e à 'revolução do olhar', na reunião e confronto de artistas nacionais e estrangeiros, e à participação do público, esta iniciativa organizada pelo crítico de arte Egídio Álvaro, transformou-se, desde o dia da sua inauguração, 22 de Julho, num espaço onde cabem as 'performances', a dança, as pesquisas sonoras, os murais na rua, a poesia de computador e muitas outras experiências que demonstram ser 'Alternativa 2', um contraponto à Arte institucionalizada por tradição (n., 1982a, p. 7)

Na terceira edição do encontro, que decorreu entre 15 e 25 de julho, já plenamente estabelecida no circuito alternativo artístico português[446], reafirma-se o propósito da "experimentação sem limites", da valorizaçao da "identidade cultural", do confronto e estabelecimento de sinergias criativas com a arte de outros países, da contínua abertura a áreas experimentais de intervenção, para além da fotografia artística, da gravura e da arte postal, também à música experimental (Álvaro, 1983b, pp. IX–XI), e a um tipo de poesia que agora se designa, neste catálogo da terceira edição, "poesia direta" (Álvaro, 1983a, p. 50).

Reitera-se também, nesta edição, a prevalência de uma corrente fluxista da performance, nomeadamente nas intervenções e presenças de António Olaio (Fig. 4.2.1.3.2), Gerardo Burmester (Fig. 4.2.1.3.6), Elisabete Mileu (Fig. 4.2.1.3.4) e Manoel Barbosa, aqui acompanhado de Silvestre Pestana com a intervenção "Uldmordr" (Figs. 4.2.1.3.7), ou Silvestre Pestana individualmente, que apresentou a ação "Vídeo-Poesia/Performance" na qual, relata-se, "acendeu as lâmpadas multicolores, utilizou os plásticos sobre os quais deformava o rosto e a boca, em ruídos surdos, acrescentou-lhes as letras recortadas e o programa de computador imaginado em vídeo" (Álvaro, 1985, p. 238). Já Carlos Gordilho,

[446] Como conclui o seu organizador ao fim de três edições: "Agora, com três anos de existência, após um confronto permanente com as realidades culturais e sociais portuguesas e com as dificuldades práticas de organizar um grande festival internacional de arte atual, já podemos tirar algumas conclusões sobre a importância real e sobre o impacto concreto da Alternativa. A 'revolução do olhar' que anunciámos desde o início realizou-se plenamente. Em Almada, hoje aqueles que puderam assistir às três Alternativas podem ter ficado chocados ou entusiasmados. Mas não ficaram indiferentes. As centenas de adeptos da primeira edição tornaram-se milhares. As discussões e as análises tornaram-se mais frequentes, mais profundas, mais documentadas e construtivas" (Álvaro, 1983b, pp. V–VI).

com a performance "Sono e vigília ao despertar da arte" (Fig. 4.2.1.3.3), desenvolve uma conceção espiritural e feérica da arte da performance, que prevalece nestes encontros, mesmo de sacralização, numa relação escatológica entre linguagem, matéria e corpo. Estas performances protagonizam uma radical noção de "interstício social", numa leitura a partir de Nicolas Bourriaud, no qual se processa uma forma de "arte relacional", que procura, não utopias, mas a construção de "espaços concretos" (2006, pp. 166-169)[447] e quotidianos de vigília protagonizados pelo corpo, como explica Gordilho na descrição desta sua performance: "resta-nos a sensibilidade como energia/proto para a espiritualização da arte. (...) A forma sublimada. A cor, as mãos, os olhos, a criança (...). O objeto como se um mapa dizendo o itinerário" (citado em Álvaro, 1983a, p. 22). Na realidade, é o espaço urbano que se transforma em si próprio, citadela e palco situacionista destes corpos que se abrem nuamente à inscrição estética e celebração coletiva de um lugar:

> Os exemplos desta abertura são muitos. Citemos, nos deste ano, a utilização repetida do palco de rua, a performance na praia do 'Ponto Final', frente ao rio, o espetáculo de vídeo e música no maravilhoso miradouro que domina o Tejo e Lisboa, as intervenções na Escola nº2, a dança no adro da igreja. Sítios onde, à partida, o público seria nulo, mas que sempre estiveram cheios (Álvaro, 1983b, p. X).

Também nos projetos de poesia experimental, apresentada como "Poesia esculpida no espaço" ou corpo que "esculpe no espaço o ritmo sonoro da linguagem" (citado em Álvaro, 1983a, p. 51), como propõe André Shan, poeta francês presente neste ano, como intervenção urbana, é possível entrever esta relação sublimada entre a arte e o corpo. Fernando Aguiar intervém em dois momentos, com o ato poético "Escrevo o que está dentro de mim" (Fig. 4.2.1.3.5.1; Fig. 4.2.1.3.5.2), e a intervenção urbana "Rede de Canalização" (Figs. 4.2.1.3.5.3 a 4.2.1.3.5.7). Na primeira, o autor apresenta-se numa sala escura, para se imolar no seu próprio discurso, como descreve Egídio Álvaro: "(...) desdobrou os 'vidros coloridos' das suas letras fluorescentes, crucificou-se diante do discurso com letras mas sem palavras, lançou

[447] "They use time as a raw material. Form takes priority over things, and flows over categories: the production of gestures is more important than the production of material things. Todays's viewers are invited to cross the threshold of 'catalysing temporal modules', rather than to contemplate immanent objects that do not open to the world to which they refer. The artists go so far as to present themselves as worlds of ongoing subjectivation, or as the *models* of their own subjectivity. They become the terrain for privileged experiences and for the synthetic principle behind their works" (Bourriaud, 2006, p. 170).

aos quatro ventos a semente dos seus minúsculo sinais. E embrulhou-se no suário/cenário que anunca o renascimento 'outro'" (Álvaro, 1985, p. 238). Já em "Rede de Canalização (uma intervenção consoante)", realizada no dia 24 de junho pelas 18 horas, o poeta desenvolve um ritual poético em cinco etapas: uma primeira, intitulada "pressuposto ou a atitude", onde se apresentam as premissas desta intervenção, isto é, o pilares de cimento onde se encontram inscritas algumas vogais a tinta vermelha e o espaço, um jardim; na segunda fase, intitulada "comportamento ou gesto", o operador estético intervém, Fernando Aguiar, interagindo com aquela materialidade, pintando letras, nomeadamente consoantes, nos mesmos pilares, conferindo-lhes novos atributos semânticos; em "consecução ou efeito", revela-se o resultado desta interação entre a materialidade do corpo e a materialidade da linguagem, também sobre a sua natureza fonética e vocálica, mostrando-se novos conjuntos de sílabas e fonemas, entre elas, "go(s)to" e "desgo(s)to", num exercício de permutação consonântica; na quarta fase, em "súmula ou a enunciação", a totalidade dos pilares de cimento é agrupada, criando uma enunciação urbana de palavras na sua materialidade ou uma instalação poématica que chama a atenção para a natureza distorsiva e rizomática da linguagem; por fim, em "rutura ou o curto-circuito", a linguagem retoma a sua condição caótica, representada pelos pilares quebrados e abalroados pelo chão[448].

Esta programação vai ao encontro de um posicionamento poético específico de Egídio Álvaro, sensível a uma nova condição de expressividade da poesia portuguesa. Ao propugnar este tipo de intervenções poéticas em contexto urbano – ao contrário dos eventos atrás mencionados, não há lugar, nestes encontros, para manifestações de poesia tradicional, como recitais, leituras encenadas ou conferências –, o crítico afirma uma diretriz clara dos seus encontros, revelando a consciência de que era preciso reclamar para a linguagem, uma condição interventiva que comungasse deste diálogo entre arte, vida e tecnologia. O crítico reconhece, numa orientação clara e arrojada de curadoria, o seguinte: "O encontro da poesia visual com a performance é um dos grandes acontecimentos do nosso espaço cultural. Em avanço sobre a Europa. E a poesia visual encontra-se aqui, e de novo, na fronteira da grande aventura" (Álvaro, 1985, p. 239). Também no reconhecimento da sua natureza ritual: "Gesto, corpo, movimento. Estruturas, esculturas. Labirinto que se estende e se descobre progressivamente. Revelações, indicações, falsas pistas, abismos vertiginosos (...). Meteoros que atravessam o

[448] Esta descrição tem em conta o libreto editado pelo autor sobre esta intervenção, que contém a explicitação das diferentes etapas que se acabou de mencionar e respetivos registos fotográficos da performance (Aguiar, 1987f).

denso tecido dos códigos de leitura, que abrem fendas na muralha do desconhecido" (Álvaro, 1985, p. 236). É este o maior legado das Alternativas para o campo literário português: a afirmação de uma poesia como ritual de linguagem.

Esta terceira edição representa um culminar num percurso de afirmação de três anos, já que a quarta edição será de transição para a edição seguinte. Há pouca documentação sobre este evento, dando a suspeitar que não se tratou de um festival com a repercussão dos anteriores. Sabe-se que teve lugar em Cascais e que nela estiveram presentes alguns performers assíduos destes encontros, entre eles, António Olaio (Fig. 4.2.1.4.1), Carlos Gordilho (Figs. 4.2.1.4.2), com uma intervenção já aqui analisada, e Francisco Ginjeira, com a performance igualmente já mencionada "Café Central Clip" (Figs. 4.2.1.4.3). Também porque, na sua quinta edição, e última, a Alternativa apresenta-se, de facto, com uma identidade renovada.

A "Alternativa 5 ", cujo nome passa a "Festival Internacional de Perfomance: Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º" (Fig. 4.2.1.5.1), realizada já em meados da década, entre 14 e 19 de novembro de 1987, com curadoria conjunta de Egídio Álvaro, António Olaio e Pedro Marques de Oliveira, diretor da Galeria Roma e Pavia, assinala a transição para um novo paradigma de festival de performance. Fiel à sua identidade histórica mas adaptando-se à mudividência urbana e cultura de entretenimento emergentes. Como refere um dos organizadores: "Os retângulos riem-se dos quadrados, os triângulos escalenos comem os equilátricos. E o que os sólidos geométricos dirão de uma fatia de bolo? (...) E a Performance, em sucessivos manifestos, vai ajudando a definir o estado das coisas" (António Olaio citado em P. M. de Oliveira, Olaio, Álvaro, & Palma, 1987). A começar pelo título, claramente provocatório e paródico, a passar pela escala, muito mais reduzida e local, observando-se uma redução substancial do número de artistas e de eventos, bem como da sua diversidade e natureza, muito mais focalizados na performance, a acabar nos espaços no qual o evento decorre: um bar, o Aniki-Bóbó, duas discotecas, a Discoteca Indústria e a Discoteca Lux, e um instituto, o Instituto Francês do Porto.

De uma lógica quase tribal e situacionista, passa-se a uma geografia íntima, pós-urbana e *kitsch*, fundeada nos novos espaços de sociabilidade noturna e de consumo. É um festival, por exemplo, que se aproxima muito mais daquilo em que se vieram a tornar os festivais de música atuais, do que dos velhinhos encontros internacionais de arte e da "Perspetiva 74", da década de 1970, matrizes da Alternativa. Isso mesmo é assumido pelos programadores:

> Ora nós vivemos das identidades, o momento fascinante dos amplificadores, o tempo dos suportes maleáveis, assistimos à eclosão das redes alternativas. À massificação e à redução impostas pela cultura mediática e sponsorizada opõem-se os espaços ativos, dinamizantes, autónomos, onde operam artistas independentes, os criadores capazes de ir sempre um pouco mais longe. Raízes e descobertas misturam-se e confundem-se numa palpitante trama de vida. (...) As linguagens veiculadas pela performance estão hoje em plena expansão e começam a ser percebidos como um formidável campo de transmutações (Álvaro, 1987a).

É neste diálogo arrojado com a cultura do seu tempo que o espírido da Alternativa se mantém. Também na sua orientação internacional, contando esta edição com a presença de artistas do Québec, de Espanha, Itália, Alemanha, Inglaterra, Japão, França e Holanda. A "Alternativa 5" mantém também o seu propósito de "intervenção urbana" e ativação de um "circuito marginal por relação quer com os poderes instituídos, quer com os lugares tradicionais" (P. M. de Oliveira et al., 1987), como assume o diretor da galeria coorganizadora, direcionado para as práticas de vanguarda, nomeadamente a performance, como amplo chapéu-de-chuva onde cabem as diferentes variantes e manifestações de uma estetização da vida urbana em curso.

O encontro contou ainda também com a presença de alguns poetas experimentais, entre eles António Barros, que apresentou "Performance de um objeto – objeto de uma performance", Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, este último com a instalação "Light Art Performance", continuando a componente poética a definir uma das vertentes do certame. Entre os/as performers portugueses/as, estiveram também presentes Albuquerque Mendes, com "Quem quer ser lobo, veste-lhe a pele" (Fig. 4.2.1.5.2), António Olaio (Fig. 4.2.1.5.3), António Melo, Gerardo Burmester, Miguel Yeco, Nuno Santacruz, Rui Costa e Rachador. Para além das performances, realizou-se apenas uma palestra, intitulada "A performance hoje", dirigida por Egídio Álvaro, e um concerto-performance, pelo grupo Repórter Estrábico (Figs. 4.2.1.5.4), a fechar o encontro, no dia 19 de novembro, no Aniki-Bobó. Esta pequena escala resulta também do facto de ter surgido entretanto, paralelamente, um outro circuito de arte da performance, coorganizado por um poeta experimental, Fernando Aguiar, e um dos mais prestigiados performers portugueses, Manoel Barbosa: o da Performarte.

As Alternativas abriram caminho à Performarte. O "1º Encontro Nacional de Performance – Performarte" (Fig. 4.2.2.1.1; Fig. 4.2.2.1.2), teve lugar em 1985, em Torres Vedras, dois anos após a "Alternativa 3", aproveitando o fôlego que a "Alternativa III" alcançara, mobilizando grande parte deste potencial acumulado ao longo de vários anos, desde a "Perspetiva 74". Numa retrospetiva documental organizada pela Galeria Perve em conjunto com Fernando

Aguiar, em 2008, o performer e poeta considera que estes encontros foram "os mais abrangentes realizados até hoje sobre a performance nacional, considerando que neles participaram praticamente todos os artistas que se dedicavam a esta forma de expressão na segunda metade dos anos 80", que, observa "foram igualmente os anos mais ativos, criativos e produtivos da performance portuguesa" (Aguiar, 2008).

De facto as duas edições da Performarte representam, no panorama dos anos 80, o momento culminante da performance portuguesa, pela dimensão destas duas iniciativas, pelo seu impacto, pela diversidade e originalidade de propostas, que abrangeu exposições de arte corporal, exposições documentais já da história da performance portuguesa, conferências, performance, videoarte e concertos. Outro aspeto destaca estes encontros: o facto de ser direcionado exclusivamente para a performance portuguesa, demonstrando a existência e afirmação de uma identidade nacional no género. Esta relaciona-se em parte, com a poesia, como se tem vindo a afirmar e como se sistematizará, de modo mais detalhado, no capítulo seguinte. É também no âmbito destes dois encontros que os seus organizadores procuram sistematizar uma já longa e significativa história da arte da performance portuguesa. Manoel Barbosa, no catálogo da primeira edição, num texto intitulado "Cronologia essencial" (M. Barbosa, 1985), e Fernando Aguiar, no catálogo do segundo certame, em "A performance em Portugal" (Aguiar, 1990a). Em ambos os textos se mencionam os *happenings* dos/as poetas experimentais nos anos 60, reconhecendo este legado e importância.

Relativamente à orientação curatorial dos encontros, as Performartes apresentam semelhanças com as Alternativas. No catálogo da primeira edição, que decorreu entre 13 e 28 de abril de 1985, Fernando Aguiar e Manoel Barbosa assumem o encontro como "espaço aberto ao diálogo estético", "campo de experimentação" e plataforma de cruzamento entre "tendências e caminhos diversificados" entre áreas, objetos de arte e artistas que tenham "o corpo como forma de expressão" (Aguiar & Barbosa, 1985, p. 9). Na linha do se observou para as bienais de Cerveira e para o ACARTE, também a Cooperativa de Comunicaçao e Cultura de Torres Vedras, coorganizadora da edição de 1985[449], assume este encontro, do ponto de vista da prática curatorial, como "a experiência do risco: o risco como atitude e o risco como ato" (Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 8). Na segunda edição,

[449] Com os apoios da Fundação Calouste Gulbenkian, do Governo Civil de Lisboa, da Região de Turismo do Oeste e do Município de Torres Vedras.

que teve lugar entre 9 de julho e 7 de agosto de 1988, organizada apenas por Fernando Aguiar, em colaboração com a Associação Poesia Viva[450], continua a apostar-se nas mesmas premissas mas abrindo-se, nas exposições e mostras de vídeo, à participação internacional. Três anos depois fala-se já da arte da performance como género plenamente estabelecido, tendo este encontro o propósito de "confirmar as potencialidades da performance como expressão artística" (Aguiar, 1990c).

Na sua primeira edição, a Performarte teve um caráter mais urbano e de rua, mais próximo do ambiente das primeiras Alternativas. As diferentes intervenções tiveram lugar entre os Claustros do Convento da Graça e o Jardim 25 de abril, onde Albuquerque Mendes, por exemplo, apresentou uma "AICA" (Fig. 4.2.2.1.3) e Miguel Yeco, "Paris em pessoa – 1ª variação" (Fig. 4.2.2.1.7). Na intervenção de rua de Mendes, o público foi o protagonista de um desafio lúdico alusivo à crítica de arte portuguesa, e de que se conhece o seguinte testemunho:

> Eram cerca das seis horas da tarde quando Albuquerque Mendes deu início à sua performance, que constava de uma corrida de sacos e em cada saco o nome de um critico de arte português, membro da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte. Uma vez que os especialistas da matéria têm tratado os performers portugueses de uma forma que nem a arte nem os artistas merecem, esta corrida de sacos foi ganha por um jovem que 'montava' o saco com o nome de Egídio Álvaro, o único crítico que tem apoiado as intenções da 'perform'arte' e que esteve na base da ida de um grande grupo de performers – quase todos representados neste festival – ao Centro Pompidou, em Paris, no ano passado (A. Correia, 1985, p. 14).

As fotografias desta intervenção revelam a presença de um público numeroso e um ambiente de diversão entre os concorrentes. Albuquerque Mendes participou ainda com uma exposição de arte corporal. A Galeria Nova foi outra das salas onde decorreu um número significativo de intervenções, entre elas, a performance de Carlos Gordilho, intitulada "Entardecer revisitado" (Fig. 4.2.2.1.4), o ritual-performance de Elisabete Mileu (Fig. 4.2.2.1.6), "Erganómetro – Light Pen Poem" (Fig. 4.2.2.1.9), de Silvestre Pestana e o concerto-*happening* de Telectu e Manoel Barbosa (Fig. 4.2.2.1.10), entre outros/as. No Salão dos Bombeiros Voluntários, por seu turno, Fernando Aguiar apresentou o ato poético "Segurança Interna II" (Figs. 4.2.2.1.11),

[450] E os apoios da Câmara Municipal da Amadora , da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, do Inapa, do Centro Europeu de Línguas e das Edições Iriscor, Lda.

na continuidade de "Segurança Interna", apresentada na "IV BIVNC", em 1984. Para além da performance poética, representada nas participações já mencionadas de Aguiar e Silvestre Pestana, mas também de António Barros, que participou neste encontro com a performance "nascidos de uma noite de trovoada" e as vídeo-performances "comunicação do prof. Stephan ohff" e "feliz aniversário chris chubbuck", de Rui Orfão, com a performance "Hard Core / Jogos de sensibilidade masculina" (Fig. 4.2.2.1.8) e ainda de António Olaio, cuja prestação parte de uma reflexão poético-paródica intitulada "ana, rosa, rita"[451], com o título de "les miroirs ne reflettent pas l'image de dracula", outras vertentes da performance estiveram representadas. É o caso da videoarte, no âmbito da qual estiveram presentes Ção Pestana, que apresentou uma "Performance-Vídeo" (Fig. 4.2.2.1.5) e o grupo VideOporto, para além da mostra de vídeo propriamente dita. De entre este conjunto de performers, falta apenas mencionar as participações de António Melo, Armando Azevedo, Joana Rosa, Ícaro, os D. W. Arte, de António Duarte e Manuela Duarte, Gerardo Burmester, Pedro Tudela e o próprio Manoel Barbosa. Estes três dias de programação intensa foram complementados com três exposições e uma conferência.

Na Galeria Nova, teve lugar a exposição foto-documental em homenagem a José Conduto, o performer alentejano falecido em 1980, e de documentação dos/as próprios/as artistas participantes, bem como a conferência proferida por Manoel Barbosa sobre a performance portuguesa, intitulada "6 L'Atitudes Espaçomatemáticas da Performance". Na Galeria Municipal, por sua vez, estiveram em exposição trabalhos e vídeos de artistas ligados à arte da performance, entre eles/as, de Alberto Carneiro, Helena Almeida, Manuel Casimiro, António Palolo, Rui Castelo Lopes e Vítor Rua, para além de videoarte dos/as performers participantes. À semelhança das Alternativas, e de acordo com o testemunho de Fernando Aguiar, este encontro recebeu ampla cobertura por parte da comunicação social, revelando o seu impacto .

[451] De que se transcreve o poema: "Sobre 'Les Miroirs': / O sangue escorre pelas paredes, desliza pelas escadas e tropeça / Há algo perpendicularmente estranho na chuva e nos cortinados que cobrem as mesas, os relógios e os sapatos. / Já não se ouvem os passos, os pratos, as passas e os pires. / A Ana já não ama. / A Rosa já não goza, / A Rita já não ri. / Na carpete, na cama e no sofá, jazem as sobrinhas de Malevitch" (citado em F. Aguiar & Barbosa, 1985, p. 36).

A “Performarte II”, ou “II Encontro Nacional de Intervenção e Performance” (Fig. 4.2.2.2.1; Fig. 4.2.2.2.2), como ficou oficialmente conhecida, cresce em número de participações e em dias, e aproxima-se mais da última edição da Alternativa, no Porto, apresentando um conjunto de propostas mais próximas já daquilo que Roselee Goldberg designou de “entretenimento de vanguarda” (Goldberg, 2012, p. 247). Pelo menos é o que a análise conjunta do programa (Fig. 4.2.2.2.3; Fig. 4.2.2.2.4) e da documentação disponível, deixa perceber.

Mantendo a curadoria documental, com as mostras “O corpo como suporte”, na Galeria Municipal da Amadora, que incluía a instalação permanente de vídeoarte e vídeo-performance, e, nos Recreios Desportivos da Amadora, uma exposição fotográfica de obras dos/as artistas participantes, e uma outra intitulada “*Happening*, Intervenção, Performance e Vídeo”, reiterando a preocupação com a organização de história da performance portuguesa e existência de uma quantidade substancial de documentação sem enquadramento institucional, o programa de performance propriamente dita revela uma panóplia heterogénea, cuja cenografia e tendências se aproximam da revolução *pop* em curso que se descreveu no capítulo anterior.

Veja-se as performances “A Ingenuidade no Elogio de Almada” (Fig. 4.2.2.2.7), de Eduardo Sérgio, e “Pigmentos” (Fig. 4.2.2.2.10) de Isabel Valverde; a *action painting* encenada de Francisco Ginjeira, com “Que deus me mate se fiz bruxaria” Figs. 4.2.2.2.8); o cabaretismo poético de Alberto Pimenta, António Pocinho, Maria Emília Castanheira e Rui Zink, em “Esta peça é sua, estime-a” (Fig. 4.2.2.2.5), e de Miguel Yeco, com “De-composição” (Fig. 4.2.2.2.12); poesia em *sketches*, de António Olaio, “Telefonemas eróticos” (Fig. 4.2.2.2.6) ou Vítor Pi, com a intervenção “Merda” (Fig. 4.2.2.2.14); a teatralidade *hot*, de José Oliveira, em “Réptil como pássaro” (Figs. 4.2.2.2.11), e de Numánepa, com a intervenção “Um Amontoado de Ideias: Pátria… Morte… Nunca… Vida…” (Fig. 4.2.2.2.13); ainda a performance poética ritualista e *high-tech,* de Gabriel Rui Silva, que neste encontro apresenta uma das performances mais singulares e marcantes de toda a década, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”.

Gabriel Rui Silva é, de facto, um dos poetas mais importantes no panorama da performance poética portuguesa, que se estreia em festivais de performance neste segundo encontro do Performarte, dando a conheceer um percurso e obra peculiares. “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou” consiste numa das partes de uma performance ainda hoje em curso, intitulada “Romance”. Esta divide-se em sete partes, existindo o registo audiovisual de

quatro[452]. O primeiro momento desta intervenção corresponde à obra homónima escrita, publicada e distribuída pelo autor[453] aquando da realização da primeira intervenção, "Instalação: Romance" (Figs. 4.4.7.4) em 1986, que teve lugar na Oficina de Cultura, em Almada. O segundo momento, consistiu na respetiva "Desinstalação" (Figs. 4.4.7.4), tendo lugar no mesmo local e de que apenas existe o registo fotográfico, não tendo sido filmado por impossibilidade logística. O terceiro momento, "As 24 Pedras" (Figs. 4.4.8.6), teve lugar em Lisboa em 1987 na Galeria Olharte, seguida do quarto ritual, "Desinstalação: Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos de Ferro" (Figs. 4.4.8.7), que decorreu uma semana depois, no mesmo local. "Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou" (Figs. 4.2.2.2.9), corresponde assim ao quinto ritual, que seria seguido de "Orbis Sensualium Scripturae", apresentado no mesmo ano, na exposição "Outras Escritas, Novos Suportes", no Museu de Setúbal. O último momento continua por realizar-se, tendo sido revelado recentemente que se chamará "autobiografia"[454]. Trata-se portanto de uma obra em curso e sobre a qual se refletirá no capítulo seguinte dedicado à poesia experimental. Por ora, importa sublinhar a sua relevância no âmbito de um conjunto de festivais que, num sentido genérico, sendo festivais de arte, experimental, contribuíram para a afirmação da poesia como forma de arte específica no campo da performance mas também na demonstração de um legado histórico que se vem afirmando desde o princípio do século e que nesta década é finalmente reconhecido, aprofundado e expandido.

Os anos 80 são um epifenómeno fulgurante da contemporaneidade portuguesa. O estudo detalhado deste conjunto de eventos revela mostra uma prática curatorial, crítica e artística a que a cultura portuguesa deve hoje em dia, mesmo sem o reconhecer.

Uma das conclusões que cabe referir no contexto da seriação das práticas destes festivais e ciclos de arte que se descreveu é a evidente valorização, por essas práticas, da arte da performance. Na sua especificidade mas também na abrangência e contaminação das restantes áreas artísticas. É curioso notar que, quando referida e apresentada na sua versão fluxista e

---

[452] Disponíveis *online* no Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (*PO.EX-net*).

[453] Disponível *online* no Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (*PO.EX-net*).

[454] Conforme explicitado por Gabriel Rui Silva em entrevista concedida por correio eletrónico à autora (G. R. Silva, 2014).

anti-establishment, conotada com o concetualismo dos anos 1960-1970, estas práticas são reportadas como sintoma de atraso: "tratando-se de artes desenvolvidas principalmente nos anos 60 e 70, aparece como sinal de uma modernidade 'atrasada', e do caráter 'doméstico' da Bienal de Cerveira pouco representativa da produção estética internacional" (Conde, 1988, p. 101). No seu conjunto, nomeadamente em manifestações de hibridização e cruzamento com as diferentes esferas artísticas e sociabilidades, porém, são apresentadas como manifestação de modernidade, como referem, por exemplo, António Pinto Ribeiro e Madalena Perdigão, sobre o programa ACARTE: "A Exposição-Diálogo foi, para as artes performativas e para a programação do ACARTE, a nítida legitimação do caráter de vanguarda e de experimentação criativa daquela que viria a ser inquestionavelmente um lugar de referência" (A. P. Ribeiro, 2007, p. 374); e Madalena Perdigão:

> 'Performance-arte' constitui uma amostragem, necessariamente incompleta e limitada, do estado da performance em Portugal. Espécie em vias de extinção, como muitos crêem, caminho para a arte total, como outros afirmam, o certo é que a performance marcou o panorama da arte contemporânea. A sua evolução aponta para formas multimédia, para a dança-teatro, para o teatro-musical (Fundação Calouste Gulbenkian, 1986).

É claro que a perspetiva de Pinto Ribeiro, situada muitos anos depois, reflete um conhecimento daquilo que veio a ser a crescente valorização desta área na arte contemporânea. Mas não deixa de ser revelador este contraponto, sobretudo da forma como o experimentalismo sempre vem acompanhado de relativa resistência. Mesmo quando os consumos e as sociabilidades urbanas emergentes já apontavam noutro sentido.

A verdade é que a arte da performance, mais do que um género, tornou-se uma forma de estar, uma atitude estética encenada que convoca o diálogo experimental entre as diferentes formas de arte, a mundividência urbana, a arte e a vida. Este movimento experimental traduz-se num conjunto de tendências artísticas, na abertura e ecletismo cultural, bem como na criação de práticas de curadoria experimental, determinantes na afirmação da pós-modernidade portuguesa.

6. PO.EX(ia) e Arte da Performance: Para Uma Poética Da Linguagem

Dirigi-me pois ao laboratório. / Fiquei um pouco hesitante. / Não sabia por onde / começar, de tal modo estava rodeada de / objetos, digo, de corpos.

Ana Hatherly, 1988

Som sem letra já chega. É a hora. Dêem-nos a TV. Queremos ser aedos e trovadores. É outro tempo.

Salette Tavares, 1980

6.1 De Santa-Rita à Geração Bit & Beat

A poesia experimental ocupa um lugar central na afirmação do experimentalismo e da arte da performance em Portugal. Neste ponto, mapeia-se com detalhe este protagonismo, optando-se por uma sistematização em dois eixos: uma rede de eventos e performances; uma rede de protagonistas. Apesar de esta relação remontar ao princípio do século, a década de 1980 conhece um momento assinalável de expansão e hibridização deste fenómeno, motivo pelo qual se dá particular atenção a este período.

Introduzindo dois pontos, começa-se por demarcar sucintamente esta corrente poética do restante campo literário português. A principal delimitação reside nas seguintes premissas que a arte poética partilha com a arte da performance: os princípios da arte como vida; do corpo como linguagem e da linguagem como corpo; da linguagem como materialidade orgânica e protésica; da linguagem como pesquisa; da pesquisa como experimentação; da experimentação como atitude; da atitude como ato; do ato como conjunção do(s) corpo(s) no(s) tempo(s) e no(s) espaço(s). Pelo que se depreende uma aproximação destas tendências muito mais ao universo das artes plásticas, da ciência e da cultura, do que da literatura. Dois aspetos enquadram esta particularidade: são os/as poetas experimentais que produzem e publicam a teorização da sua arte literária; a referência quase inexistente ou profundamente lacunar a esta poética nas histórias e *curricula* da literatura portuguesa, aspeto amplamente documentado por Rui Torres (Torres, 2008, 2010, 2014b). No que respeita aos anos 80, em plena emergência da chamada *new media art*, esta ausência é ainda mais flagrante.

Quando em 1972 Álvaro Guerra entrevistava o que restava do antigrupo surrealista e colocava a seguinte pergunta: "Qual é a vossa opinião acerca da poesia que hoje se faz aqui?", Mário Cesariny respondia: "É muito engraçada… Atualmente há muito mais possibilidades editoriais. Nós, por exemplo, nem sequer tivemos possibilidades de publicar uma revista… não tínhamos tostão nem preocupação" (Á. Guerra et al., 1972, p. XI). Não sem ironia, Cesariny faz já aqui menção à profunda transformação do mercado editorial e do fenómeno literário em curso, com repercussões determinantes na produção literária da década seguinte. Além disso, chamar-lhe "engraçada", resulta pejorativamente neste contexto. É "engraçada" porque não acrescenta nada de novo ao projeto literário propriamente dito, do ponto de vista da teoria da linguagem que propõe. Mais: na medida em que não inova e não faz a síntese crítica da complexificação técnica em curso, de que a edição, nos seus moldes tradicionais, é apenas uma das faces mais imediatas no contexto literário, e perante a qual urge uma reflexão adequada sobre a complexificação da performatividade da mediação em curso.

No prefácio à antologia *Poesia Digital: 7 Poetas dos Anos 80*, Luís Adriano Carlos defende a existência de uma "geração[455] de 80" na poesia portuguesa, baseando-se, para aquela demarcação, na partilha, por um conjunto de poetas[456], de uma unidade de técnicas, linguagens e temas em torno do "digital", como o título antecipa. Conclui-se que este é, afinal, analisada a coletânea, mero *leitmotiv*. Em todo o caso, a sua definição não deixa de ser útil e indicativa de um *zeitgeist* e reflexão sobre a linguagem que se impunha, citando-se aqui enquanto importante contraponto àquelas que foram as tendências dominantes da crítica literária portuguesa, focando-se num ponto essencial:

[455] Utiliza-se aqui, como adiante, o termo "geração" para designar um conjunto de poetas que partilham, além de um tempo e espaço específicos, Portugal nos anos 80, uma conceção literária que pode mais ou menos ser agrupada de acordo com um conjunto de tendências literárias; portanto num sentido amplamente diferente do conceito de geração/movimento nos termos da vanguarda histórica.

[456] Representada aqui pelos/as seguintes sete poetas, selecionados/as para a antologia: Alexandre Vargas, Amadeu Baptista, António Cândido Franco, Fernando Guerreiro, Helga Moreira, José Emílio-Nelson e o próprio Luís Adriano Carlos. Tendo em conta o título e propósito da coletânea, a avaliar pelo prefácio, considera-se que esta seleção não pode de modo algum ser representativa de uma geração de poetas que tem no "digital", o *leitmotiv* da sua experiência literária, dada a ausência, neste grupo, de todo/a e qualquer poeta experimental ou efetivamente digital, isto é, que tenha produzido uma reflexão crítica ou experiência estética sobre e através da materialidade digital.

> A análise histórico-literária não poderá deixar de ver uma simetria significativa entre esta geração e a geração dos modernistas: o que para estes representava o advento da era atómica e a experiência da fragmentação analógica correspondeu para os poetas da era bit à vivência concreta, positiva ou negativa, da aparição de uma rutura digital que tudo liga, já não à escala individual ou social mas à escala planetária e intergalática. Dado que a um tempo assumiu os grandes mitos poéticos do passado recente e alguns compromissos de juventude com o novo milénio, a geração de 80 é aquela que melhor se situa no século XX para conectar com a aventura modernista (L. A. Carlos, 2002, pp. 8-9).

A relação que Luís Carlos estabelece entre a geração modernista e os/as poetas de 1980 é relevante, bem como os/as protagonistas que escolheu para representar tal afinidade. Demonstra, por um lado, a importância de refletir sobre o universo da produção literária em articulação com o seu tempo específico, o seu *momentum* civilizacional (como pensar a literatura sem pensar a linguagem?), e, ao mesmo tempo, a inadequação da crítica para pensar esta relação. Não parece problemático o facto de duas tradições literárias completamente distintas, uma conservadora, de perfil narrativo, e outra, de vanguarda, coexistirem. Bem pelo contrário. Pretender que uma tome o lugar de outra, é que já carece de honestidade intelectual. Afinal, se alguém fez a receção crítica dessa "aventura" modernista e tecnológica que Carlos menciona, foram os/as poetas experimentais, nomeadamente por aproximação e diálogo com as teorias da informação, do estruturalismo e da semiótica.

A proposta de Carlos (na teoria, não na prática) não deixa, no entanto, de configurar uma voz destoante e assinalável no panorama literário português sobre esta década, polarizado em torno do problemático "regresso ao real", protagonizado por Joaquim Manuel Magalhães. Esta geração defende um retorno ao paradigma narrativo enquanto redenção ineludível perante o apocalipse finissecular, representado por poetas como Magalhães, António Franco Alexandre, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Helder Moura Pinheiro, Fátima Maldonado, Vasco Graça Moura, José Agostinho Baptista, Fernando Pinto do Amaral, entre outros/as, e que o mesmo Magalhães haveria de nomear de "Geração Dessatisfeita" e a que não faltou o respetivo "manifesto" (Magalhães, 1981b, pp. 365-369)[457]. Esta tese, que mais

[457] Veja-se a configuração discursiva deste texto: didática, pedagógia e estrategicamente legitimadora de uma ideia de arte e conhecimento como fenómenos de tranformação do real, típica das vanguardas históricas, como o demonstram algumas passagens: "É necessário que volte a haver quem use a poesia como construção de

não é do que o regresso à já citada "dramaturgia do abismo" (Rancière, 2010, p. 10) e que, como observa João Barrento, "haveria de orientar tanta da nossa poesia até hoje" (Barrento, 1995, p. 158), tornando-se mesmo, de acordo com Melo e Castro, "coordenada existencial" (Melo e Castro, 1995a, p. 205), é primeiramente aflorada por Magalhães em *Os Dois Crepúsculos* (1981), num texto acerca de António Osório, e recuperada no poema "Princípio". Neste, publicado no mesmo ano do livro de poemas *Os dias, pequenos charcos*, afirma-se todo um tratado de rejeição subliminar da tradição experimental e assunção do legado decadentista de oitocentos – note-se, alguns anos consideravelmente depois de já os concretistas brasileiros[458] terem dado por encerrado o ciclo histórico do verso:

> No meio das frases destruídas. / de cortes de sentido e de / falsas imagens do mundo organizadas / por agressão ou por delírio / como vou saber se a diferença / não há-de ser um pacto novo, / um regresso às histórias e às / árduas gramáticas da preservação. / (...) Que cânones são hoje dominantes / contra que tem de refazer-se / a triunfante inovação? Voltar junto dos outros, voltar / ao coração, voltar à ordem / das mágoas por uma linguagem / limpa, um equilíbrio do que se diz / ao que se sente, um ímpeto / ao ritmo da língua e dizer / a catástrofe pela articulada / afirmação das palavras comuns / o abismo pela sujeição às formas / diretas do murmúrio, o terror / pela construída sintaxe sem compêndios. / Voltar ao real, a esse desencanto / que deixou de cantar (Magalhães, 1981a, p. 13).

O mesmo Joaquim Manuel Magalhães que, criticando a geração experimental[459] e a geração *beat* portuguesa[460], publica, com António Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira e João

---

antídotos ao quotidiano cinzento que vive de fins-de-semana marítimos e de descidas a bares onde se finge a alegria" (Magalhães, 1981b, p. 366); "É preciso que os nossos poetas se transformem em proletários da esperança, isto é, da transformação. Só eles podem tornar-se uma plenitude da revolta" (Magalhães, 1981b, p. 367).

[458] Data de 1952 a fundação do Grupo Noigandres, com o lançamento da revista-livro com o mesmo nome em São Paulo, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (Campos, Pignatari, & Campos, 1975, p. 193).

[459] Também em *Os Dois Crepúsculos* (1981) o autor acusa o grupo de estagnação e de imitação rasca das vanguadas do princípio do século XX (Magalhães, 1981b, pp. 259-260). Cerca de uma década depois, o autor volta a corroborar, não sem relativa contradição, esta posição, entrevistado por António Guerreiro para o *Expresso*: "Em relação às experiências mais radicais das vanguardas, tenho por elas uma admiração absoluta. Manifestaram-se entre 1908 e 1925. Esse foi um período ímpar da criação literária no Ocidente. Posto isto, a única coisa que me irrita é o provincianismo, a mediocridade seguidista, a continuação apodrecida dessa coisa

Miguel Fernandes Jorge, em edição de autor, artesanal e limitada, bem à maneira modernista, *Cartucho* (1976)[461], parecendo afinal sucumbir à sempre inevitável sedução da vanguarda. Quanto à crítica literária, a de então, como a posterior, corroborou esta tese, canonizando-a (Amaral, 1988, 1991, 2002; Aurélio, 1978; Barrento, 1988, 1995; Carmelo, 2005; Cruz, 1999; C. F. Jorge, 1996; Martelo, 2004, 2006; Merquior, 1979; Real, 2012)[462]. Não se pretende com isto dizer que o debate aqui em causa não seja relevante. Mas também não é menos relevante o silenciamento quase total a que a geração experimental foi votada, com algumas exceções. Outros estudos e vozes têm vindo a abrir caminho a leituras renovadas sobre este período. A começar por E. M. de Melo e Castro, que, logo em 1987, respondia diretamente a Magalhães, interpelando a sua geração: "É que o que está em causa é a função referencial da escrita que é usada pelos novos poetas para dizer dos sentimentos e dos factos, não usando os valores substantivos das próprias palavras e da própria organização do discurso, isto é, dizendo da desordem e da dessatisfação, mas não realizando a desordem no próprio texto" (Melo e Castro, 1995a [1987], p. 206). Também Américo Lindeza Diogo, em 1993, criticava a esquizofrenia jamesoniana da poesia portuguesa de então. Fernando J. B. Martinho, por seu turno, de forma moderada, é um dos primeiros críticos literários desta geração a refletir sobre

---

que admiro profundamente, de determinados autores, ao longo dos anos 60, dos anos 70, e com certeza ainda hoje, coitados. Admiro os grandes inovadores dessa época, Pound, Eliot, Breton, os dadaístas, Duchamp, todos aqueles que são já a nossa arqueologia. Em Portugal, o poeta dos anos 60 que mudou de um modo radical a tradição das nossas críticas foi Herberto Helder, que soube usar essas situações, que eram uma tradição para ele, dos movimentos de vanguarda entre 1908 e 1925, soube reformular tudo e não ser epígono" (J. M. Guerreiro & Magalhães, 1993, p. 64–R–65–R).

[460] Uma vez mais, não sem contradição: beatificando a imagem de Jorge Fallorca, elegendo-o enquanto representante da geração Kerouac em Portugal (Magalhães, 1981b, pp. 264-265), ao mesmo tempo que afirma que os cadernos da *Marginal-Idade* não passam de uma "confessionalidade" que apenas "tenta ser subversora" (Magalhães, 1981b, p. 267), por isso, "sem qualidade assinalável" (Magalhães, 1981b, p. 270). Sobre a relação entre Fallorca e os poetas da *Marginal-Idade*, veja-se o estudo já mencionado de Nuno Miguel Neves (2014).

[461] Publicação que consiste num conjunto de 21 folhas amarrotadas, acompanhadas de cordel e chumbos, depositadas dentro de um envelope acartonado, vulgo cartucho. O título da publicação é também uma alusão disfórica e metafórica aos chumbos contidos dentro do embrulho, na assunção de uma clara relação entre morte e poesia.

[462] Sobre a receção, em particular, desta tese por textos exclusivamente dedicados a Magalhães, veja-se os seguintes estudos: António Manuel Ferreira, 2006; A. Guerreiro, 2003; Nava, 2004b.

o predomínio do "fascínio pela narrativa" (F. J. B. Martinho, 1997, p. 81), cumprindo no exercício da sua crítica literária, o reconhecimento da existência e importância das diferentes tradições para além daquela, entre elas, a experimental (F. J. B. Martinho, 1997, 1998, 2002). Não que o autor faça distinções de maior entre a geração de 1970 e a de 1980, continuando a apelidá-la de "romântica" (1997, p. 103), na continuação do legado de setenta, mas o reconhecimento daquelas duas tradições em confronto é, já de si, um aspeto a assinalar. Já Yvette Centeno introduz, em 1986, algumas notas dissonantes neste cenário, invocando um "desafio" de "mudança" no campo literário, nomeadamente numa certa "oralidade" e "esteticismo de raiz urbana", valorizando a abertura da linguagem literária introduzida pelo experimentalismo e por aquilo que designa de "império do corpo", onde destaca a importância da literatura feminina (Centeno, 1986, pp. 401–403).

Não abandonando critérios literários, Osvaldo Silvestre introduz uma variável sociológica determinante nesta análise. Ao enquadrar o fenómeno literário no contexto sociológico específico do pós-modernismo, o autor analisa o "recuo global da poesia" em face do "triunfo das lógicas de mercado no domínio livreiro", de par com o surgimento do "processo de produção mediática do Autor" (O. Silvestre, 2001, pp. 379–381). Esta tendência inscreve-se na lógica da cultura de massas, ainda entrevista com relativa resistência nesta década. O ponto de vista de Silvestre, não mencionando diretamente este aspeto, chama a atenção para a seguinte questão: é possível pensar o fenómeno literário hoje, como já nos anos 80, fora dos seus "protocolos" comunicacionais? No que refere às tendências literárias propriamente ditas, o crítico destaca a "total desdramatização do imperativo do Novo" (O. Silvestre, 2001, p. 378) e a releitura de Fernando Pessoa, sublinhando-se como aspeto pós-modernista este abrandamento da vanguarda. No quadro de uma reflexão sobre o pós-modernismo literário português, Silvestre destaca ainda a "proclamação (...) do legado da tradição moderna" pela PO.EX e pela *Poesia 61* (O. Silvestre, 2001, pp. 376-377).

Já Nuno Júdice, que integra o grupo dos poetas "dessatisfeitos", cumpre uma inversão que importa assinalar na sua produção crítica: se em *O Processo Poético* acusa a neovanguarda experimental de preconceito anti-retórico, melodiosidade trivial e experimentalismo insignificante (Júdice, 1992, p. 258), defendendo o regresso à dignidade da retórica e do discurso (Júdice, 1992, p. 154), palavras suas, em *Viagem Por Um Século de Literatura Portuguesa*, o mesmo autor acaba por reconhecer a importância de um "fenómeno de 'urbanização'" que atinge a poesia nesta década, destacando a sua relação com a marginalidade *pop* e o *rock*, bem como a sua "capacidade laboratorial para testar novas linguagens e processos" (Júdice, 1997, pp. 93–95). Também Luís Miguel Nava sublinha a

"ausência de um espírito contestatário" e, acima de tudo, a "heterogeneidade", como marcas distintivas da poesia da década de 1980 (Nava, 2004a, pp. 205–206).

Já Fernando Guimarães vaticina a "dissolução da vanguarda" (F. Guimarães, 2004, pp. 133–154) na literatura portuguesa do fim de século, na sua versão teórico-política[463], aderindo à tese de Fernando Pinto do Amaral que, em *O Mosaico Fluido* (1991), distingue pós-modernismo de pós-modernidade. Neste, o primeiro designa a "posição caoticizante" pós-moderna, e o segundo, o pensamento *debole* da pós-modernidade (onde se situa e localiza a geração dessatisfeita), que, na linha de Vattimo, advoga a impossibilidade de um pensamento dogmático; daí a "fluidez", para usar os termos de Amaral recuperados por aquele crítico (F. Guimarães, 1999, pp. 128–133). Propondo-se pensar uma poética do modernismo português em três dos seus trabalhos (1989; 1999; 2004), o autor afirma que esta crise da vanguarda dá lugar, em Portugal, nos meados do século XX, a um reequilíbrio entre a desconstrução e a construção do poema de três tipos: emocional, microrrealista e revivalista (F. Guimarães, 2008, pp. 129–130). Em nenhuma delas parece poder-se enquadrar o caso da poesia experimental, mas nem por isso o autor deixa de reconhecer, ainda que em nota de rodapé, a propósito de Alberto Pimenta, a emergência, nesta altura, de uma "corrente" de "Contracultura", com origens na "subversão Dadaísta" e no surrealismo-abjecionismo, nomeadamente em "realizações artísticas *underground*" (F. Guimarães, 2004, p. 152). A importância que o autor confere ao futurismo e surrealismo português nestes estudos também deve ser considerado no seu contributo para uma história do experimentalismo português.

Também em Eduardo Prado Coelho se pode ler uma posição dúbia. Se por um lado o autor deixa entrever uma crítica aberta à poesia experimental[464], por outro, reconhece que a

---

[463] No prefácio a *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (2004), o autor distingue duas coordenadas críticas da vanguarda literárua portuguesa: a hermenêutica (representada por Eduardo Lourenço), e a teórico-política (representada por E. M. de Melo e Castro, Arnaldo Saraiva e por Fernando Luso Soares) (F. Guimarães, 2004, pp. 14–15).

[464] "O que se desenrolava no espaço experimental e concretista (apesar das tentativas de 'marxização' da poesia visual e do 'noveau roman' levadas a cabo por Melo e Castro e um Alfredo Margarido, respetivamente) tinha uma aparência excessivamente importada e tecnocrática, o que explica a ausência de efeitos reais e significativos na cultura portuguesa" (E. P. Coelho, 1988b, p. 115).

atividade jornalística e poética de Joaquim Manuel Magalhães não foi suficiente "para marcar ruturas ou assinalar viragens globais" (E. P. Coelho, 1988b, p. 115). Em seu lugar, o autor refere uma "mudança de cenário" na literatura portuguesa, que assemelha ao "grau menos zero" de Brett Easton Ellis e David Levitt:

> Se quisermos definir um pouco *esta literatura menos que zero*, teríamos talvez de utilizar dois conceitos propostos pela crítica americana: diríamos, em primeiro lugar, que estamos num espaço de *indetermanência*, para significarmos que esta *imanência* vagamento fissurada se define acima de tudo pela sua ausência de orientação, isto é, a sua *indeterminação*; falaríamos, em segundo lugar, para designarmos os heróis desta literatura, em *post/agonistas*, para dizermos que já não há aqui *heróis que se situam numa luta*, isto é, *protagonistas*, mas apenas *heróis que chegaram depois da luta* e se demitiram de qualquer problematização ou heroísmo (E. P. Coelho, 1988c, p. 253).

Simultaneamente, o crítico reconhece nas "encenações [experimentais] de Ricardo Pais", e na "aceleração diversificada e apaixonante" das artes visuais (E. P. Coelho, 1988c, p. 253), alguns dos sintomas mais originais desta mudança em curso. Num outro texto, intitulado "1980-1990: a escrita de outros astros" (1997), Coelho assinala "o retorno da figuração", mas também a centralidade do debate sobre a "emergência das novas tecnologias da informação e da inteligência", observando o seguinte: "Como é óbvio, seria impossível que, tal como a invenção da escrita ou da imprensa, elas não tivessem uma repercussão profunda no nosso modo de organizar o saber e de pensar" (E. P. Coelho, 1997, p. 64). Essa é precisamente a pergunta que a geração experimental se coloca nesta altura: "Para que serve então a poesia? Qual é o poder da palavra? Como escrever poesia nos anos 80"? (Melo e Castro, 1995a [1987], p. 208), defendendo então, Melo e Castro, por exemplo, num texto precisamente intitulado "Que lugar para a poesia?", uma poesia "que se destina a questionar, tanto o próprio meio social, como os suportes e meios em que a comunicação se realiza" (Melo e Castro, 1995b, p. 251). Uma palavra ainda para João Fernandes, responsável pela curadoria da exposição antológica dedicada aos/às poetas experimentais, realizada em 1999 no Museu de Serralves[465], com o objetivo de dar a conhecer, escreve o curador: "um daqueles raros

[465] A exposição decorreu no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, entre 17 de setembro e 28 de novembro de 1999, tendo como título "PO-EX: o experimentalismo português entre 1964 e 1984", reunindo as obras de Abílio, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, António Aragão, António Barros, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, José-Alberto Marques, Liberto Cruz, Salette Tavares e Silvestre Pestana.

momentos em que, no século XX, um conjunto de criadores foi em Portugal, completamente contemporâneo do seu tempo" (João Fernandes, 1999).

Neste ponto, importa traçar a distinção entre duas das principais tradições da poesia portuguesa do século XX: uma, neorromântica, que, de acordo com José Carlos Seabra Pereira, faz a ponte entre as reconfigurações literárias do último quartel do século XIX e o século XX, confluindo nas correntes vitalista, saudosista e lusitanista do primeiro quartel do século XX (Seabra Pereira, 1993, pp. 357–376), e, por sua vez, na chamada "vertente não vanguardista" (F. J. B. Martinho, 2002, p. 352) da geração de *Orpheu* (Pessoa ortónimo, Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Guisado, Luís de Montalvor, Armando Côrtes-Rodrigues), nos presencistas e na "geração dessatisfeita" – uma tendência que Óscar Lopes apelidaria de "ressaca romântica" da poesia portuguesa no século XX (Ó. Lopes, 1988); uma segunda, cujas origens mais próximas podem ser detetadas num certo ímpeto reformador da *Geração de 70* de oitocentos, e mais longínquas, no Barroco[466] e na tradição medieval da poesia trovadoresca, mas cujo epicentro tem lugar no futurismo de Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor, José de Almada Negreiros e Raúl Leal – a fação vanguardista de *Orpheu*. É nesta tradição que pode ser situado também o antigrupo surrealista de Cesariny, a geração urbana de 80 e a PO.EX. Uma terceira tendência caberia aqui: a da tradição da contestação, que teve no neorrealismo, o seu maior fulgor, na poesia combativa e de resistência lírica do 25 de Abril[467], o seu epicentro, e em Fernando Assis Pacheco, o seu mais singular e original cultor.

Osvaldo Silvestre considera, no entanto, que "não houve (...) uma vanguarda em Portugal", mas apenas "manifestações, fulgurantes e fugidias, de um vanguardismo que nunca conseguiu configurar-se como movimento e, menos ainda, como programa" (O. M. Silvestre, 1990, p. 119). Numa perspetiva contrária, E. M. de Melo e Castro, em *As vanguardas na poesia portuguesa do sec. XX*, assevera que "o futurismo foi certamente entre nós a primeira manifestação de uma cultura marginal e de contracultura" (Melo e Castro, 1980a, p. 48), sublinhando o seu legado de "escândalo sociológico" (Melo e Castro, 1980a, p. 42). À

[466] Veja-se os estudos de Ana Hatherly (1983a).

[467] É variadíssima, e igualmente inflamada, já agora, a literatura produzida acerca deste período específico da literatura portuguesa. Considera-se o trabalho "O 25 de Abril na Poesia Portuguesa" (1999) de Fernando J. B. Martinho, um dos estudos mais claros nesta matéria.

semelhança do que acontece com a tese de Silvestre sobre a revista *Portugal Futurista*, também o impacto e importância do futurismo português, no seu sentido mais amplo, pode ser lido na sua "mensagem de escândalo" (Melo e Castro, 1980a, p. 42). Além disso, a juntar a este *ethos* vivencial, provocatório e ritual da poesia, o futurismo trouxe ainda a fusão crítica com a técnica, percecionando-a na sua materialidade comunicativa e performativa e propondo, ao invés de um conceito de "linguagem como instrumento", a "instrumentalização da linguagem", como observou Marinetti ao afirmar: "Futurism is founded on the complete renovation of human sensibility resulting from great scientific discoveries" (citado em Spatola, 2008, p. 14). Se não foi programática em Portugal a relação com a técnica, a herança literária e sociológica de uma *Ode Triunfal* (1914) de Álvaro de Campos é inquestionável. Também é indiscutível a centralidade e legado de uma figura como Santa-Rita Pintor, cujo reconhecimento é transversal a toda a década, sobretudo pelo facto de a sua obra não se cumprir na sua função pragmática, ou apenas nela, dependendo da perspetiva:

> Santa-Rita, pintor, inicia a série, porque o valorizam todas as caraterísticas de um espécimen. Poderia, com alguma paciência juntar as economias da sua herança artística e com elas tecer um ensaio sobre a sua obra. Mas a grande obra de Santa-Rita, pintor, como aliás, a de toda a soldadesca da legião a que pertencia, não está nos materiais realizados: reside nos episódios aventureiros do espírito, nas façanhas extra-ateliê, nas sortidas de guerrilha, na valentia das suas proezas isoladas e pessoais – que foi o que apavorou o adversário e o venceu (R. Ferreira, 1929, pp. 36–37).

> Quanto a Santa-Rita, a sua sintonia com o *Zeitgeist* é indiscutível. Correspondendo-se com Picasso, frequentando as sessões futuristas, encarregado com grande probabilidade por Marinetti de editar em Portugal os manifestos futuristas (...), é sem dúvida o missionário da vanguarda em Portugal. Um 'empresário' empenhado na montagem de um *show* futurista em Portugal, como sugere Stegagno Picchio? Sem dúvida; mas não é essa a melhor definição de Marinetti (e Tzara)? (O. M. Silvestre, 1990, p. 113).

E se é certo que futurismo e *Orpheu* não são a mesma coisa, a verdade é que comungaram de um mesmo ambiente político e não só, dos mesmos espaços e cafés, entre eles *A Brasileira* do Chiado, o *Martinho* do Rossio, a cervejaria *Jansen* e o restaurante *Irmãos Unidos*, de onde irradiou o *Orpheu* e onde conviveram, como se relata em 1920 na *Ilustração Portuguesa*: "há ali quem leia alto, em rodas de amigos, no meio do tumulto infernal das gentes que discutem, páginas de Anatole France e Gabriel d'Annunzio – para fazer 'blague' e irritar o indígena" (Redondo, 1920, p. 323). Não que esse reconhecimento não tenha já sido feito, curiosamente pela poeta experimental Ana Hatherly, que afirma o seguinte: "a atividade futurista foi uma

atividade de 'intervenção', em que os atos públicos desempenharam uma função essencial" (Hatherly, 1979, p. 71). Em todo o caso, mais importante do que aferir qual a orientação do modernismo que teve mais impacto ou que resultou enquanto programa literário efetivo, se a moderada ou a radical, assumindo que *Orpheu*, como refere Fernando J. B. Martinho, é "em termos de durações intermédias", "aquela que mais marcou" a literatura portuguesa do século XX (F. J. B. Martinho, 2002, p. 352), é o reconhecimento deste legado que importa sublinhar, sobretudo naquilo que Arnaldo Saraiva sintetizou do seguinte modo:

> O importante é que o *Orpheu* representa um movimento simultaneamente artístico e vital, uma conjugação de experiências radicais literárias e humanas, feitas por alguns homens para quem a literatura foi a paixão da sua vida, e a vida se resumiu à paixão da literatura – paixão nos dois sentidos de dedicação e de sofrimento extremos, até por implicar o mundo visível e o invisível, a viagem na terra (a história) e a descida aos infernos (psíquicos), o consciente e o inconsciente, a ética e a estética (Saraiva, 1988, p. 42).

Herança esta que reside num conceito performativo de literatura[468], herdado de Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros mas também da fusão surrealista francesa com o dadaísmo e da atitude poético-performativa muito particular e fundadora de Mário Cesariny e do grupo do café Hermínius, muito presente também em autores como Luiz Pacheco ou Fernando Assis Pacheco. Do ponto de vista mais propriamente literário, partilha-se a posição de Eduardo Lourenço, que defende que o surrealismo português trouxe à literatura portuguesa dois legados fulcrais: a recusa ideológico-ética e da "omnipotência da perceção 'realista' nas letras e na cultura" (citado em M. H. Monteiro, 1988, p. 98). A tudo isto, juntou-se-lhe o corpo, como refere Cesariny: "Apanhados numa disjuntura sinistra (de geração, de poéticas, de políticas) juntávamos a custo, o próprio corpo" (Cesariny, 1972, p. X). Mais de meio século volvido, não deixa de surpreender o prestígio e reconhecimento conquistado por um dos movimentos literários mais marginais do século XX português. Veja-se, a propósito, José-Augusto França, que respondia do seguinte modo ao inquérito sobre a "Perspetiva atual do surrealismo", publicado na *Colóquio/Letras* em 1979:

---

[468] Como reconhece Osvaldo Silvestre: "A vanguarda exige uma dimensão performativa" (O. M. Silvestre, 1990, p. 115).

> Perspetiva? À volta de nós uma liberdade icónica que vai até à anulação da imagem e do próprio objeto – consequência última da subversão das relações de representatividade que o surrealismo trouxe. / Prospetiva? Isso mesmo, até ao fim impossível, para além do conceito, da computação, da terra à volta e do próprio corpo atuante, atuável e atuado – consequência mais que última da ultrapassagem do discurso metafórico para assumir rigores absurdos do mental, do lúdico e do físico. (...). 'O único acontecimento artístico (e tanta outra coisa mais) em Portugal nos últimos cinco anos foi o aparecer dum movimento surrealista' (1951). Daí em diante há que dizer o mesmo: tudo em Portugal decorreu do surrealismo de 1949. Ou foi pior, em letras e em artes (citado em Colóquio/Letras, 1979, p. 60).

No que respeita à poesia experimental, também hoje este cenário é substancialmente diferente, com inúmeros estudos e projetos de investigação dedicados ao legado experimental, a comprovar a sua centralidade no quadro de uma cultura pós-moderna performativa. O seu mais significativo representante é, sem dúvida, o *Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa*. Este tem vindo a divulgar não só as obras e os/as poetas experimentais das décadas 1960-1990, como a nova geração de artistas que dialoga com esta tradição, bem como ainda a produção académica, volumosa, dedicada a esta temática. Mas o seu reconhecimento não cessa de se impor, como foi recentemente admitido aquando do falecimento de Ana Hatherly (08/05/1929-05/08/2015), uma das figuras precursoras e tutelares da poesia experimental portuguesa:

> A ensaísta Rosa Maria Martelo afirma não ter 'dúvidas nenhumas' de que Hatherly 'vai ser uma autora revisitadíssima', cuja originalidade só não foi devidamente reconhecida mais cedo porque durante algum tempo 'não havia metalinguagens para falar desse trânsito que ela faz entre as artes visuais e a visualidade da escrita'. Quando a autora começou a construir a sua obra, diz Rosa Maria Martelo, 'a abordagem que se fazia em Portugal da literatura e das artes visuais era muito estanque, e Ana Hatherly sempre transitou entre diferentes linguagens artísticas, o que acabou por retardar a apreensão da verdadeira dimensão da obra' (Rato & Queirós, 2015).

Não é propriamente o caso de não haver metalinguagens. É mais o seu desconhecimento, estranhamento e rejeição, pois desde os anos 60 em diante que a PO.EX vem a publicar inúmeros artigos e livros sobre o assunto. Como Arnaldo Saraiva diagnosticou no seu estudo sobre as literaturas marginais, o que explica esta marginalização não são critérios de qualidade, mas de "ideologia literária" e de "economia do mercado editorial" (Saraiva, 1980, p. 6).

Em jeito de sistematização, pode concluir-se que, na viragem para o século XXI, o pós-modernismo na poesia portuguesa pode ser deliberado no mesmo binómio que se definiu no capítulo dois para a arte portuguesa, isto é, *latu sensu*, entre o luto – protagonizado pela geração "saturnina" (Barrento, 1995) de Magalhães – e a festa, entenda-se aqui a abertura à renovação no sentido de Calinescu (Calinescu, 1987), isto é, numa vocação para a rutura e modernização, num conjunto diverso de tendências que não se esgotam na tese predominante, no qual se inclui a performance. Delimitam-se assim três orientações principais na poesia portuguesa na década de 1980: uma, neorromântica, de paradigma confessional, representada pela geração dessatisfeita; e duas correntes inovadoras, no legado da vanguarda: a geração experimental e uma geração pós-*beat*, na linha modernista/futurista e surrealista, mas mais próxima do abjecionismo de Artaud, Michaux, Bataille, Genet e Henry Miller, e da qual o principal representante é Al Berto, na sua marginalidade despudorada. Este, erradamente, e por diversas vezes, incluído na geração dessatisfeita.

De facto, como observa Luís Miguel Nava, referindo-se a esta problemática: "as posições destes dois poetas [Al Berto e Nuno Júdice] no contexto da nossa literatura são (...) diametralmente opostas", já que, "enquanto para Nuno Júdice *nada* existe fora do poema, para Al Berto *tudo* existe fora do poema" (Nava, 2004a, pp. 204–205). Muitas outras diferenças poderiam ser apontadas mas no contexto desta reflexão importa sublinhar apenas que, na linha dos poetas experimentais, também Al Berto explora uma performatividade poética da linguagem, sobretudo ligada aos recitais, mas em diferentes vertentes: numa conceção de poesia intimamente ligada ao corpo, como afirma em *À Procura Do Vento Num Jardim de Agosto* "consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo" (Berto, 2009 [1974/1975], p. 27), ou como afirmou em entrevista para o programa *Falatório* na RTP em 1997: "Eu pertenço a uma linhagem de poetas [em] que a escrita passa pelo corpo" (RTP, 1997); nas diversas leituras poéticas ao vivo que realizou, note-se, com Mário Cesariny[469],

[469] Um estudo exaustivo sobre esta matéria está por fazer. O autor realizou várias performances poéticas, entre elas, com Mário Cesariny e João Peste, em 1989 em Lisboa (Anghel, 2008, p. 90), e em 1990, apenas com Cesariny, no Bar Artis, no Bairro Alto (Sepúlveda, 1990, p. 34). São também bastante conhecidas, já nos anos 1990, as leituras na Casa Fernando Pessoa, em 1995, e no Salão Nobre dos Paços do Concelho, em 1996, de que existe a edição em álbum (1997); bem como a polémica leitura no bar Dom Dinis em Coimbra, em 1992, no âmbito da exposição no CAPC dos 11 anos da Frenesi, de que circulou pela *internet* um áudio (Barqueiro, 1992) disponibilizado, mas logo retirado, pela editora. Al Berto também organizou inúmeras leituras de poesia

privilegiando a realização oral da poesia – de que o seu último livro, *Horto de Incêndio* (1997), escrito em parte para uma leitura ao vivo[470], configura o seu principal testemunho e sistematização; no diálogo que estabeleceu sempre entre a poesia e a música, nomeadamente com o *rock* intimista dos Joy Division e dos Velvet Underground, frequentemente referidos nos seus poemas, e também com o *pop-rock* português, por exemplo, no concerto-performance "Os Filhos de Rimbaud"[471], em novembro e dezembro de 1996, em Lisboa e no Porto, respetivamente, onde Al Berto lê poemas acompanhado à guitarra por Manuel Mota, encontro que teve forte impacto mediático (Anghel, 2008, p. 431), e na origem do qual esteve o conhecido projeto *Wordsong*[472]; Al Berto foi também um frequentador assíduo do Bairro Alto e do Frágil nos anos 80; Paulo Nozolino imortalizou o corpo de Al Berto, performer, na sua célebre encenação em homenagem a Caravaggio com que o poeta figura na capa do seu mais emblemático livro – *O Medo* (1987)[473].

Nesta conjuntura *beatnick* e *kitsch* de contracultura urbana, situem-se também a obra de poetas como Jorge Fallorca, Paulo da Costa Domingos, Adília Lopes, António Cabrita, Isabel de Sá, António S. Ribeiro, Rui Reininho, Levi Condinho entre outros/as – esse grupo que fortuitamente se reuniu em torno da publicação *Sião* (1987), editada pela Frenesi e organizada por Al Berto, Paulo da Costa Domingos e Rui Baião, com prefácio assinado por Alexandre

---

enquanto coordenador do Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines, cargo que desempenhou entre 1987 e meados da década de 1990.

[470] Não se sabe se o livro todo, se apenas os poemas finais, reunidos na série intitulada "II – Morte de Rimbaud Dita em Volz Alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de Novembro de 1996" (Berto, 2009, pp. 635–644). Em todo o caso, Annabela Rita, na recensão que realiza da obra para a *Colóquio/Letras* em 1998, conclui o seguinte: "Emergindo e consagrando-se como *voz*, Al Berto privilegia a poesia enquanto acontecimento de dicção e de escuta, de comunhão, e, portanto, de intensa fugacidade. (...) / A *voz* projeta o espaço da *litera* no tempo, faz a marginalidade do poeta ceder à centralidade encenada, espetacular, do *canto poético*" (Rita, 1998, p. 415).

[471] Que teve lugar no Coliseu dos Recreios, em 20/11/1996, e no Coliseu do Porto em 04/11/1996, para celebrar os 50 anos do poeta, reunindo Al Berto, Alexandre Cortez, Sérgio Godinho, António Pinto Ribeiro, Jorge Palma, João Peste e Rui Reininho (Cadete, 2002a, 2002b).

[472] Projeto de Alexandre Cortez (baixista dos Rádio Macau), Pedro D'Orey (ex-Mler Ife Dada) e Nuno Grácio (ex-Ravel) que surge na sequência do espetáculo "Os Filhos de Rimbaud", com o intuito de homenagear Al Berto, e que resultou na edição do disco *Al Berto* (Wordsong, 2002), com música criada a partir de poemas do autor.

[473] E que faria também a capa da antologia da obra completa, publicada pela Assírio & Alvim em 2009.

Melo e capa de Alexandre Calapez, numa atitude de derisão que tem no regresso à rua, ao corpo, à noite e ao "crime", isto é, à sublevação *latu sensu*, as suas principais premissas, como fica bem expresso na declaração de intenções que abre a coletânea, assinada por Alexandre Melo:

> A rua é o lugar concreto do corpo. Mesmo os quartos, as camas, essas coisas, são à rua, no mesmo sentido em que são à noite. (...) Não se trata de projetos revolucionários mas, apenas, de objetos cortantes devidamente relacionados com a carne dos corpos: a fisicidade inapelável que é a sua única honestidade, a pornografia. (...) Ficam de fora – em casa – o lirismo piegas do sentimento, a militância higiénica do desejo, a estética lambida do erotismo. Portanto: rua, noite, carne e crime (Melo, 1987, p. 5).

Note-se que em nenhuma destas tendências se pode falar em vanguarda na sua aceção mais clássica, verificando-se efetivamente uma "desdramatização do novo", na linha do conceito de pós-vanguarda de Jencks[474]. A pergunta que se impõe é, sim: qual o desafio que esta década, pós-moderna e urbana, coloca ao fenómeno literário do ponto de vista de uma teoria da linguagem? A performatividade tecnológica mediada? Sem desprimor de outras tendências que continuam a dialogar com a tradição romântica, a verdade é que a renovação do campo literário passou por uma sua sintonização com a mudança civilizacional em curso, nomeadamente com as novas tecnologias e com a emergência de uma mundividência urbana e mediática ligada à cultura de massas. Como afirmou Adriano Spatola, o triunfo da "comunicação em massa" mais não é, afinal, do que a demonstração da capacidade de renovação da literatura (Spatola, 2008, p. 22).

É possível assim estabelecer um arco temporal-relacional e geracional entre o futurismo português e a geração experimental de 1980. A ligá-las, um conceito intermedial de linguagem; o corpo como operador estético; o conceito de performance como pesquisa do "corpo semiótico" (Fischer-Lichte) no tempo e no espaço da linguagem. Os/as poetas

---

[474] "(...) so this term is quite precise in its description of placement: in fighting terms it is not the front-line, but the second echelon, not the *corps d'élite*, but those who come onto the battlefield afterwards, to mop up. The great strenght of the Post-Avant-Garde is to recognise what its predecessor couldn't admit to themselves; that is a small part of the powerful middle class which is indefatigably transforming the world in ways that are simultaneously destructive and constructive" (Jencks, 1987, p. 20).

experimentais não cessam de reconhecer e mencionar este legado (Hatherly, 1979; Melo e Castro, 1980a)[475]. Afinal, como já referiu Rui Torres, o experimentalismo literário é cíclico. Centrando-se na "materialidade significante" e nos "processos de semiose literária" (Torres, 2014f, p. 9), a prática literária retorna regularmente à investigação experimental enquanto processo e laboratório de pesquisa sobre a linguagem.

6.2 Corpo, Poesia e Intermedialidade: Performance Experimental Poética

A poesia experimental é um *happening* na história da literatura portuguesa – uma "poeprática" (Melo e Castro, 1980c, p. 2) que se demarca do restante campo literário, na ligação que estabelece com as vanguardas do século, na abertura intermedial e crítica ao fenómeno de estetização massificada, no que se inclui um diálogo particular com a arte da performance, as artes plásticas e a música, na efetiva relação crítica com a revolução tecnológica em curso, a terceira grande revolução da história da língua depois da invenção da escrita e da imprensa. A atestar o caráter determinante deste aspeto, os estudos que têm vindo a surgir sobre esta matéria, estão na origem daquilo que Álvaro Seiça (2015) cataloga como Coleção de Literatura Eletrónica Portuguesa (CLEP). Esta apropriação da tecnologia é um dos aspetos estruturantes da PO.EX[476], e tem vindo a ser amplamente documentada e estudada: nos textos teóricos destes/as poetas (Aguiar, 1985c; Aragão, 1981a, 1985; P. Barbosa, 1988; Hatherly, 2009c; Hatherly & Melo e Castro, 1981; Helder, 1964; Melo e Castro, 1965, 1977a, 1985b, 1988, 1995c; S. Pestana, 1985; S. Pestana & Barros, 1979)[477]; na poeprática de grande parte dos/as artistas experimentais, entre eles/as, E. M. de Melo e Castro, Pedro Barbosa, António Aragão, Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Antero de Alda, entre muitos/as outros/as; em estudos académicos que têm vindo a documentar criticamente esta relação

[475] Especificada no diagrama crítico intitulado "Demarcação Teórica da PO.EX", publicado em *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (Hatherly & Melo e Castro, 1981, pp. 26–27).

[476] Por exemplo, Maria João Fernandes, considera mesmo que o "termo experimental nasceu da introdução das novas tecnologias nas produções artísticas e literárias. Estas representavam uma circunstância totalmente nova, levando a extremos insuspeitáveis a estruturação plástico-linguística. Este termo ligado às novas tecnologias foi também utilizado como sinónimo de aleatório e por outro lado, significou a vertente do concretismo na segunda metade da década de 60, abrangendo uma vasta gama de práticas literárias e artísticas" (M. J. Fernandes, 2000, p. 36).

[477] Referem-se aqui apenas alguns textos marcantes nesta área.

(António, 2014; Funkhouser, 2007; Portela, 2006; P. Reis, 2008, 2014; Seiça, 2015; Torres, 2010, 2014f); em estudos noutras áreas, como o vídeo (I. S. Gouveia, 2011), a música (H. M. da C. Oliveira, 2013) e a performance (Metelo, 2007, 2008), que reconhecem o pioneirismo dos/as poetas experimentais. Para enquadramento desta centralidade, veja-se os testemunhos de António Aragão e Silvestre Pestana, por exemplo, sobre a centralidade e premência de uma reflexão sobre a revolução técnica para uma revolução da escrita:

> A comunicação e a respetiva técnica sofrem uma mudança radicalmente nova em relação às anteriores mutações da escrita. De facto, é a base real da linguagem que está mudando. A palavra surge comprometida e interligada a outros sinais de comunicação de hoje. Metamorfose do tempo em que vivemos. Reinvenção (Aragão, 1985, p. 185).
>
> Ao iniciarmos a década dos anos 80, verificamos a penetração da informática a todos os níveis dos circuitos-inter-linguísticos da rede social, o que altera inevitavelmente com a sua presença, os nossos hábitos e conceções do universo linguístico (...). Esta inevitável alteração teórica-percecional dos nossos conceitos e práticas literárias, forjadas dentro e para o mundo, então dominado pela imprensa, tem como suporte, uma tecno-visão, desencadeada pelos 'média' nossos contemporâneos, que são imperativos, na rutura, do que habitualmente chamamos de ato legível ou leitura (S. Pestana, 1980, p. 43).

Por seu turno, em 2013, António Barros compila na monografia *John Cage – Música Fluxus*, um conjunto de documentos da sua autoria publicados na imprensa periódica na década de 1980, onde reflete sobre a receção da influência de John Cage, naquilo que designa de "civilização cageana" (Barros, 2013, p. 51) e fluxista na arte portuguesa contemporânea (sobretudo em Coimbra), na música experimental, na performance e na poesia. O poeta formula esta influência numa "artitude" terminológica experimental, criada e posta em prática por si, a partir de Abraham Moles, com o grupo Artitude:01, mas também individualmente, imprimindo-lhe uma concetualização própria que pode ser descrita nos termos de uma revista ou ação situacionista experimental como "agrupamento de posições e experiências distintas que procuram comunicar com o público", numa "atitude que busca novos suportes, novos materiais significantes, para a produção do seu texto" (Barros, 1985, p. 40). Este estudo e a sua obra vêm colocar a tónica na importância da influência do serialismo e da música eletrónica na poesia experimental portuguesa.

Veja-se o testemunho de António Aragão em 1994 para o programa *Vidas* da RTP, entrevistado por Maria Luísa, onde fornece alguns detalhes sobre este aspeto crucial da história da PO.EX:

> E eu tive a oportunidade aqui, na Madeira, de conversar com o John Cage, há pouco tempo, há relativamente poucos anos, e eu disse-lhe que o facto de eu ter assistido uma vez na SNBA, a um concerto onde tocava o Jorge Peixinho e outros músicos, umas músicas de John Cage, dele, levou-nos ao encontro dos músicos portugueses de vanguarda com a poesia de vanguarda que nessa altura éramos três ou quatro que estávamos presentes na sala na SNBA em Lisboa. Isso foi salutar, a ponto do próprio Jorge Peixinho, não só a conviver, eu aprendi muito com ele e aprendíamos uns com os outros, mas dele até colaborar com a própria revista da poesia experimental (RTP & Luísa, 1994).

Estes documentos chamam a atenção para a relação intermedial estruturante da PO.EX com a música, à semelhança do concretismo brasileiro[478], nomeadamente com a NMI[479]. Neste campo, há a destacar a figura de Jorge Peixinho, bolseiro da FCG em Roma, que passou por Veneza, Basileia e Darmstad, onde contactou com Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Luigi Nono, influenciado também em Portugal pelo "expressionismo dramático de linguagem" de Fernando Lopes Graça (M. V. de Carvalho, 1996, p. 741)[480]. A sua pesquisa radical tímbrica e formal, decorrente da assimilação do serialismo europeu (Nery & Castro,

---

[478] Este aspeto merece por si só também um estudo detalhado. Menciona-se aqui sumariamente apenas algumas caraterísticas esquemáticas e alguns/mas protagonistas.

[479] De acordo com a classificação proposta por Jorge Lima Barreto, que enquadra a NMI (Nova Música Improvisada) no âmbito da Nova Música Portuguesa (NMP), que se refere "a uma globalidade de atividades musicais alheias às habituais formas de música comercial", decorrente de uma "filosofia singular" que se baseia na "multiplicidade das suas criações (transgressão, inovação ou abertura dos discursos)", realizando-se contra os géneros catalogados (J. L. Barreto, 1997, pp. 107–108). A NMI, por seu turno, nasce com a criação da *Associação da Música Concetual*, fundada pelo Grupo Plexus de Zíngaro e os Anar Band, afirmando-se na ligação que estabelece com as novas tecnologias, a performance, a dança, o teatro e a poesia e, claro, no método de composição experimental e de improvisação (J. L. Barreto, 1997, pp. 107–108).

[480] Este manifestou-se, de acordo com Mário Vieira de Carvalho, no "*musicus poeticus*, do intelectual e do artista profissionalmente competente, do homem de cultura de largos horizontes e politicamente empenhado – traços que porventura se evidenciaram ainda mais, após o 25 de Abril, na atividade de Jorge Peixinho, sempre muito ligado ao meio cultural português, inclusive através da cooperação interdisciplinar com outros representantes da modernidade nas artes plásticas, na literatura, no teatro e no cinema" (M. V. de Carvalho, 1996, p. 741).

1991, p. 179), levou-o às experiências intermediais de música eletrónica e poesia experimental.

Jorge Peixinho participou num conjunto considerável de eventos experimentais desta década, tendo desempenhado também um papel incontornável de intervenção pedagógica, sobretudo no âmbito da NMI, campo que ajudou a fundar no país, na esteira da revolução do dodecafonismo de Arnold Schönberg e Anton Webern, por exemplo através da organização de concertos de música experimental contemporânea, habitualmente acompanhadas de conferências de caráter pedagógico e informativo (Fig. 6.1.24), ao longo dos anos 60 e 70, e, na década de 1980, na organização das três jornadas internacionais da música eletrónica (Fig. 4.4.2.8; Fig. 4.4.4.12) na Academia de Música de Viana do Castelo, entre inúmeras outras atividades, enquanto intérprete e curador.

O surgimento do GMCL, fundado em 1970 por Peixinho, com a colaboração de Clotilde Rosa, Carlos Franco e António Oliveira e Silva, é o culminar de um projeto de pesquisa, como descreve Cristina Delgado Teixeira no seu estudo sobre o autor, detalhando que este surgiu a partir "de algumas situações pontuais: por exemplo, o convite para elaborar um programa para a RTP com obras suas, a participação nos *happenings*, a participação nos concertos *ad hoc* que ilustravam as sessões nos Cursos de Iniciação à Música Contemporânea promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian no final dos anos 60" (C. D. Teixeira, 2006, p. 110). Jorge Peixinho considera a experimentação enquanto atitude "necessária à contínua renovação do fenómeno artístico", no âmbito da qual, adianta, o *happening* ocupa a função de "criação essencialmente semântica" (citado em C. D. Teixeira, 2006, pp. 161–162). Além dos *happenings*, Peixinho foi ainda compositor de inúmeras peças de caráter intermedial, entre elas a cantata cénica *Recitativo II* (1971), com textos de Raúl Brandão e Herberto Helder, e *Voix* (1972), composta em diálogo com um poema de Christine Rasson, entre outras. O autor chegou mesmo a sistematizar teoricamente o diálogo entre a poesia e a música, no ensaio teórico-visual "Música e Notação" (1967), publicado em separata no *Poesia Experimental: 2º Caderno Antológico* (Aragão, Helder, & Melo e Castro, 1966).

Outros/as protagonistas ligados à NMI devem ser destacados com relação à performance e à poesia: Clotilde Rosa, harpista e compositora, com quem Peixinho fundou o GMCL e que participou no *happening* de 1965, "Concerto e Audição Pictórica", que desenvolveu

experiências no âmbito do teatro musical, da poesia sonora e da música eletrónica, bem como experiências plásticas e musicais com Eduardo Sérgio, além de inúmeras peças multimédia[481]; Constança Capdeville, fortemente influenciada pelo teatro musical de Silvano Bussotti e de Maurício Kagel, fundadora do grupo experimental de teatro e improviso musical ColecViva, bem como do projeto OPUS SIC (Obras Produzidas Utilizando Sons Sintetizados Instrumentais e Computadorizados), tendo sido coordenadora do programa de "Mini-concertos", de *jazz*, fado, música erudita e NMI nos "Encontros ACARTE 1987", e desenvolvido extensa atividade pedagógica e de formação, lega à NMI um conceito de composição que, de acordo com Mário Vieira de Carvalho, traz implícito o "comportamento global dos agentes cénicos (pessoas – músicos ou não –, luzes, espaços, objetos)" (M. V. de Carvalho, 1996, p. 743); também Carlos Zíngaro, músico de craveira internacional, violinista e compositor de *jazz*, também de música para cinema e teatro, fundador do grupo Plexus em 1967, grupo de *rock* sinfónico experimental, e do Grupo Os Cómicos, grupo de encenação experimental, com Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Emília Rosa. Colaborou com diversas companhias teatrais e de dança contemporânea, entre elas com Olga Roriz e Giorgio Barberio Corsetti. Dedicou-se à improvisação e ao *free jazz*, pioneiro na área em Portugal[482], mas também ao *cartoon*, à ilustração e à banda-desenhada, carreira pela qual tem vindo a receber prémios internacionais.

Mais ligados ao *jazz*, recorde-se ainda Cândido Lima, fundador do grupo de música de vanguarda, Música Nova, discípulo de Xenakis, da estocástica e da informática musical, cuja obra musical explora ligações com a poesia de Pessoa e com o teatro japonês tradicional; e Filipe Pires, discípulo de Pierre Schaffer, fundador, em Portugal, do concretismo musical. Por fim, Jorge Lima Barreto, Vítor Rua e os Telectu (Fig. 4.4.6.6), cuja história, nos anos 80, é inseparável da PO.EX. Tanto o nome do coletivo como do primeiro álbum, *CTU-TELECTU* (Fig. 4.4.3.11; Fig. 4.4.3.12), de 1982, inspiraram-se no poema de E. M. de Melo e Castro "Sete Megatoneladas", de 1965, publicado no *Poesia Experimental – Suplemento do Jornal do Fundão*. Melo e Castro foi ainda autor das capas dos álbuns *Belzebu* (1983, LP) (Figs. 5.3.13) e *Digital Buiça* (1990, LP) (Figs. 5.3.22). Para além da sua participação em diversos festivais de poesia e de performance, os Telectu são também pioneiros em Portugal de

[481] Nomeadamente: *Jogo Projetado I* (1979), *Diapason* (1979), *Jogo Projetado II* (1981), *Hellas I* (1982), Hellas *II* (1985) e *Hellas III* (1990) (Serrão, 2010, pp. 54–78).

[482] Sobre Carlos Zíngaro e a NMI, veja-se o estudo de Manuel Guimarães (2013).

experiências de poesia sonora eletrónica, como no álbum *OFF-OFF* (1984, LP) (Figs. 4.4.5.9). Vítor Rua tem igualmente uma extensa obra de videoarte experimental, pouco conhecida[483].

Em suma: três caraterísticas destes/as artistas que importa destacar na sua relação com a APP e a PEP: o caráter intermedial e experimental da abordagem artística; a centralidade do/a operador estético; uma estética multimédia e situacionista de espetáculo. Em suma, como Jorge Lima Barreto afirmaria em 1990, a "música e a performance realizam o enlevo multiarte", propondo, não "mais música para performance, mas antes música/performance, assumida como nova arte, em sentido crítico radical" (J. L. Barreto, 1990, p. IV).

Outro dos aspetos estruturantes do experimentalismo poético é a sua relação com a performance, dando origem àquilo que se designa aqui de performance experimental poética (PEP). A PO.EX surge em Portugal ligada à vanguarda estética internacional, por sua vez sempre ligada à arte da performance (Ciotti, 2014; Goldberg, 2012), de par com a filiação nas vanguardas poéticas literárias do poema-processo e do poema-ato, nomeadamente nos programas estéticos do espacialismo francês de Mallarmé e dos *Calligrames* de Appolinaire, na sinestesia de Rimbaud, nas "Seratas" futuristas, nos cabarés e contestação dadaístas, nas oficinas multidisciplinares da *bauhaus*, na poesia linguística de Ezra Pound, James Joyce e de E. E. Cummings, na provocação surrealista, no concretismo, poema-processo e oralidade da Noigandres, passando pela Poesia Visiva italiana, pela *beat* norte-americana, e pela tradição experimental inglesa, fazendo ainda a ponte com as vanguardas artísticas experimentais, de Duchamp a Cage, passando pelo *fluxus*, pela *pop art* dos anos 60, pelo serialismo europeu, pela música eletrónica e estetização performativa dos anos 80.

Não deixam de ser sintomáticos ainda, nesta contextualização e num exercício de compreensão histórica mais alargado, dois dados: a influência central do caráter *blagueur* e Dada da Antropofagia de Oswald de Andrade, 30 anos antes, na poesia concreta brasileira; o facto de, aquando do encontro entre o grupo Noigandres, fundado em 1952 por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos no Brasil, e o suíço-boliviano Eugen Gomringer, que, pela mesma altura, na Europa, desenvolvia as suas pesquisas em torno do

[483] De acordo com Leonor Nazaré, estudo no qual figura uma importante síntese e análise de algumas destas obras (Nazaré, 1992, pp.6-7).

conceito de "constelação" de inscrição mallarmiana, que o termo poesia concreta tenha sido lançado num espetáculo poético no teatro Arena em São Paulo em novembro de 1955. Neste, foram apresentadas oralizações e projeções de poemas ideográficos de Augusto de Campos, juntamente com peças musicais de Werben, Ernest Mahle e Cozzela (Campos, Pignatari, & Campos, 1975, p. 194). Este *happening* foi de extrema importância para o concretismo brasileiro, também na afirmação do legado modernista de 1922 de Oswald de Andrade. Afinal como conclui Augusto de Campos, a poesia concreta é a "tensão de palavras-coisas no espaço-tempo" (Campos et al., 1975, p. 45), tensão esta que pode ser a do próprio corpo do/a poeta na defrontação de um espaço/tempo específicos. Por sua vez, também para o experimentalismo português, na inscrição de uma matriz espacial e oral, performativa e provocatória na sua génese, que se vem desenvolvendo desde os primeiros *happenings* experimentais portugueses nos anos 60. A esta importância não parece ser alheio o facto da vinda de Décio Pignatari, o performer carismático do movimento concretista brasileiro, a Lisboa, em 1956, onde deu uma entrevista intitulada "Poesia concreta ou ideogrâmica" (Campos et al., 1975, p. 194), ter sido um dos acontecimentos determinantes na eclosão do movimento experimental em Portugal (Torres, 2010, p. 32). O mesmo poeta que, em 1966, no texto "O que Acontece quando o Happening Acontece", sistematizava *avant la lettre* a relação do *happening* com a pesquisa intermedial poética, afirmando que este ganharia "maior amplitude se pudesse dispor de meios de comunicação de massas, como a televisão e o cinema", sublinhando que a sua centralidade reside "em que é uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento", isto é, "um acontecimento semântico-experimental" de "experimentação de novos significados (bem como de destruição de significados já codificados)", para concluir que o *happening* é, afinal, "uma típica manifestação de contexto" (Pignatari, 2004, p. 239).

O caráter laboratorial da poesia experimental em Portugal deve em grande parte a esta experimentação vivencial *in situ*, defrontando um tempo, espaço e audiência específicas, desde os anos 1960 até meados dos anos 80. Como refere António Barros em 1980:

> Aos poetas experimentais, o espírito que mais marcadamente os assistia e mesmo levou a encontrarem-se, foi a vontade comum de intervir, vontade de ação, que ultrapassava as limitações do texto de qualquer convencionalismo, na criação de uma mais que rigorosa escrita exaltada, de intervenção direta na realidade social, acompanhada duma comunhão de consciência de uma prática indissociável – Arte/Vida (Barros, 1980b, p. 35).

No culminar de um percurso que se vem delineando desde as primeiras experiências futuristas, Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro sistematizam que, a partir dos anos 80, a poesia experimental portuguesa entra na sua fase "interativa", passando a "construir-se cada vez mais com objetos do quotidiano, adquirindo uma tridimensionalidade percecionável sobretudo no espaço da *instalação*", à qual se juntam "demonstrações do que se veio chamando de arte de ação ou poesia viva" (C. M. de Sousa & Ribeiro, 2004b, p. 39). Algo que E. M. de Melo e Castro antecipava desde logo em 1980, ao referir que a renovação da poesia experimental passava então pela "formulação de discursos novos de pendor visual ou sonoro" na produção de "poemas-objeto", considerando-se que o "Poema se faz com materiais e tudo serve para fazer o Poema" (Melo e Castro, 1980b, p. 34).

Este fenómeno de expansão da PO.EX para a PEP desenvolveu-se por intermédio de um conjunto de *happenings*, intervenções, exposições coletivas e festivais, e ainda por intervenções individuais, para além da participação em eventos experimentais mais generalistas. Importa, neste ponto, sistematizar algumas das principais caraterísticas da PEP dos/as poetas experimentais portugueses/as.

A performance poética põe em causa o conceito de literatura? A literatura põe em causa o conceito de performance poética enquanto género literário? Por mais problematizadoras que possam parecer, estas formulações não deixam de se situar no âmbito da "Grande Divisão" entre a tradição oral e a tradição escrita dos estudos literários ocidentais, que Julia Novak sistematizou notavelmente no seu estudo seminal *Live Poetry* (2011). O problema da desadequação da crítica literária no estudo do experimentalismo literário é ocidental e não exclusivamente português. Perante a expansão do fenómeno do *spoken word*, dos anos 80 em diante, e da *e-lit*, desde meados do século passado, associados às novas culturas urbanas e à emergência das novas tecnologias[484], tem vindo, no entanto, a emergir, aos poucos, uma corrente mais progressista dos estudos literários por forma a acompanhar e dar resposta a esta evolução do campo literário, como é o caso da criação, em 1999, da ELO (Electronic Literature Organization) e do trabalho pioneiro de académicos como Charles Bernstein,

[484] De acordo com Peter Middleton: "The contemporary poetry reading, firmly structured around the presence of the author, is a new variant on the old practice, made possible by social changes such as greater social wealth, leisure, mobility, and education, and more necessary in the face of the technological anonymity of mass culture" (Middleton, 2003, p. 340).

Marjorie Perloff, Peter Middleton, Ruth Finnegan, Manuel Portela, Jerome Rothenberg, Martina Pfeiler, Julia Novak, Rui Torres, Johanna Drucker, entre muitos/as outros/as, para nomear apenas alguns e algumas.

Entretanto, trabalhos igualmente pioneiros como os de John Miles Foley (Foley, 2005; Worthington & Foley, 2002), sobre a tradição épica, de Eric A. Havelock (1996), sobre literacia e oralidade na Grécia Antiga, e de Paul Zumthor, sobre a poesia medieval[485], entre outros, não parecem deixar muitas dúvidas sobre a forma como o cânone literário tem vindo a ser definido nas suas representações de acordo com marcações ideológicas, sociais e culturais específicas, nas quais as transformações científicas e tecnológicas desempenham um papel preponderante. Este tem portanto que ser pensado para além das suas determinações "etnocêntricas" e "grafocêntricas" (Zumthor, 2007, p. 12). Indo ainda mais ao fundo da questão, Manuel Portela chama a atenção para a necessidade de desnaturalizar a realidade da significação, na "perceção da evanescência do sentido", isto é, da sua encenação (Portela, 2007, p. 89), perguntando-se:

> O que tem a escrita de particular? É apenas um código de segunda ordem, isto é, que representa o código linguístico (neste caso, de modo alfabético)? Que outras possibilidades de sentido contém a escrita? Sendo também uma forma de notação fonética (...), que papel cabe ao intérprete? Como é que este encontra o seu lugar na notação que a escrita constitui? (Portela, 2007, p. 84-85).

Não aprofundando demasiado, dado que a abordagem aqui é essencialmente histórica, importa pois pensar o conceito de performance poética como um género liminar que coloca em perspetiva o conceito de género literário, obrigando a repensá-lo na abertura das suas fronteiras, também as espaciais e temporais, bem como nos processos de criação do sentido. A arte da performance é isso mesmo na sua origem: um procedimento de pesquisa. Aspeto exponenciado aqui pelo facto de esta surgir associada a um modelo de linguagem experimental que se assume e afirma numa atitude de permanente investigação. Claus Clüver vai ainda mais longe, afirmando: "Of course, Concrete poetry was by no means the only project that challenged traditional modes of performance" (Clüver, 2000, p. 12). Diversos estudos têm vindo a refletir sobre esta problemática. Por ora partilha-se o posicionamento de

[485] *A letra e a voz – a 'literatura' medieval* (1993 [1987]), estudo que vem contestar uma série de premissas do cânone literário ocidental, entre elas, a divisão entre o oral e o escrito, entre as diferentes artes, e entre a própria arte e a ciência.

Paul Zumthor sobre a poesia como "arte da linguagem humana" (Zumthor, 2007, p. 12) e de Ruth Finnegan sobre a literatura, como pontos de partida para a análise da performance experimental poética portuguesa:

> I believe we should retain the concept of 'literature'. But I suggest that we should envisage it not as definable by reference to Western written genres, but as an umbrella notion that can embrace all those displayed forms and events in which verbal artistry in some way plays a significant part (Finnegan, 2006, pp. 179–180)

Especificando-se ainda mais, opta-se pelo termo "performance poética" para se distinguir, desde logo, esta manifestação da sua variante etnográfica, conforme conceito proposto por Cornelia Gräbner para designar a presença do poeta no lugar da performance (Gräbner, 2008, p. 25). A que se associa a proposta de Julia Novak, que chama a atenção para o facto de a poesia ao vivo denotar uma realização medial já contida no seu conceito (Novak, 2011, p. 51)[486]; indo-se ao encontro de uma proposta de poesia experimental e intermedial, no qual o corpo assume a função de operador estético, na linha do que também o poeta e performer experimental inglês Bob Cobbing já definira em 1972:

> The concept of one voice scarcely making use of the physical possibilities of body – almost disembodied – reading with attention only to intellect and syntax to an audience ranged in rows, gives way to a new concept of complex bodily movements and mobile vocal-body sounds in space, – moving in space and sensed in different intensities and from different directions by an audience who may, in the event, become participants, and who may also be scattered in space; just as, with electronic equipment (e.g. the four or eight channel systems employed in Sweden) sounds may be given substance and precisely placed to come from this direction or any direction, from five yards or fifty yards, with this or that quality, this or that intensity of

[486] "To sum up, live poetry can be defined as emerging from the fundamental bimediality of the genre of poetry – i.e. its potential realisation as spoken or written word – as a specific manifestation of poetry's oral mode of realization, which is a parallel to, rather than a mere derivative 'version' of, the written mode. As such, live poetry is characterized by the direct encounter and physical co-presence of the poet with a live audience. The poet will predominantly perform his/her own poetry and is thus cast in the double role of 'poet-performer'. The story and images of the poem are conveyed through the spoken word rather than through theatrical ostension, as focus is placed on the oral verbalization of the poetic text" (Novak, 2011, p. 62).

> vibrations, this or that physical and emotional (and, indeed, intellectual) effect on the body-frame receiving them… (citado em Cobbing & Mayer, 1978, p. 45).

Como a sistematização de Cobbing deixa entrever, dentro do campo da performance poética, existe hoje uma grande multiplicidade e tipos de manifestações orais da poesia que, por si só, merecem um estudo à parte.

Em Portugal, distinguem-se duas tradições predominantes, a do recital e a do ato poético, que surgem respetivamente no seguimento das duas principais correntes literárias mencionadas anteriormente: a neorromântica, com tradução no recital tradicional, e a experimental, com correspondência no ato poético e variantes. O grande *boom* dos recitais que tem lugar em Portugal nesta década está associado à tradição do sarau literário do século XIX e à herança declamatória de vozes emblemáticas como João Villaret, Mário Viegas, Eunice Muñoz, Rosa Lobato Faria, Luís Miguel Cintra, Norberto Barroca e Maria Germana Tânger; mas deve-se também, em grande parte, aos "protocolos" de que fala Osvaldo Silvestre[487], nomeadamente os lançamentos de livros, debates, festivais literários, feiras do livro e encontros de escritores/as; também à formação daquilo que Cornelia Gräbner designa de "circuitos literários alternativos" (Gräbner, 2008, p. 27), relacionados com as comunidades urbanas multiculturais, nos quais este tipo de eventos vem desempenhando uma função mais de integração social do que propriamente de questionamento ou renovação do campo literário. Não é tanto o caso português mas importa desde já assinalar esta variante que viria a ter lugar na década seguinte, muito mais próxima da tradição neorromântica do que da experimental, ao contrário do que possa parecer à partida. Em todo o caso, a performance poética portuguesa nos anos 80 é, acima de tudo, experimental – diferenciando-se do fenómeno mediático do *poetry slam* e do *spoken word* que tem lugar nesta década nos EUA e na Europa, principalmente no Reino Unido (Gregory, 2008a, 2008b, 2009, 2014; Marsh, Middleton, & Sheppard, 2006; Novak, 2011; Smith & Kraynak, 2009), e que a Portugal apenas chegaria no século seguinte[488]–, pela fusão com o universo das artes plásticas, da música e da tecnologia, pautando-se pelo ecletismo, típico dos anos 80, e pela intermedialidade, um pouco à

[487] "A literatura, dir-se-ia, é hoje em dia, em grande medida, os seus protocolos: não o livro, mas o seu lançamento, não a leitura do livro mas a da entrevista do autor, não o escritor mas a *star* (para a qual existem não apenas prémios mas Feiras do Livro em Frankfurt ou Paris)" (O. Silvestre, 2001, p. 380).

[488] Em 2010, data do primeiro "Poetry Slam Lisboa", organizado por Ana Reis e Mick Mengucci.

semelhança do que acontece com a poesia visual no resto do mundo, como sintetiza Johanna Drucker:

> What becomes abundantly clear in this new formulation is that poetics is informed by notions not articulated within Concretism – not available – and that not only linguistic theory, but the construction of poetics as a strategy of representation engaged with issues of culture, ideology, and politics is central to the conception of poetic practice from its very outset. (...) it provides a model for other forms of poetry of the 1970s and 1980s mainly by its eclecticism (Drucker, 1996, p. 54).

Daí a categorização: Performance Experimental Poética. De facto, é nesta hibridização permanente que a arte da performance poética portuguesa tem que ser pensada, como a taxonomia criada para seriação dos dados recolhidos e sistematizados na base de dados 3.1.1 o demonstra. Vale a pena rever e enumerar aqui a diversidade de classificações taxonómicas criadas para manifestações de arte da performance mais diretamente ligadas à poesia – ato poético, conferência-performance, concerto-*happening*, exposição/instalação coletiva, festival de poesia, planografia corporal-performativa, poesia teatral, poesia visual-espacial, recital de poesia, revista-operação, videopoesia – bem como a sua incidência ao longo dos anos 80 (gráfico 3.1.2.12).

Em suma, referidas algumas das caraterísticas estruturantes da performance experimental poética (PEP) portuguesa, vale a pena recordar aqui as palavras de Brian M. Reed, que chama a atenção para o facto de ser necessário pensar a poesia experimental como exploração das potencialidades expressivas da mediação técnica, como o próprio explica:

> What is the medium of poetry? Contemporary poets such as Bergvall, Bök, Goldsmith, and Nakayasu suggest that there is a better question: What can this medium do for poetry? Language comes to us always in a mediated form, and poetry is a language-based art with penchant for reflecting on its channels of communication. The last two decades have seen an unprecedent proliferatioin of media that are cost-effective enough for a large percentage of the public to make use of them on a regular basis. If critics cease to hold poetry at a quasi-transcendental remove from the material world, they might discover that it offers unparalleled opportunities for coming to grips with the new media ecology. Poets, as they experiment with transmediation, serially bring to light each medium's textures, contours, and inner logic (Reed, 2009, p. 284).

A poesia intermedial experimental portuguesa, assumida como "investigação total das possibilidades da comunicação" (Melo e Castro, 1977a, p. 41), levanta a mesma questão,

centrando-se numa experiencia semiótica da linguagem, em que o corpo, interagindo com a materialidade da linguagem, o tempo, o espaço, a mediação tecnológica, e a audiência, é simultaneamente o motor pensante sinestésico-físico, agente e objeto de uma pesquisa intermedial da linguagem a que só uma abordagem intermedial pode responder.

6.3 Contributos Para uma Teorização Poética da Linguagem

Apesar de as primeiras intervenções de performance dos/as poetas PO.EX terem tido lugar na década de 1960, só a partir da década de 1980 se começa a teorizar e a incluir uma reflexão sistematizada sobre esta forma de arte específica nos textos e antologias de poesia experimental. O *happening* esteve no entanto, desde o princípio, no horizonte destas experiências artísticas, sendo referido em textos teóricos nos anos 60 e posto em prática enquanto estratégia provocatória de demarcação e afirmação pública do experimentalismo poético um pouco antes disso. Importa destacar duas figuras precursoras neste campo: E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares.

Melo e Castro foi o autor do primeiro *happening* poético experimental, de que se encontrou registo em solo português. Este teve lugar em 1962 na Feira do Livro de Lisboa, intervenção durante a qual o autor aborda, desde logo, alguns dos princípios delimitadores do *happening*. Entre eles, o de que "a arte deve comunicar com o público", e o de que, invocando Stockhausen, a "obra de arte dá-se como objeto que é", competindo "ao público usá-la como entender" (Melo e Castro, 1977a, p. 55). No mesmo volume, *In-Novar*, publicado em 1977, onde se transcreve o texto da intervenção de 1962, incluem-se ainda dois artigos precursores sobre esta temática: "Dois acontecidos *happenings*" e "Eu-Dada-Hoje", este último, originalmente datado de 20/02/1972, no qual o autor apresenta uma síntese dadaísta sobre o dadaísmo português e onde se afirma, e ao experimentalismo português, dadá[489]. No primeiro texto, Melo e Castro relata com pormenor as intervenções "Concerto e Audição Pictórica", de 1965, e "Conferência Objeto", em 1967, propondo uma definição e cronologia, a primeira do género em Portugal, para esta forma de arte:

[489] "Não há razão nenhuma para que eu não possa ser DADÁ. Hoje e aqui. Mesmo para os surrealistas ortodoxos de Paris e cás DADÁ voltava. Era um Perigo. Vendo bem que diferença havia entre Zurique 1914 e Lisboa 1964?" (Melo e Castro, 1977a, p. 71).

> Porque o *happening* é antes de mais uma forma de teatro, de teatro total. / (...) As raízes do *happening* podem ser descobertas desde os mais antigos atos rituais ou de representação em que os acontecimentos aconteciam real e efetivamente, como na Roma de Calígula; ou nas improvisações medievais e, principalmente, no circo e até nos fantoches. Também todos os atos públicos de participação coletiva devem ser incorporados na tradição do *happening* atual. Por outro lado as fontes próximas do *happening* são o teatro futurista, DADÁ e da *bauhaus*, assim como todas as formas de teatro experimental (Melo e Castro, 1977a, p. 61).

Além disso, E. M. de Melo e Castro publica em *Proposição 2.01* (1965) a sistematização do programa experimental para a poesia, definida como "Poesia que se preocupa com as bases e a evolução do ato poético e do poema objeto" (Melo e Castro, 1965, p. 46), distinguindo-se cinco proposições básicas: a poesia; o poético; o poema; a experiência; o experimental (Melo e Castro, 1965, p. 43). Estas devem ser agrupadas combinatoriamente entre si com recurso a uma proposição auxiliar, que designa de "Criar", de modo a dar lugar às diferentes operações poéticas do experimentalismo. Assim, se a "poesia experimental" é "a forma específica da atividade criadora (...) com o objetivo de fazer experiências sobre esse fenómeno ou o ato estudando o resultado dessas experiências" (Melo e Castro, 1965, p. 44), a performance poética pode ser entrevista neste "ato" que tem como objetivo "estudar" o resultado das experiências sobre o fenómeno da linguagem. A performance, agora restringindo-se aqui o termo à sua manifestação corporal no tempo/espaço/audiência, está ainda prevista neste esquema, nos dois seguintes desenvolvimentos combinatórios de Melo e Castro: na "Experiência Poesia", entendida enquanto "Ato realizado para estudar as propriedades específicas do ato humano de criar"; na "Experiência Poético", que designa o "Ato realizado para estudar a qualidade do poético"; ainda na "Experiência Poema", isto é, o "Ato realizado para estudar o objeto poema" (Melo e Castro, 1965, pp. 44-45). Mais adiante, o autor sistematiza os diferentes tipos de poesia experimental: visual, auditiva, tátil, respiratória, linguística, concetual e matemática, sinestésica e espacial (Melo e Castro, 1965, pp. 59-60), categorias que, note-se, só a arte da performance poética consegue englobar na sua totalidade e num só ato.

Também em "Poesia ou Morte" (Fig. 4.3.2.1.3), publicado no catálogo da exposição na GNAMB em 1980, Melo e Castro afirma este imperativo da arte da performance, que fica subentendido nas premissas afirmadas na abertura do catálogo daquela exposição:

> Do Poetar. – Do representar. Do saber: O NÚCLEO DO FAZER. COISA A FAZER-SE = POESIA. Vocação da voz. Versão do VER. Manutenção da MÃO. E se ontem desmontávamos e desmistificávamos os discursos – fósseis do sistema – múmia (porque isso era preciso) hoje montamos e construímos percursos e espaços / FÍSICOS / IMAGINÁRIOS / VIRTUAIS (Melo e Castro, 1980c, p. 1).

Salette Tavares, por seu turno, merece um estudo detalhado centrado nesta questão, dado o seu papel pioneiro no *happening* e na performance poética portuguesa. Senão, veja-se. De acordo com Rui Torres, "em 1943, quando Salette Tavares se inscreveu no curso de Ciências Histórico-Filosóficas da Universidade de Lisboa, já então se encontrava a preparar os primeiros esboços de *happenings* com Maria Violante Vieira" (Torres, 2014d, p. 27), que se depreende, terá surgido na sequência do "grupo de reuniões culturais interfaculdades", criado pela autora na mesma altura, e cujas sessões tinham lugar no Museu João de Deus (S. Tavares, 1985b, p. 262). Tendo como ponto de partida a autobiografia intitulada "Salette Tavares", publicada na coletânea *Poemografias* em 1985, é possível ir-se ainda mais atrás, nomeadamente a 1932, altura pela qual Tavares se assume "Figurinista e Costureira, executando em papel pardo, fatos volumosos para as peças que encenava" (S. Tavares, 1985b, p. 262)[490]. No mesmo texto, fica-se a saber ainda que, entre 1940 e 1941, a poeta terá participado em recitais na FLUL, no âmbito de atividades organizadas pela Associação Académica, desempenhado, em 1947, um papel na "Revista de Finalistas" do curso que frequentava, nomeadamente na peça "o Inferno de Dantas" (título da sua autoria), apresentada no Capitólio e a propósito da qual, o *Diário de Notícias* terá elogiado as suas "capacidades dramáticas" (S. Tavares, 1985b, p. 263). Neste texto faz-se ainda menção a um misterioso grupo intitulado "o célebre 43 de Filosóficas", que alguns/mas professores/as do curso terão tentado levar a tribunal em 1943, por motivos desconhecidos, e que a autora neste texto refere recorrendo a uma significativa, codificada e dadaísta inversão dos caracteres (S. Tavares, 1985b, p. 262).

---

[490] Numa outra versão mais completa, no texto publicado no catálogo da exposição "Brincar", em 1979: "Esta escola, pré-primária, tinha umas aulas simples, quási provisórias, mas as professoras davam terra para plantarmos, espaço para correr (...) / O meu irmão usava lá uma serra fininha e recortou madeira e fez um teatro com cortina e bonecos. Nós púnhamos os bonecos a mexer e falávamos por eles. / As meninas da terceira classe, as grandes, fizeram uma peça e uma delas era tão alta que chegava ao teto. Eu não percebi que tinha andas mas vi que a fazer teatro podiam acontecer coisas mirabolantes. Fiz lindos vestidos de papel pardo com os alinhavos que já sabia fazer e inventámos teatro lá em casa quando os primos iam. / A escola pré-primária foi sem dúvida o maior privilégio da minha vida" (S. Tavares, 1979, p. 5).

Nos seus estudos, Rui Torres, especialista na autora, menciona ainda um conjunto de outros aspetos que se considera, ajudam a enquadrar esta faceta de performer-*blaguer* da poeta, a saber: a influência, em Salette Tavares, de figuras como Frank O'Hara, Marcel Duchamp e Abraham Moles na teoria da informação; no campo da música, de John Cage e Pierre Schaeffer (Torres, 2014c, p. 137); o convívio cultural e doméstico da poeta com músicos/as e pintores/as de vanguarda, em que, relata-se, "por vezes, espontaneamente, se geravam performatividades e acontecimentos ao bom estilo dadá" (Torres, 2014d, p. 27), e a que a autora, na sua autobiografia, chama de "sessões", na "cave existencialista" da sua casa, e às quais podiam assistir, afirma-se, "quem quisesse" (S. Tavares, 1985b, p. 263); uma conceção de criação poética que Torres sucintamente sistematiza em duas modalidades, uma mais verbal e uma mais próxima da materialidade e expressividade do significante, logo da linguagem tomada no seu "pleno plano de expressão, aberto na sua matéria e formalizável em suas substâncias diversas" (Torres, 2014d, pp. 28–29), entre as quais se destaca a oralidade e a visualidade, particularmente presentes e evidentes no experimentalismo linguístico-verbal que Salette Tavares leva a cabo na restante obra e nas suas performances[491].

Sobre este assunto a autora escreveu, não sem a performatividade provocatória que lhe era caraterística, e a metalinguagem de teor experimental, o texto teórico-poético "Brincando, brincando: Texto teóricos sobre as perspetivas da poesia visual para os anos 80" (S. Tavares, 1985a, pp. 57–69), dedicado à personagem "Señora Poesia Visiva", que pode ser lido também como um longo monólogo da autora com a própria linguagem, nomeadamente sobre a sua evolução e afastamento da oralidade e visualidade nos anos 80, a quem se dirige e interpela:

> Pero, ¿ como quiere usted, que se llama de Visiva, que le diga yo el futuro si está tan oculta, si perdió la voz? Que de Poesía he oído cantares mui lindos y la buena dicha le diré cuando la oiga. Esa es la mano, el rostro que le pido. / Los amigos que me han traído este mensaje para que yo pueda predecir el futuro también no tienen rostro ni mano (S. Tavares, 1985a, p. 59).

[491] E a que não será alheia também a influência da sua infância: "De meus Pais, vinham também a tradição oral em poemas e histórias e também em histórias de vida inventadas. / Eu distingui-as. Umas recitadas como belas litanias, outras cheias de aventuras pessoais, por vezes pitorescas, cheias de fascínio límpido de um ribeiro a correr e cheiro a terra. Era tudo brincado num permanente exercício do sentido de humor que ambos possuíam e de boa têmpora, mas totalmente diferenciado num e noutro" (S. Tavares, 1979, pp. 5–6).

Este texto é acompanhado do poema "Alfabeta", uma pauta tridimensional alfabética, em clave de sol e em clave de dó, que representa musicalmente as letras do alfabeto, mas que pode ser lida também como pauta para uma performance acerca da musicalidade e visualidade da linguagem. Ainda neste âmbito específico da performatividade oral, destaque-se o episódio relatado pela autora numa carta escrita a Ana Hatherly em 9 de janeiro de 1975, onde Salette Tavares explica o âmbito fónico-performativo do poema visual "Parlapatisse", publicado em *Poesia Experimental: 2º Caderno Antológico* (Aragão et al., 1966), aqui descrito no seu jogo fónico ou como pauta para uma performance que a autora chegou a realizar domesticamente, não sem a improvisação adequada:

> O jogo PARLAPATISSE em que fundamentalmente consistia a minha colaboração, resultou plasticamente muito bem. A colaboração aleatória, aliás conseguida com a utilidade e a simbólica do erro de ortografia, gravei-a mais tarde em fita magnetofónica que infelizmente foi apagada por meu filho pequeno. Existem duas cópias, não muito boas, uma tem-na Abraham Moles, outra Jorge de Sena que a utiliza muito, conforme me contou. Pode parecer ridículo que me preocupe com isso, mas com a dificuldade de leitura que tenho nunca mais foi possível fazer outra; tentei por ocasião da Exposição de Poesia Experimental, fazê-la com Melo e Castro no estúdio dele, mas foi impossível – apenas diagnostiquei que a grande dificuldade reside em que passo, por oscilação da vista ora para a linha superior, ora para a inferior. Se fosse possível decorá-lo, mas creio isso impossível (S. Tavares, 1995, p. 18).

Também o poema "O Sapato" (S. Tavares, 1992, pp. 424–426), publicado em *Lex icon*, em 1971, e depois em *Obra Poética 1957-1971*, parece ter sido um poema escrito propositadamente para leitura oral. O texto abre com as seguintes indicações cénicas detalhadas:

> Poema litúrgico sobre o sapato. Durante a leitura deste deve seguir-se religiosamente a indicação à margem. Não esquecer de o recitar em frente de microfone ligado a vários altifalantes com grande amplificação de som. Sobre uma mesa colocar um sapato. Os fiéis que seguem este ofício devem estar descalços com um sapato em cada mão (S. Tavares, 1992, p. 424).

Vários aspetos se devem destacar sobre este poema[492] na sua relação com a performance: a sua estrutura ritual (a reproduzir a dimensão ritual das celebrações litúrgicas); o poema é

[492] Há outros, mas por ora destaca-se apenas alguns textos ilustrativos da temática aqui em análise.

escrito para vários vozes, nomeadamente para o "oficiante" e "todos", subentendendo-se a participação do público; a modulação performativo-técnica do som por intermédio de "vários altifalantes com grande amplificação de som"; as indicações cénicas disponibilizadas ao longo do poema permitem visualizar toda uma encenação espacial, oral e corporal associada à leitura, nomeadamente indicações como: "(de pé)", "(só com um joelho em terra)", "(cantando)", "(de cócoras)", "(ao pé coxinho)", "(batendo com os sapatos uns nos outros com ritmo)", terminando o poema com a seguinte didascália: "(Sentados calçam um sapato e retiram-se)". Ainda no poema "pires", no mesmo livro, Salette concetualiza a dimensão marcadamente performativa da sua teoria poética:

> Dêem-me palavras que eu descobrirei as coisas / dêem-me coisas que eu descobrirei as palavras. / Entre a palavra e a coisa o intervalo é nenhum / palavra ou coisa a eloquência pertence-lhes: à palavra porque diz coisa / à coisa porque diz palavra. / O som redige o poema da realidade / a realidade essa / é o poético peso do som (S. Tavares, 1992, p. 444).

Rui Torres destaca ainda a atitude estética performativa-dadaísta da artista pontuada pelo humor e pela ironia, de que é particularmente ilustrativa a autobiografia já mencionada: na fotografia de perfil escolhida pela autora para figurar neste currículo – as suas pernas e joelhos (a destoar da fotografia de rosto dos/as restantes poetas); no subtítulo dado ao texto, "Curriiiiiiii(...)culum vitae", em que o 'i' é repetido por forma a criar uma moldura retangular em torno do texto nas suas várias páginas; pela forma como termina o texto – "Deus queira que a minha escrita não acabe num ballet de caranguejos blá blá blá blá blá..." (S. Tavares, 1985b, p. 268) – numa paródia clara aos exercícios de retórica balofos; pelo recurso constante à inversão provocatória dos caracteres, estratégia através da qual refere episódios ou tece comentários que, numa versão oral do texto, poder-se-ia imaginar a serem ditos em voz baixa, no habitual aparte cénico dirigido diretamente aos/às espetadores/as. A sua personalidade provocatória também pode ser entrevista no facto de ter sido proibida pela censura de participar em programas televisivos após ter sido entrevistada em 1958 por Maria Leonor para a RTP, arquivo de que se desconhece a sua localização.

Veja-se ainda também o texto assinado pela autora acerca de Ana Vieira, em 1974, no qual Salette Tavares reflete sobre a centralidade de Artaud na arte contemporânea, perspetivando uma noção ritualista e quotidiana de teatro muito próxima daquilo que Kaprow viria a definir para o *happening*, embora numa terminologia muito salettiana, na qual não falta a menção à ritualização espacial-temporal e ao jogo:

> Colocar um ser humano no palco não significa, portanto, que ele tenha ou vá repetir os seus gestos do dia-a-dia, mas que, se possível, vá significar ou conter todos os homens. Mais, o teatro significa dualidade de espaço, de tempo, de jogo. Começando pelo próprio edifício, pela arquitetura, nisso semelhante ao lugar de culto, o espaço está dividido em espaço do espetador e em espaço palco ou espaço do ritual. / Em relação ao tempo, retirar um ser da realidade e transportá-lo a uma outra dimensão é conferir-lhe outro tempo. Assim falava Artaud pela memória de Ana Vieira, que me diz ainda: nas minhas peças gostaria que isto se passasse com a diferença de que a ação está subentendida e ao espetador compete renová-la e continuá-la mentalmente. (...) Peças de teatro, de um teatro à medida do natural quotidiano, que o compreende e transfigura em dimensões opostas em que as tensões dramáticas estão presentes, mas petrificadas (a palavra é dela). Sem pedra, com transparências e opacos que são pequenos pontos no jogo dos opostos, o espaço estrutura-se e o tempo suspende-se no momento (S. Tavares, 1974, pp. 12–13).

De entre a recolha documental que foi possível realizar em matéria de performances, nomeadamente junto do arquivo *PO-EX.net* e de alguma documentação da época, destaquem-se algumas obras e intervenções emblemáticas do experimentalismo português; mas sobre as quais se continua a saber muito pouco, carecendo este assunto de uma investigação mais demorada e completa. No que refere a algumas obras propriamente ditas que dialogam com esta performatividade física, espacial/temporal, do poema, destaquem-se as peças "Maquinim" (Fig. 6.1.22) (1963-2010) e "Bailia de Ayras Nunes de Santiago" (Fig. 4.3.2.1.8) (1979-2014). A primeira consiste num mobile que, na sua versão original, era em aço anodizado, e de que apenas resta uma réplica de 2010 em aço inox[493], recentemente exibida na exposição "Salette Tavares, Poesia Espacial" no CAM-FCG[494]. Esta instalação-performance parte do poema "Partitura do Maquinim" publicado originalmente no livro *Quadrada*, livro em que Salette compila um conjunto de poemas escritos entre 1959 e 1960, que estaria pronto para publicação em 1965 mas que apenas se editou dois anos mais tarde[495], correspondendo portanto o poema, neste livro, à sua versão inicial, e que se transcreve de seguida:

[493] 40x40x200 cm, Coleção Tiago Aranda Vianna da Motta Brandão.

[494] Entre 17 de outubro de 2014 e 25 de janeiro de 2015, na Galeria de Exposições Temporárias do CAM, com curadoria de Margarida Brito Alves e Patrícia Rosas, e que a autora visitou.

[495] De acordo com esclarecimento prestado por Rui Torres (Torres, 2015b).

> Eu visto o que vesti ao manequim / sou poeta que mente o que sente / e de só fico contente quando visto / aquilo que se ri atrás de mim. / Manequim do meu amor como te vejo / todo de cera e sedas emprestadas / em meu desejo sou eu que te manejo / em não, em flor / em tempestades e nadas (S. Tavares, 1967, p. 73).

O texto foi publicado também no catálogo da exposição "Visopoemas" (Aragão, Melo e Castro, Helder, Fonseca, & Tavares, 1965) e, com variação, em *Poesia Experimental – Suplemento do Jornal do Fundão*, versão que decorre, como explica a Hatherly em 1975 na carta mencionada, da destruição das "palavras na ligação das sílabas, conforme as várias maneiras rítmicas como o digo [ao poema]" (S. Tavares, 1995, p. 19), e que também se transcreve:

> Euvis tuque vesti auma nequim / osou poé taque men tuque sessen / ti de só fico con ten tequan / duvis tuaqui luque serri atraz de mim. / Ma nequim dumê uamô / rcomo tevê ju / tô dude cê raí sê dazen prestá / dazem meude zê jussooeu quete manê / juem nã uem flô / remten pestá di nádas (Melo e Castro & Aragão, 1965, p. 3).

Na versão de instalação-performance, o objeto foi apresentado na exposição realizada pela autora na Galeria Quadrum intitulada "Brincar – Diálogos Criativos, Poesia Espacial. Exposição Retrospetiva", em 1979. Como o nome aponta, este poema espacial agora em formato mobile e aço, pode ser interpretado numa leitura muito literal da palavra que lhe dá o título, isto é: trata-se de um maquinim, interprete-se, um manequim em aço, isto é, uma máquina que não é máquina porque a máquina é um manequim, uma máscara, do ser humano, isto é, uma sua extensão, transposto para uma materialidade que interagindo com o tempo e com o espaço, é suscetível de múltiplas recombinatórias. Portanto, trata-se da "linguagem" suspensa, na sua versão *langue* (F. Saussure), pronta a usar e a combinar, na sua estrutura generativa (R. Jakobson). Além disso, este mobile, na sua estruturação física e móvel, chama a atenção para a dimensão material, inventiva e interativa da linguagem. Na carta já mencionada a Ana Hatherly, Salette Tavares descreve o que resultou desta interação naquela exposição e a resolução que teve que se tomar aquando de nova exposição no Instituto Alemão, a propósito da qual a autora sugere uma funcionalidade desta obra, isto é, entre outras, que o maquinim é um manequim da linguagem a qual se deve contemplar, tocar e ler:

> Quanto ao MAQUININ mobile saiu mais pobre da exposição pois houve também o peso da gravidade Kitsch que fez com que algumas letras fossem desenganchadas nas algibeiras dos amantes da poesia, só assim. Ainda não tive ocasião de o restaurar.

> Exposto alto, bem alto, no Instituto Alemão, não tinha o ar giro do objeto que se toca e até se lê (S. Tavares, 1995, p. 19).

Em "Bailia", mobile em aço cromado originalmente de 1979, e de que resta apenas também a réplica de 2014[496], igualmente exposta recentemente em Lisboa na mostra do CAM, integrou a exposição antológica de 1980 na GNAMB, "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa". Nesta obra, inspirada nas bailias ditas, dançadas e cantadas do conhecido trovador espanhol do século XIII, Airas Nunes, Salette Tavares segue o mesmo princípio de investigação semiótica no corpo material da palavra, explorando uma modulação interativa espacial-temporal do poema. É também uma versão da conhecida cantiga de amigo "Bailemos nós já todas três, ai amigas", portanto uma homenagem à tradição corporal e oral das cantigas medievais. Trata-se de uma revisitação performativa da arte de trovar.

No que refere a *happenings* e intervenções, destaque-se apenas alguns de que sobreviveram registos de panfletos, manuscritos e fotografias: a sua participação no "Concerto e Audição Pictórica" (Fig. 6.1.27), em 1965 na Galeria Divulgação, na qual a autora participou com a leitura performativa, a "cantar esganiçada" (Melo e Castro, 1977a, p. 63), encostada a um piano de cauda de onde sairia um ovo, e acompanhada pelo bombo de Mário Falcão, o poema "Ode à Crítica"[497], momento que descreve do seguinte modo:

> A minha ODE À CRÍTICA, ainda inédita, foi dita como quem canta um lied encostada a um piano de cauda, e maravilhosamente acompanhada a bombo com o extraordinário humor de Mário Falcão. A gravação feita pelo Melo e Castro dá muito bem, tanto o silêncio espantoso durante a execução da sua partitura, como a minha ode. Uma história divertida aconteceu com o piano que para lá foi e a que eu assisti. No momento em que transportadores do piano com a sua técnica cuidadosa o inclinavam, rolou lá de dentro um ovo verdadeiro. Parecia uma história surrealista ao vivo. Um neto do proprietário usava o piano para esconder os ovos que roubava na cozinha (S. Tavares, 1995, p. 19).

Já na década de 1970, a poeta leva a cabo um conjunto de *happenings* individuais, de entre eles "Sou Toura Petra" (Fig. 6.1.59.1), na Galeria AR.CO, onde lecionava a cadeira de Estética. Na sua biografia, refere que esta intervenção foi repetida três vezes. De uma outra

---

[496] Dimensões variáveis | Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian.

[497] Transcrito na íntegra no documento "1965-2015 50 anos de Poesia experimental em Portugal: Concerto e Audição Pictórica", publicado recentemente no arquivo *PO-EX.net* (PO-EX.net, 2015).

fotografia a que se teve acesso[498] (Fig. 6.1.59.2), também de "Sou Toura Petra", não foi possível concluir acerca do local do *happening*. A fotografia é no entanto bastante expressiva, fornecendo alguns detalhes sobre esta performance, a saber: a intervenção teve a participação do público (alunos/as?); decorreu no exterior, ao ar livre; Salette surge em pose performativa no centro de um círculo formado pelos/as restantes participantes, devidamente caraterizada com chapéu, cigarrilha e gabardina; de entre os restantes adereços, destaque-se a presença de um martelo, empunhado em direção ao céu por uma das participantes na roda; as expressões faciais e corporais sugerem um momento de comunhão, celebração e êxtase.

Da década de 1980, foi possível aceder ainda a uma fotografia (Fig. 4.3.2.3.3) daquilo que parece ser uma conferência-performance protagonizada pela autora na Galeria Diferença em Lisboa, em 1985, aquando do ciclo "Poemografias". Intui-se que o tema desta intervenção esteja relacionada com o teor do texto já aqui referido, sobre a "Señora Poesia Visiva", publicado no mesmo ano na antologia *Poemografias – Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (1985).

Em suma, desta breve abordagem à "artitude" performativa-dadaísta de Salette Tavares, pode concluir-se que, no seu projeto de "reelaboração estética, realizada na e pela linguagem" que "se verte em elemento expressivo na construção poética" (Torres, 2014c, p. 138), como sistematiza Rui Torres, o corpo, Salette poeta, também aqui explorado na sua semioticidade, ocupa um papel fulgurante como operador estético da sua *poiesis*. Pode mesmo afirmar-se que chega a ser difícil, por vezes distingui-lo dos seus objetos poéticos criados, exprimindo a sua "artitude" (António Barros), a forma poética mais radical e cristalina. A entrada na sala de exposições temporárias do CAM-FCG, em Janeiro último, e o convívio físico-estético, tanto com algumas das obras e objetos aqui mencionados, como com as memórias orais transmitidas por Salette Brandão, filha, com que se dialogou brevemente nesse dia, devolveu a sensação de se estar a habitar um palco etéreo, de cujo teatro da vida, Salette Tavares continua a ser a sua viva protagonista.

Este legado, de Melo e Castro e Salette Tavares nas décadas de 1960-1970, é crucial para aquilo que viria a ser a PEP portuguesa nos anos 80. Fernando Aguiar será um dos principais

[498] Inédita | Coleção Salette Aranda Brandão | Acesso gentilmente disponibilizado por Rui Torres, do arquivo *PO-EX.net*, com a autorização da filha Salette Brandão. Agradece-se à família de Salette Tavares a autorização concedida para consulta destes materiais.

promotores desta arte nesta década, ao lado de António Barros, Alberto Pimenta, Gabriel Rui Silva, Silvestre Pestana, entre outros/as. Aguiar e Barros desempenharam neste campo um papel crucial de curadoria de eventos e publicação de textos sobre o tema.

António Barros organizou o encontro "Multi/Ecos", em 1979 no teatro estúdio do CITAC em Coimbra; em 1980, juntamente com Alberto Carneiro, projetou o ciclo "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa", no CAPC; e entre 1979 e 1985, o importantíssimo simpósio "Projetos & Progestos", também em Coimbra, tendo sido autor de inúmeros textos, que continua ainda hoje a escrever.

Fernando Aguiar foi o curador, com Manoel Barbosa, na primeira edição, do festival Performarte (1985; 1988), de "Poemografias" (1985), das duas edições do "Festival Internacional de Poesia Viva" (1987; 1988), na Figueira da Foz e na Amadora, da exposição "Retítulos" (1987), e de "Outras Escritas, Novos Suportes" (1988), em Setúbal. É da autoria de Fernando Aguiar também a primeira sistematização histórica sobre o tema da arte da performance na poesia experimental portuguesa, numa cronologia descritiva publicada no nº80 da revista *Doc(k)s*, editado por Julien Blaine em 1987, onde o poeta reconhece as "performances poéticas" como uma "das principais tendências da poesia visual contemporânea", sublinhando três eventos cruciais na viragem para a década de 1980: "En 1977, trois événements ont collaboré à l'implantation de l'idée d'une poésie-action, d'intervention poétique et d'une façon générale, de la poésie comme acte et comme vécu" (Aguiar, 1987e, pp. 3–4), especificando em seguida as três intervenções: "Rotura" (Galeria Quadrum), de Ana Hatherly; "Homo Sapiens" (Jardim Zoológico), de Alberto Pimenta; e "Ânima: teatro ação de textos visuais", de Rui Frati, Seme Lufti e Silvestre Pestana, também já aqui referido, que teve lugar na Sala de Teatro da SPA e no Teatro da Comuna, espetáculo no qual participaram vários/as poetas experimentais. É anterior, no entanto, o primeiro texto em que Aguiar propõe uma sistematização concetual do termo, intitulado "Performances: A in(ter)venção poética" e publicado em 1985 no histórico dossier do *Jornal de Letras*, "Poesia Visual: É preciso mexer com a palavra", numa passagem que aqui se cita na íntegra pela sua importância histórica:

> Por essa razão[499] começou-se a utilizar outros processos de veicular a poesia. Maneiras diferentes de difundir diferentes signos. O mais completo desses veículos, a chamada 'performance' veio, pelas suas caraterísticas específicas, transformar o conceito de

[499] Fernando Aguiar refere-se aqui à "falta de comunicabilidade visual da escrita" (Aguiar, 1985d, p. 20).

> poesia e alterar toda a relação poeta/leitor. / A 'performance', que também se poderá chamar 'ação estética' ou 'intervenção estética', tem como caraterística principal em relação a outros suportes utilizados pela poesia, o facto de ser o próprio poeta a intervir fisicamente na execução do poema. / Essa particularidade do poeta usar o corpo simultaneamente como instrumento de escrita e como veículo de transmissão poética ao manipular os diversos referentes em 'cena', vem, pela primeira vez, tornar a poesia verdadeiramente interativa a todos os níveis. Quer no aspeto de conceitos, técnicas, materiais e suportes (porque na 'performance' podem ser utilizados outros suportes como, por exemplo, o projetor de diapositivos, o vídeo ou o computador), quer, principalmente, no sentido das relações criador/fruidor. / Como o autor e o 'leitor' estão presentes na consecução do ato poético, a reação do 'leitor' dá-se em simultâneo com a ação desenvolvida pelo autor, e a interação entre ação e reação passa a assumir um papel importante no desenrolar do poema, o que altera por completo a ideia clássica de poesia (Aguiar, 1985d, p. 20).

Para além da experimentação semiótica, o autor sublinha a importância da performance como arte total, a intermedialidade dos suportes e o seu aspeto interativo. Nos parágrafos seguintes deste texto, acrescentam-se ainda mais dois tópicos a este conceito de interatividade: a expansão dos limites espaciais do poema, passando a ocupar "todo o espaço circundante" em que a ação poética decorre; a radicalização da noção de tempo, propondo uma noção poética do efémero, isto é, do poema como ação que começa e termina num dado espaço e tempo, afirmando-se contra a ideia romântica e tradicional do poema intemporal (Aguiar, 1985d, p. 20). Note-se que este mesmo poeta é o autor de um dos mais importantes arquivos privados da PO.EX, podendo subentender-se uma distinção clara, para Fernando Aguiar, entre a performance mediada para efeitos de arquivo e a PEP em si, a ação física ou poema que decorre num dado espaço/tempo com recurso experimental aos meios tecnológicos[500]. Numa versão ampliada deste texto, com o mesmo nome, publicada no catálogo do "1º Festival

[500] Na versão de 1987 deste texto, fica clara a sua proximidade ao *fluxus*: "Do mesmo modo, é significativamente alterado o conceito de tempo. Na poesia tradicional o poema é apresentado ao leitor como obra acabada, inalterável, mantendo-se com essa forma infinitamente. Com a intervenção poética, a ideia de imortalidade do poema é perfeitamente ultrapassada. O poema existe apenas enquanto começa, progride e termina. Passa a ter uma vida própria com princípio, meio e fim, deixando de ser um objeto sagrado e intocável. E como a performance é uma ação irrepetível (é impossível repeti-la integralmente), a súmula do poema fica apenas na memória de quem dele usufrui" (Aguiar, 1987d, p. 142).

Internacional de Poesia Viva", em 1987, Aguiar especifica a diferença entre performance e performance poética, no facto de o corpo, ao invés de objeto, ser o "instrumento de escrita, sendo a escrita o mais importante", ao mesmo tempo que afirma ser esta a mais interativa das formas poéticas experimentais (Aguiar, 1987d, pp. 141–142).

Os conceitos de interatividade e intermedialidade, por sua vez, são particularmente desenvolvidas noutros dois textos publicados também em 1985, nomeadamente em "Performance: a intervenção viva" (Aguiar, 1985a, pp. 10–12), integrado no catálogo de "Performarte I", e "Poesia: ou a interação dos sentidos" (Aguiar, 1985c, pp. 153–173), texto que integra a coletânea *Poemografias*. Já nos textos de 1990, "A performance em Portugal" (Aguiar, 1990a, pp. 6–10), no catálogo do "Performarte II", e "L'art alternatif au Portugal" (Aguiar, 1990b, pp. 42–47), na revista francesa *Inter: art actuel*, Fernando Aguiar enquadra a PEP na APP, sublinhando o caráter precursor da PO.EX no desenvolvimento da arte da performance no panorama português.

Da década de 1980 em diante, a PEP passa a ser mencionada como uma das vertentes históricas da PO.EX. Num ensaio redigido em 1988, Alberto Pimenta refere que, dos anos 80 em diante, radicaliza-se, na poesia "exprim(o)mental" a "negação do espaço semântico", passando a poesia a manifestar-se enquanto ação na qual o "corpo intervém", isto é, "no *happening*, na *performance*, na 'poesia viva'" (A. Pimenta, 1988b, p. 147). Também na antologia *CONCRETA.EXPERIMENTAL.VISUAL*, catálogo da exposição com o mesmo nome organizada na Universidade de Bolonha em 1989 por Fernando Aguiar e Gabriel Rui Silva, na qual já se inclui uma secção temática intitulada "Leituras, Intervenções e Performances Poéticas 1967-1988", a primeira desse tipo, nas antologias da PO.EX. Nesta, publicam-se fotografias de intervenções de Ana Hatherly, Alberto Pimenta, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Rui Zink, António Barros, Gilberto Gouveia, Gabriel Rui Silva e António Nelos, levadas a cabo naqueles anos (pp. 33-44). Também no texto de abertura do catálogo, Ana Hatherly, numa apresentação que se pretende simultaneamente histórica e programática da poesia experimental, a autora diferencia três vertentes na ação estético-criativa do movimento: a produção de textos teóricos e de caráter crítico, de par com aquilo que designa de "obra-ação" para definir as intervenções ao vivo dos anos 60; a produção de textos visuais; e, dos anos 1970 em diante, a adesão a "novos valores", onde destaca "o desenvolvimento da performance como uma das atividades mais criativas do mais recente experimentalismo português" (Hatherly, 1990, p. 6). A mesma autora que, já em maio de 1988, teorizava sobre uma noção de "Texto-Ato", defendendo que, da década de 1980 em diante, caberia à poesia realizar-se como projeto ou espetáculo:

> Os textos serão cada vez mais textos-atos. Ao texto-ato corresponde o poeta-ator, porque a obra será cada vez mais ação – opera/ação. A performance que atualmente se faz é já um passo nesse sentido. / Creio que a antiga ambição de realizar o espetáculo total (que foi ensaiada pela ópera, inventada no período barroco) poderá vir a ser concretizada pela ação do poeta-operador (que será sempre um criador de improbabilidades como já nos anos 60 o imaginei e descrevi). Enquanto a dimensão intimista do texto/livro ou do texto/página será certamente transferida para a prática do texto/vídeo ou do holograma, o tipo de criação do poeta-operador, que funcionará com uma equipa, estará vocacionado para as grandes dimensões espetaculares, numa conceção neobarroca de participação, associada à cultura de massas. / O texto-ato poderá, assim, estar ligado quer à representação quer à festa, redescobrindo toda a magia, toda a energia libertadora que o texto-ato participado pode deflagrar (Hatherly, 2001b, p. 388).

Adiante-se ainda que Ana Hatherly considera aqui festa enquanto "forma de expressão totalizante" (Hatherly, 2001b, p. 388).

Todos estes contributos teórico-poéticos sobre a performance aplicada à linguagem podem ser lidos, no seu conjunto, enquanto exercício epistemológico-experimental radical que alia a uma teorização experimental da linguagem, uma teorização estético-discursiva na linha da arte da performance, afirmando-se simultaneamente como exercício metarreflexivo, pesquisa e manifestação artística de linguagem, numa encenação teorética posta em discurso.

A intermedialidade experimental vem sendo explorada desde as primeiras performances da PO.EX em Portugal. Na sistematização descritivo-interpretativa que se segue incluem-se algumas das intervenções e obras estruturantes neste campo, levadas a cabo desde os anos 1960 até 1990, incidindo-se na década de 1980.

6.4 Do Happening Experimental ao Festival Intermedial

6.4.1 Poesia / Respiração

Nos seus estudos de antropologia da performance, Richard Schechner recorda que o fenómeno a que se convencionou chamar drama, teatro ou performance é tão universal e antigo quanto o ser humano, remontando tanto atrás quanto os historiadores, arqueólogos e antropólogos consigam ir (Schechner, 2013, p. 66). Na continuidade desta tradição ritual, a arte da performance toma forma ao longo do século XX como projeto artístico que se propõe

repensar a natureza da arte. O experimentalismo poético partilha com a arte da performance o mesmo procedimento radical de pesquisa, remontando esta aos sinais gráficos com o que o ser humano exprimia o ritmo no Paleolítico Superior (30000 AC). Como afirmaram os concretistas brasileiros nos seus manifestos: "& se não perceberam que a poesia é linguagem &" (Campos et al., 1975, p. 170).

A história da PEP portuguesa é uma história de intervenções híbridas cujo mote pode ser identificado numa conceção experimental, situacionista e laboratorial de linguagem como arte. Delimitam-se duas fases de evolução no âmbito da PO.EX: um primeiro momento de abertura à arte da performance experimental, entre 1960 e 1977, ao longo do qual predominam os *happenings* e as exposições/instalações coletivas; de 1977 em diante, depois da "Alternativa Zero", um período profusamente experimental mas em que a performance se encontra já plenamente estabelecida e cujo conceito na sua operatividade está na base de um conjunto de obras, intervenções e festivais experimentais de poesia.

Estas dinâmicas remontam ao início da década de 1960, num conjunto de acontecimentos estruturantes na história da APP e da literatura portuguesa. Para além das primeiras experiências de Salette Tavares ainda em grande parte por estudar, e cujo pioneirismo deve ser assinalado, é E. M. de Melo e Castro o grande impulsionador destas intervenções. Numa primeira fase individualmente; numa segunda, coletivamente.

O primeiro *happening* experimental documentado foi levado a cabo por E. M. de Melo e Castro e teve lugar em 15/06/1962 na Feira do Livro, na Avenida da Liberdade em Lisboa. A intervenção decorreu junto à barraca da Guimarães Editores, a editora de *Ideogramas* (1962), livro que o autor nessa ação se propunha apresentar, respondendo ao repto da editora que organizara um conjunto de palestras para o certame. O autor publicou mais tarde no volume I*n-novar* (1977) o texto desta intervenção, com o título "Texto lido na feira do livro / 1962" (pp. 45-56), já mencionado. À boa maneira experimental, a forma não se distinguiu do conteúdo, tendo o autor pulado para cima de uma cadeira e avisado de partida: "E aqui estou – mas desta vez, se ela [a editora] procedeu bem ou mal [ao convidar-me], só vós o podereis julgar" (Melo e Castro, 1977a, p. 45). Esta performance alia à provocação do texto, uma reflexão paródica que se pretende pedagógica sobre a "novíssima poesia", a atitude provocatória do gesto e pose do corpo explorado na sua situação performativa. Veja-se o testemunho na primeira pessoa deste acontecimento inédito:

> (...) em frente da barraca da editora coloquei um banco para o qual subi e, ao modo dos *speakers* londrinos da esquina do Hide Park, comecei a fazer um discurso sobre o

> que iria acontecer (...). Este ato insólito e nunca antes praticado na Feira do Livro, suscitou o interesse de quem passava, começando a juntar-se muita gente curiosa. Tanta que a polícia veio ver o que se passava, mas verificando que era apenas uma pessoa pacificamente a ler um texto para muitos ouvintes, a respeito de um livro... ficou por ali a ver o que aconteceria. Mas eu sabia que me poderiam interromper e talvez prender... Apenas um jovem me interpelou porque, dizia ele, a poesia é uma coisa séria ... etc... etc... Mas quando viu os polícias... afastou-se rapidamente! Como chegassem mais polícias, eu apressei a leitura e consegui ler quase todo o texto! Agradeci a presença de todos e pedi que dispersassem. O que aconteceu sem incidentes. Este facto que hoje nos parece insignificante, foi depois muito comentado como inédito e atrevido, no clima de repressão política e cultural que então se vivia. Era uma pequena manifestação de liberdade de expressão! (Melo e Castro, 2014b).

Um segundo momento individual teve lugar no ano seguinte no Teatro Dona Maria, no contexto de um ciclo de recitais tradicionais de poesia. Na última sessão, dedicada à poesia portuguesa contemporânea, sendo chamado por Eduíno de Jesus, que acabara de proferir uma palestra sobre o tema, E. M. de Melo e Castro apresentou-se com três serapilheiras de três ideogramas: "Círculo Aberto" (Fig. 6.1.21.1), "Coração Respiração" (Fig. 6.1.21.2) e "Pêndulo" (Fig. 6.1.21.3), publicados em *IDEOGRAMAS* no ano anterior. Transcreve-se o relato desta intervenção também pela sua importância histórica:

> Quando o poeta Eduíno de Jesus, o conferencista, me chamou pelo nome para vir fazer a minha leitura de poemas que era a última, eu não apareci logo... demorei uns instantes que devem ter parecido séculos a ele e à assistência... Chamou outra vez e eu sem entrar em cena... por fim entrei levando comigo três quadros de serapilheira de 100X90 centímetros cada, onde estavam pintados a branco, preto e vermelho três poemas concretos do meu livro IDEOGRAMAS. Calmamente coloquei-os à frente da mesa da presidência, voltados para o público. Então olhei para os quadros e apontando para eles, disse em voz bem alta: '*Depois de ouvirmos dizer tantos poemas, estes são poemas para ver! Mas isto não quer dizer que O POETA NÃO TENHA VOZ!!!'* (esta última frase foi gritada) (Melo e Castro, 2014b)[501].

[501] Sobre esta intervenção, veja-se também o artigo publicado anonimamente no *Diário Popular*, em 6/04/1963, onde se descreve sumariamente a intervenção de Melo e Castro como de "admirável humor" (Anónimo, 1981, p. 200).

Aqui a performatividade deve ser lida na sua aceção tripla, em cuja combinação reside a inovação: a exploração da performatividade da linguagem disposta em ideograma, isto é na sua espacialidade, movimento e experimentalidade gráfica; a performatividade da materialidade técnica, as serapilheiras; a performatividade do operador estético que entra em palco para mostrar em vez de dizer, e que, ao dizer, explora operatoriamente a retórica da ironia. Um pouco antes dos três *happenings* coletivos marcantes da segunda metade da década de 1960, Melo e Castro leva ainda a cabo uma experiência com António Aragão em dezembro de 1964 na sala do Orfeão, na Covilhã, de que o autor era diretor na altura. Estas experiências deram depois origem à exposição "ORFOTONIAS" (em homenagem à sala) na Galeria 111 em Lisboa, entre 27 de fevereiro e 12 de março de 1965. Os dois poetas exploram nestes trabalhos uma técnica de impressão manual e a gestualidade a quatro mãos, representando cada orfotonia, o conjunto desta execução coletiva centrada na processualidade do gesto e na sua performatividade corporal. Entretanto dava-se também início à série de *happenings* e exposições coletivas: "Visopoemas" e "Concerto e audição pictórica", em janeiro de 1965, e "Operação 1 e 2" e "Conferência-Objeto", em 1967. Estes dois *happenings* marcam a transição da PEP para um género estabelecido. A originalidade e celeuma ditaram a história destes eventos na delimitação de um género novo de poesia explorado na sua performatividade total. Uma descrição pormenorizada de ambas já foi feita por António Preto no seu estudo *A poesia experimental portuguesa 1960-1980* (2005)[502]. Refira-se por isso apenas algumas caraterísticas sumárias que interessa sublinhar na discussão em curso. "Visopoemas" reuniu um conjunto de propostas visuais-performativas, entre elas, poemas visuais, objetos, pinturas e cartazes, de António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, António Barahona da Fonseca e de Salette Tavares, e esteve em exibição na galeria Divulgação (Lisboa), em janeiro. Para além da polarização das fronteiras entre poesia, objeto e gesto que estes trabalhos propõem, destaque-se o texto de António Aragão, publicado no catálogo, no qual o autor desenvolve uma premissa teórica em torno de uma conceção de poesia como corpo, arte e vida, e de que se transcreve o seguinte excerto ilustrativo:

> a poesia começa onde o ar acaba. é qualquer coisa para depois da própria respiração. como o respirar é muito uma maneira nossa e (pre)vista da condição humana a que somos condenados, a poesia surge a partir desta condenação. mais justo ainda, a partir

[502] Nas seguintes páginas: "Visopoemas" (pp. 122-125) e "Concerto e o pictórica" (pp. 125-127); "Operação 1 e 2" (pp. 137-141) e "Conferência-objeto" (pp. 142-148).

> de toda a condenação. deste modo, só nos resta a queda no irremediável: a vertigem sem apelo, o jogo sem olhos, a ausência impecável de nós. daí o repúdio do lirismo e duma semântica convencionada à escala dos pessoais (des)gos / tos mais ou menos audíveis. daí a ambiguidade cómico-dramática em que nos assistimos. nenhuma ordenação é possível. nenhum suspiro pode já (co)mover. em vez de celebrar normas e preceitos que atuam na mediocridade da sujeição, procuramos, mais exatamente, descobrir o belíssimo caos de nós próprios (citado em Aragão et al., 1965).

No âmbito desta instalação teve lugar, na noite de 7 de janeiro de 1965 na sala de exposições da Galeria Divulgação, o *happening* coletivo "Concerto e audição pictórica", no qual intervieram Jorge Peixinho, António Aragão, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Manuel Baptista, Mário Falcão e Salette Tavares. O programa do evento (Fig. 6.1.27), publicado por Ana Hatherly na reportagem para o *Diário Popular* a 28 de janeiro, revela um documento, em si, performativo, anunciando, por exemplo, intervenções que se menciona desde logo não se irem realizar, como as peças "Zzzzzzzzzzz..... Rrrrrrrrr!", "por provocar sono", e a "SONATA AO LU...AR LIVRE", que não se apresenta "porque não há ar livre" (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 47), para além da performatividade experimental do evento. Esta combina música experimental, as peças de John Cage interpretadas por Jorge Peixinho, os "eletrovagidos" interpretados com recurso a um revólver, a um violino sem cordas, a um piano de brinquedo e a um bidé, ou os solos de harpa de Clotilde Rosa; poesia, como o poema silencioso "música negativa", de Melo e Castro; teatro dadá, como a peça "O funerão do Aragal", e conferência-performance, esta última, por Salette Tavares e a sua já mencionada "Ode à crítica", proferida ao mesmo tempo que atirava rolos de papel higiénico ao público. Note-se que presidiu à realização deste evento uma metodologia assumida de improvisação e provocação, caraterísticas do *happening*, com vista a suscitar o debate pedagógico, feito que foi conseguido, a avaliar pela célebre polémica que se desenrolou em seguida nos jornais entre Manuel de Lima e Jorge Peixinho, bem como no alcance histórico que a intervenção teve até hoje[503].

[503] A comprovar, os inúmeros documentos existentes sobre o assunto (Aragão, Melo e Castro, Helder, Fonseca, & Tavares, 1965; Lima, 1965; Melo e Castro, 1977a, 2015; Peixinho, 10AD; Preto, 2005; Saraiva, 1966; S. Tavares, 1995).

O evento é histórico também na sua intenção programática de afirmar a poesia enquanto experiência e vivência corporal, no seu experimentalismo performativo quotidiano, como afirma Melo e Castro no cartão-catálogo da exposição, distribuído no evento: "por isso e para isso aqui se experimentam os objetos e as pessoas em atos vulgares muito simples deliberadamente fora do seu contexto organizado quotidiano – redescobrindo o caos com as nossas mãos – experimentando" (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 48).

Na mesma linha, decorreu, dois anos depois, a 13 de abril de 1967, o lançamento, na Galeria Quadrante, dos dois números da revista experimental *Operação*[504], com capas de João Vieira. Este foi acompanhado pela mostra de alguns trabalhos da publicação, naquilo que os/a poetas denominaram de "exposição portátil de poesia" (Hatherly & Melo e Castro, 1967, p. 9), primeiro naquela galeria em Lisboa, e depois, no ano seguinte, no Porto, entre 23 de janeiro e 31 de janeiro, na Galeria Alvarez (Figs. 6.1.31). Em Lisboa, o lançamento teve o título de "Conferência-objeto" (Figs. 6.1.29), no fundo, uma "OPERA-AÇÃO" com o objetivo, entre outros, de mostrar "o ato criador como espetáculo" (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 79), que E. M. de Melo e Castro classificou de "performance *non sense* e absurda" e que decorreu de acordo com as seguintes intervenções, relatadas na primeira pessoa por Ana Hatherly:

> A Conferência abriu com uma apresentação de José-Augusto França (cujo texto, infelizmente, se perdeu) e que foi uma espécie de 'período de aquecimento' para a conferência propriamente dita, que consistia na leitura dum texto que, dentro da Galeria e diante dum púlpito de conferencista[505], eu deveria ler durante 10 minutos e que deveria ser interrompida pela leitura do texto de M.C.[506], feita do lado de fora da sala, a qual J.A.M.[507] interrompia do meio da Galeria (em cima dum banco de cozinha), fazendo uma contagem negativa de 10 a zero apontando para o público ofensivamente e designando-o como Zero! Zero! seguindo-se a continuação da leitura

[504] No nº1, publicaram-se poemas-cartazes de António Aragão, "Alfabeto Estrutural", de Ana Hatherly, 10 "sintagmas", de E. M. de Melo e Castro, 9 "Homeóstatos", de José-Alberto Marques e 4 "ephitalamia" de Pedro Xisto. O nº2 foi inteiramente ocupado com o texto "Estruturas Poéticas", de Ana Hatherly, depois republicado em *Um calculador de improbabilidades* (2001) (pp. 65-116).

[505] Fig. 5.2.1.

[506] E. M. de Melo e Castro.

[507] José-Alberto Marques.

> por M.C., à qual se seguia a intervenção de J.P.[508], duas obras de música de vanguarda, especialmente compostas para a ocasião (cuja partitura desapareceu, aliás) 'surgindo' de dois gravadores em simultaneidade (operadores: J. P. e Artur Rosa, que era então o diretor artístico da Galeria), acabando eu por terminar rapidissimamente com as poucas palavras que haviam ficado por ler no meu texto e que era o fecho da sessão, previsto como o ponto em que o acaso deveria começar a funcionar mais amplamente (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 80).

Os textos lidos por Ana Hatherly, sem título, acerca da poesia concetual programática, e por E. M. de Melo e Castro, "Os malefícios da poesia", foram publicados mais tarde na antologia da PO.EX de 1981, mostrando o detalhe com que esta intervenção fora pensada. Mas estes pormenores devem ser interpretados muito mais numa encenação programática tendo como objetivo a apresentação de uma definição de texto no seu sentido literal de ação e vanguarda. No Porto, o lançamento (Figs. 6.1.31) consistiu numa conferência-performance de Ana Hatherly, que explicou os pressupostos teóricos do estruturalismo aplicados à linguagem, a que se seguiu a interpretação, por Jorge Peixinho, de três peças experimentais. O evento não deixou de ser notado na imprensa local como "acontecimento chocante" (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 87), pela ousadia das propostas. É este ambiente de pesquisa performativa que faz a ponte com o experimentalismo da década de 1970, descrito no ponto 4.1 deste trabalho, e durante o qual se sucederam algumas obras e experiências no âmbito da PEP que vieram a consolidar o legado dos anos 60, abrindo caminho para a década seguinte. Entre elas, além das que se foram mencionando, destaque-se o recital de poesia e a tertúlia no Pátio das Artes (Figs. 6.1.38), no Funchal, em 1970[509], levada a cabo por António Aragão e Silvestre Pestana, onde se leram poemas experimentais que deram origem a uma acesa discussão com o público, como relata Leopoldo Gonçalves numa reportagem do evento para o *Comércio do Funchal* (L. Gonçalves, 1970, pp. 13–15).

Também na mesma década, os vídeos experimentais realizados em Londres por Ana Hatherly, entre eles "The Thought Fox" (1972), a encenação do poema homónimo de Ted Hughes, e a série de vídeopoesia inspirada na obra de Norman McLaren, onde se incluem as experiências

---

[508] Jorge Peixinho.

[509] A data deste evento não é certa. Tirou-se esta conclusão a partir da notícia sobre o evento de Leopoldo Gonçalves.

intituladas "Spaghetti Time" (1973), "CSS" (Cut-Outs, Silk, Sands) (1974) (Figs. 5.2.2), "Fragmentos de animação" (1974) e "Sopro 57-AN-39" (1974). Estes trabalhos situam-se entre o figurativo e o abstrato, explorando-se a animação *stop motion* de figuras abstratas em sincronização sonora, o desenho em filme animado, a música visual, o filme abstrato, o som gráfico e a pixelização. Neste âmbito pode ainda incluir-se o conhecido filme experimental "Revolução" (1975) (Figs. 5.2.3.1), realizado em Portugal a seguir ao 25 de Abril, e onde a autora coloca em prática um dos princípios orientadores da sua pesquisa performativa da linguagem: "a escrita da voz", enquanto "desenho-pintura-de-signos que a escrita fisicamente é" (Hatherly, 2004b, p. 99), na análise visual-sonora dos discursos gráficos (cartazes e murais) da revolução de 1974.

Também o ano de 1977 é um ano de viragem na PEP portuguesa, à semelhança do que se observou para os anos 80 portugueses no capítulo dois. Este experimentalismo performativo constituiu a matriz operativa de um conjunto de obras e eventos estruturantes que tiveram lugar neste ano, nomeadamente a performance "Homo Sapiens" (Figs. 5.1.1), no Jardim Zoológico de Lisboa, de Alberto Pimenta, documentada no livro homónimo (A. Pimenta, 1977), e que consistiu no enclausuramento voluntário no dia 31 de julho, no "Palácio dos Chimpanzés", com o objetivo pedagógico clássico de, assumindo uma posição sobranceira, chocar as massas e levá-las a refletir sobre a sua condição alienada[510]. A novidade consistiu no facto do poeta assumir esta intervenção enquanto *happening* poético, levando ao espaço público uma reflexão sobre a linguagem e semioticidade centrada no corpo, silencioso e simbólico, como afirmaria em 1980 na Rádio Comercial, no programa "Café Concerto", em entrevista a Jorge Fallorca e Aníbal Cabrita:

> Houve a reação técnica, de especialistas da arte, de certa forma, de operação artística, do *happening*, que viram na coisa fundamentalmente, o *happening*, uma nova forma de realizar a arte, não com a palavra através do papel, através da cor mas diretamente, usando o próprio corpo e colocando-se numa situação que alerte o público, que o obrigue a pensar, pelo inusitado, pelo chocante, que o obrigue a pensar mais do que aquilo em que normalmente pensa, que o faça sair desse adormecimento de todo esse

[510] Como o autor explica: "para alguns, o mais natural é atribuir um caráter de prisão a esta minha clausura, a prisão é uma instituição conhecida" [mas] "não os vejo, a estes homens, inquietarem-se com os programas escolares, inquietarem-se com a televisão, e com o resto, nem os vejo, a estes homens, ficarem perplexos com o que são obrigados a fazer quase desde que nascem até que morrem. aceitam tudo" (A. Pimenta, 2009, pp. 20–22).

> ritual, do retórico, do discurso político, da publicidade, de tudo isso que o traz embalado (Aníbal Cabrita & Falorca, 1980).

1977 foi também o ano da emblemática instalação-performance de Silvestre Pestana "Poema/Ovo" (Fig. 6.1.84), no CAPC, da performance "Rotura", na Galeria Quadrum de Ana Hatherly (Figs. 5.2.5), e da participação da mesma Ana Hatherly, com "Poema D'Entro", e de E. M. de Melo e Castro, com "Não há sinais inocentes" (Figs. 5.3.9) na "Alternativa Zero". As duas intervenções de Hatherly devem ser lidas na continuidade uma da outra, como a autora explicitou em texto inédito publicado em 1981 (Hatherly, 1981b). "Poema D'Entro" (Fig. 5.2.4) é uma instalação[511] fluxista[512], imersiva no quotidiano e no espaço do poema, aqui explorado também na sua vivacidade orgânica a que não falta "a pulsação" e o "ritmo vibratório" (Hatherly, 1981b, p. 253), conseguido por intermédio de um efeito de luzes intermitente, no qual a audiência é convidada a vivenciar o exercício de rutura simultaneamente semiótico-gráfico, na sua fisicidade, isto é, rasgando os cartazes brancos pendurados sobre a parede negra, e histórico-político num sentido mais literal – dada a alusão clara destes cartazes em branco ao ruído vazio dos cartazes políticos que então proliferavam pelas ruas das cidades. Também se pode ler neste desafio à interatividade o convite à rutura com os modelos tradicionais de linguagem simbolizado pela planografia bidimensional do papel.

Em "Rotura" (Figs. 5.2.5) (Molder, 1977), a instalação composta por 13 painéis de papel cenário de 1,20m x 1,20m dispostos labirinticamente em suportes de alumínio pela Galeria Quadrum, um mês depois de "Alternativa Zero", é a poeta, a operadora estética da dilaceração do poema. Na instalação iluminada por holofotes, a artista sobe ao escadote e opera o ritual semiótico e estrutural. Nesta intervenção há ainda a assinalar a sua dimensão sonora violentíssima, sublinhando a dimensão fónica do hiato, isto é, da ausência da escrita confinada à sua gestualidade redentora, confrontada na sua fisicidade. Uma das intervenções pode assim

---

[511] Pequena sala com 4x4x2 metros, pintada de preto. Nas quatro paredes foram colocados cartazes brancos já semi-dilacerados, espalhando-se pelo chão, os restos destas lacerações. O cubículo era iluminado com projetores semi-velados, criando efeitos de sombras.

[512] E não uma homenagem a Lucio Fontana, como Ana Hatherly não se cansou de sublinhar. Há quem estabeleça também semelhanças entre "Rotura" e a peça "auto-destructive art" (1960), de Gustav Metzger, mas o propósito auto-destrutivo desta peça não se aplica.

ser vista na continuidade da outra ciclicamente enquanto ato único e efémero, como a performance, que "só se produz enquanto se produz", mas que é cíclico, pois como Hatherly assevera, a rutura é "a responsabilidade da desordem", isto é, "uma necessidade ecológica que tem de ser ciclicamente assumida" (Hatherly, 2002, p. 10). Também E. M. de Melo e Castro endereça um gesto de criação e desordem partilhada na sua participação na "Alternativa Zero", como relata:

> No dia da inauguração, pouco antes da chegada dos convidados oficiais, uma camioneta parou junto da entrada principal. Transportava 30 sinais de madeira pintados de branco, com 1,80 m de altura, sendo 10 quadrados, 10 circulares e 10 triangulares. Estes sinais simulavam os sinais de trânsito. Quatro homens descarregaram os 30 sinais e, seguindo as minhas indicações, distribuíram-nos casualmente por todo o espaço da galeria, que era enorme. O José Ernesto de Sousa ficou furioso com esta intervenção de que ele não tinha conhecimento... e os convidados oficiais já estavam chegando!... Nada havia a fazer... Os sinais faziam parte da Exposição! No dia seguinte pela manhã, estando a Galeria já com muita gente, fiz uma chamada pelo altifalante geral, convocando as pessoas para um ponto central, onde iria fazer uma comunicação... Acorreu muito público e expliquei que aqueles sinais brancos que estavam espalhados pela galeria se destinavam a ser pintados pelos espetadores, como cada um quisesse, usando as tintas e os pincéis que estavam no chão junto de mim! Os sinais podiam ser colocados noutros lugares. Dito isto, agradeci e saí da Galeria. Só voltei no dia seguinte à tarde para ver o que teria acontecido... O José Ernesto veio ter comigo radiante com o resultado... tinha sido uma animação inesperada. Todos os sinais estavam pintados dos dois lados... e fora preciso trazer mais tintas! Algumas pinturas eram realmente boas! / Os sinais pintados estavam integrados no espaço expositivo e cada autor escolhia os que queria colocar junto das suas peças expostas. Jorge Peixinho e o seu Conjunto de Música Contemporânea, usaram alguns sinais como uma partitura aleatória para a improvisação de uma peça musical!

Data ainda de 1977 a participação da comitiva portuguesa na Bienal de São Paulo (Melo e Castro, 1977b), no Brasil, e no âmbito da qual se apresentou um importantíssimo documento de PEP da PO.EX ainda hoje por estudar: o "poema sonoro interpretado pelo grupo Ânima" (Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 258) a partir do poema "Poema/Ovo" de António Aragão, também exposto naquela mostra (Ministro, 2015a, p. 24), entretanto disponibilizado

online no arquivo *fluxus* da Fundação Luigo Bonotto[513]; experiências estas, porventura, desenvolvidas no âmbito do espetáculo já mencionado "Ânima: teatro ação de textos visuais", também de 1977. Aquando da mesma bienal foi ainda realizada uma gravação histórica nos estúdios da RTP de uma mesa-redonda entre E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão e Silvestre Pestana, considerada "a primeira gravação, a nível de *media*", destes/as poetas, tratando-se de "um primeiro exemplo" das "futuras realizações experimentais, em que o livro já não satisfaz determinadas coordenadas criativo-espaciais" (Silvestre Pestana citado em Hatherly & Melo e Castro, 1981, pp. 23–24), como se diz no próprio debate. Este registo foi efetuado clandestinamente, para a exposição documental em São Paulo, e tinha como objetivo enviar "uma mensagem através de um meio cibernético" (E. M. de Melo e Castro citado em Hatherly & Melo e Castro, 1981, p. 24), devendo ser lida na sua performatividade corporal e medial[514].

Datam ainda de 1977 as instalações-performance de António Barros "Revolução" (Fig. 6.1.79.1; Fig. 6.1.79.2) e "Escravos" (Fig. 6.1.79.3). A primeira inicialmente criada para uma ação no CAPC em abril de 1977 e que recebeu o prémio "Concurso Nacional de Poesia 10 anos do 25 de abril", em 1984. Na cerimónia de atribuição do prémio, que decorreu no Forte do Bom Sucesso, então a sede da Associação 25 de Abril, entidade organizadora da iniciativa, Mário Viegas fez uma performance "vivencial" do poema daquele poema, como o autor relata: "O Mário Viegas veio ter comigo e disse: quero ser eu a apresentar o teu texto. Gosto

---

[513] Nomeadamente na secção de Adriano Spatola, onde se disponibiliza *online* o periódico áudio *BAOB. Informazioni Fonetichi di Poesia*, em cujo nº22, de 1992, intitulado "Voci Ispano Portoghesi", Audiotape 3 Side A, se pode aceder ao ficheiro áudio daquela experiência.

[514] Uma transcrição desta conversa está disponível em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 17-25). Relativamente ao registo audiovisual, não sem a performatividade caraterística, E. M. de Melo e Castro relata os contornos do seu desaparecimento, testemunho do qual constam ainda um conjunto de outros detalhes relevantes e reveladores da dimensão marcadamente performativa desta ação: "Tal entrevista foi gravada em vídeo quase clandestinamente num estúdio da RTP e por isso foi abruptamente interrompida por alguém que entrou no estúdio e nos convidou 'amavelmente' a sair porque o local era necessário para realizar outro programa!... Saímos e no dia seguinte eu consegui a cassete original da gravação que logo mandei transcrever dactilografada. Quando a minha secretária me devolveu o texto e a cassete, guardei a cassete no porta-bagagem do meu carro para não ficar visível dentro do carro e fui dar algumas horas de aulas no IADE. Quando voltei, encontrei o porta-bagagem arrombado e tudo o que lá estava tinha desaparecido!!!!!!!" (Melo e Castro, 2014a).

particularmente dele, e tenho uma cópia aplicada no espelho do meu camarim". A sessão teve assim início com uma intervenção na qual "Mário Viegas mostrou a reprodução do texto visual recolhido do seu camarim. Depois leu. Fez-se silêncio na sala. Entretanto teceu algumas considerações sobre a peça. Sobre o texto" (Barros, 2015a). Também "Revolução"[515] foi o ponto de partida da performance "Breves Histórias do Meu País" (Figs. 4.4.7.1), apresentada em 1986 no "3e Festival International de Poésie de Cogolin"[516], e onde António Barros explora uma conceção aberta de livro como corpo, em que as páginas são "realidade vital", a "excelência vital do processo", apresentando-se o corpo como objeto em "conTexto" (Barros, 2015b), como o próprio poeta explicita.

Na viragem para a década de 1980, há a destacar mais três marcos emblemáticos: a exposição "Ilhas Desertas", de Silvestre Pestana, na Cooperativa Árvore (Figs. 6.1.95), no Porto, em novembro de 1979, onde se apresenta um conjunto de obras, entre elas, vídeo-performances sobre poesia, o corpo e a máquina, nomeadamente sob a seguinte premissa, afirmada no texto do catálogo: "A máquina é a produção-linguagem do espírito-corpo gráfico/acústico da poética do objeto-homem" (S. Pestana & Barros, 1979, p. 4); o evento "Multi/Ecos", (Fig. 6.1.98), aqui por diversas vezes mencionado mas cuja originalidade e importância não se cessa de sublinhar. Foi neste encontro que Rui Orfão performou o texto-objeto "VerDade" (Fig. 6.1.98.2), de António Aragão, uns óculos brancos opacos onde se podem ler, em cada uma das lentes, as palavras "Ign Orar" e "VerDade" [517], a remeter para a fisicidade ritual da representação e da poesia. Ainda, também fundamental na proposta inovadora, a publicação da monografia *Teoria do Teatro Moderno – A hora zero* (2003[1982])[518], de Pedro Barbosa, poeta experimental pioneiro em Portugal da *e-lit*, onde se propõe uma noção renovada do conceito de teatro como vivência estética no âmbito da revolução tecnológica em curso.

---

[515] De que apenas foram editados três exemplares, encontrando-se atualmente, um, na coleção do Museu Vostell Malpartida, um segundo, na coleção do Museu Serralves e um terceiro, na coleção pessoal de Rui Orfão.

[516] "3e Festival International de Poésie de Cogolin", organizado por Egídio Álvaro, em Cogolin, França, entre 5 e 12 de julho de 1986. Participaram neste encontro António Barros, E. M. de Melo e Castro, Elisabete Mileu, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana.

[517] De acordo com o testemunho de António Barros (Barros, 2015c), aquando da deslocação da comitiva portuguesa à Bienal de São Paulo naquele ano, António Aragão terá dado uma entrevista à TV Globo com estes óculos em 1977, numa atitude provocatória claramente performativa. Também um estudo detalhado sobre a PEP em António Aragão está por fazer.

[518] Vencedor do prémio "Ensaio" da APE em 1983.

6.4.2 Outras Escritas / Novos Festivais: A Performance como Linguagem

Em resultado desta reflexão sobre a operabilidade do corpo no espetáculo do texto que se vem historicamente delineando e experimentando, têm lugar, ao longo da década de 1980, um conjunto de eventos coletivos e experimentais da PO.EX que exploram a premissa do corpo como texto associado à ritualidade coletiva e interativa entre espaço, tempo, objeto e audiência. Como observa António Barros no início da década no catálogo de "CAPC 80"[519]: "A poesia é um 'processo', é uma 'operação'"; "Chega-se aos anos 80; a poesia visual apresenta-se não como resultado, mas como trajeto, percurso vivo" (Barros, 1980b, p. 36).

É esse o ponto de partida dos dois acontecimentos históricos da poesia experimental que abrem a década: "CAPC 80" e "PO.EX 80", dois eventos coletivos de poesia ao vivo. A primeira, subintitulada "Novas tendências na arte portuguesa" (Fig. 4.3.2.2.1; Fig. 4.3.2.2.2), foi organizada por António Barros e Alberto Carneiro, decorrendo entre 15 de dezembro de 1979 e 14 de novembro de 1980. Da programação[520] (Fig. 4.3.2.2.3; Fig. 4.3.2.2.4) constaram um conjunto de 15 ciclos dedicados à arte experimental, incluindo-se os/as seguintes poetas experimentais: Ana Hatherly, Silvestre Pestana, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, António Barros e Alberto Pimenta. Para além da iteratividade experimental das instalações-performance, com vista a uma reflexão concetual e processual sobre a materialidade da linguagem, no caso dos/as poetas experimentais[521], tiveram lugar, nas inaugurações de cada ciclo, um conjunto de conferências-performance, ou "conversas vadias" (Barros, 2014h), protagonizadas pelos/as artistas convidados/as. Complementou-se assim a abordagem à centralidade e funcionalidade do e pelo operador estético que os trabalhos expostos abordavam.

E. M. de Melo e Castro, por exemplo, além da instalação "Delfos 2020" (Figs. 4.3.2.2.6), apresentou a performance experimental poética "Poemetrias". Esta consistiu na medição, com recurso a "fitas létricas", uma com letras do alfabeto e outra com palavras, do corpo de

---

[519] O título completo desta exposição é "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa". Opta-se aqui por uma versão simplificada, recorrendo-se à fórmula usada por E. M. de Melo e Castro para designar o encontro na mesma data "PO.EX 80".

[520] Consulte-se a programação detalhada deste evento na base de dados 3.1.3.3.2.2.

[521] Veja-se, por exemplo, Alberto Pimenta (Figs. 4.3.2.2.5).

visitantes voluntários/as (Fig. 4.3.2.2.9.1), medindo-se "a altura, a envergadura com os braços abertos, o perímetro do peito e o comprimento da mão e do pé" (Melo e Castro, 2014b). Das medições létricas e verbais realizadas e anotadas numa pauta, o poeta redigiu depois e leu um conjunto de textos poéticos concretos (Fig. 4.3.2.2.9.2).

Este evento insere-se na linha programática iniciada por António Barros e o CAPC, com a organização de "Multi/Ecos", tendo continuidade no simpósio "Projetos & Progestos". Trata-se de uma programação-manifesto na qual a poesia emerge como prática corporal discursiva experimental que liga todos estes encontros em torno das seguintes princípios aglutinadores: "a prática", o "gesto", o "jogo-texte", a "envolvência social", a "dominante estética" como campo de intervenção aliada ao princípio "mixed-média" enquanto reflexão sobre e através da arte, como explica o curador em texto publicado na imprensa periódica da altura (Barros, 1982, pp. 110–111).

A premissa do operador estético e a criação de uma envolvência e vivência estético-corporal mantêm-se na exposição antológica na GNAMB (4.3.2.1.1; Fig. 4.3.2.1.2), que esteve em exibição entre 19 de abril e 15 de maio de 1980. Para além da "renovação" poética para os anos 80 anunciada no texto de abertura do catálogo, "Poesia ou morte", já mencionado, onde se declara que a poesia é uma "poeprática" da voz, do ver, da mão, portanto, dos "percursos" e dos "espaços" (Melo e Castro, 1980c, p. 1), também uma vista panorâmica do espaço (Fig. 4.3.2.1.4; Figs. 4.3.2.1.9) e do respetivo programa[522] deixam desde logo entrever o caráter performativo do evento: na natureza interativa dos objetos-texto apresentados; na performances experimentais poéticas apresentadas ao longo do evento. Como observa José-Luís Porfírio em recensão publicada no *Expresso*, esta ação coletiva ou "espetáculo total" realiza o "salto que se arrisca do 'laboratório' ou do gabinete, lugar da experiência (...) até ao espaço público" (Porfírio, 1981, p. 279).

Estas duas linhas curatoriais de intervenção vão ao encontro dos pressupostos teóricos propostos no catálogo do encontro, complementados pela publicação de um texto pedagógico, "Ler a PO.EX/80" da autoria de Melo e Castro, na revista *arteopinião*, enquanto decorria o encontro. A saber: o "jogo aberto da comunicação experimental", no qual se sublinha a centralidade do "gesto participativo" na experimentação e prolongamento da "ação dos próprios objetos, montagens e operações", bem como dos próprios "atos que são pré-factos

[522] Base de dados 3.1.3.3.2.1.

(projetos) e que são já factos" (Melo e Castro, 1980b, pp. 33–34). Também António Aragão fala no "jogo mágico" e na "arte cómico-dramática" da interatividade recíproca (Aragão, 1980, p. 35), Salette Tavares propõe uma "assimilação fisiológica da liberdade das letras" (S. Tavares, 1980, p. 30) e José-Alberto Marques apresenta, como reflexão teórica, um "modelo para uma partitura declamativo-visual" ou série de "testes poemétricos" (J.-A. Marques, 1980, p. 21) a partir dos nove "Homeóstatos", publicados em *Operação 2* (1965).

O programa experimental contemplou duas vertentes: a apresentação de instalações-performance distribuídas por oito das 13 secções da GNAMB, da autoria de António Aragão, António Campos Rosado, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, António Barros, Salette Tavares e Silvestre Pestana[523]; e um conjunto de "intervenções programadas (ou não)" (Melo e Castro, 1980d, p. 2), ou "operações que não são teatro" (Melo e Castro, 1980b, p. 34), previstas para os fins-de-semana. A juntar às instalações interativas, como os módulos sonoros "Poesia Urro", de António Aragão, a encenação "A confissão de Mariana", de Ana Hatherly[524] (Fig. 4.3.2.1.5.1), inspirada em Mariana Alcoforado, o painel interativo "Delfos 2020" (Fig. 4.3.2.1.6) e a instalação "Não há sinais inocentes", de E. M. de Melo e Castro, o poema espacial "Amo-te", de José-Alberto Marques (Figs. 4.3.2.1.7), a construção combinatória "P.A.R", de António Campos Rosado, a "Bailia de Ayras Nunes de Santiago", de Salette Tavares (Fig. 4.3.2.1.8), o "Tecno-labirinto" corporal-sequencial, de Silvestre Pestana (Figs. 4.3.2.1.9), e os objetos encenados de António Barros, como "Ismos"[525], tiveram lugar, tanto quanto foi possível apurar, duas performances: "A performance das velas", por Ana Hatherly e "Spectaculu", por Alberto Pimenta, para além de um conjunto de outras intervenções não documentadas.

A "Performance das velas" (Fig. 4.3.2.1.5.2; Fig. 4.3.2.1.5.3) consistiu na repetição de uma intervenção que Hatherly apresentara em 1977, na SNBA, no âmbito da exposição "Mitologias Locais" (Figs. 5.2.7). Foi possível aceder a um registo audiovisual mudo (Hatherly, 1980b) no ANIM desta apresentação, não se sabendo a que versão corresponde

[523] Apesar de não constar do programa, Alberto Pimenta participou nesta mostra com a performance "Spectaculu".

[524] Sobre a qual a autora terá apresentado uma conferência explicativa na inauguração da exposição.

[525] Para uma descrição detalhada destes objetos, veja-se a tese de António Preto (pp. 202-206).

uma vez que os metadados do ficheiro não são esclarecedores[526]. Em todo o caso, a intervenção consistiu no seguinte: a autora entra em cena; coloca-se atrás de um púlpito enquadrado no centro da imagem; em cima do púlpito, acende três velas que se encontram dentro de uma bandeja; a autora lê continuamente um conjunto de papéis que tem na mão, cuja leitura labial permite perceber que se trata das interjeições "blá, blá, blá", proferidas ininterruptamente; a performer queima as folhas que está a ler; a cena é repetida três vezes; o vídeo é cortado de cada vez que se repete este procedimento, não ficando claro se a performance termina no momento em que termina a gravação nem se a repetição é montada. Há diversas leituras possíveis para este ato poético. A mensagem mais evidente parece residir no questionamento do modelo convencional de linguagem representado pelas folhas de papel e pelas modalidades oratórias e sequenciais do discurso (o "blá, blá, blá"), além de que deve ser o/a própria/o poeta a operar esta desconstrução por intermédio de uma operação simultaneamente linguística e corporal, ou seja, tendo por meio, a totalidade do corpo na sua interação com o espaço, o tempo e a audiência.

Na mesma linha, Alberto Pimenta apresenta, com a colaboração de Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques e Teresa Barata, "Spectaculu" (Figs. 4.3.2.1.10), uma metaperformance que recorre às grelhas teóricas do situacionismo e da teoria crítica da Escola de Frankfurt sobre o fenómeno literário na sua formatação histórica e o drama na sua ambivalência: de especulação, como "spectaculu" que, reproduzindo-se a si próprio, questiona o seu estatuto de ficcionalidade, e espetáculo da linguagem na sua dimensão dramática e performativa que encena linguística e corporalmente, na interação linguística, de um espaço e de um tempo, a sua realidade ficcional. Como se diz a certa altura nesta peça: "claro, o tema do bom espetáculo não é o que foi, mas o que é, o que está a ser... o momentâneo, o fluído... o que nunca mais volta mas fica sempre presente... nos olhos, nos ouvidos, no olfato..." (A. Pimenta, 1983a, p. 33)[527].

---

[526] Os metadados referem-se a uma apresentação de 1980 na SNBA, quando foi possível, apurar junto de documentação, que Ana Hatherly realizou esta performance duas vezes: uma em 1977, na SNBA; outra em 1980, na GNAMB.

[527] Uma descrição detalhada desta intervenção foi publicada em *Tríptico* (A. Pimenta, 1983a, pp. 27–40). Apresenta-se apenas uma leitura sumária desta peça com o intuito de estabelecer a relação com as principais tendências da PEP portuguesa.

Até ao final da década realizaram-se ainda três festivais coletivos de poesia experimental, a juntar ao sem número de intervenções individuais e colaborações destes/as poetas com outros eventos de arte. O ciclo "Poemografias" (1985) (Fig. 4.3.2.3.1) teve o mérito de ser um dos encontros mais abrangentes, pela diversidade de propostas na relação entre arte da performance e poesia, e pela descentralização operada[528]. Subintitulada "Exposição Itinerante de Poesia Visual", a mostra deslocou-se entre a Galeria Diferença, em Lisboa, entre 21 de janeiro e 8 de fevereiro, a Galeria Nova, em Torres Vedras, entre 2 a 16 de março, a Galeria Municipal de Arte, em Évora, entre 5 a 26 de maio, e o CAPC, em Coimbra, entre 16 a 30 de novembro. Esteve ainda prevista uma apresentação em Lagos, na Galeria Mercado de Escravos, que, por razões logísticas, não se realizou. Organizada por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, esta intervenção coletiva parte e propõe uma hibridização do fenómeno poético na sua componente performativa e intermedial, refletindo e operacionalizando um projeto de investigação poética que acompanha a sofisticação tecnológica em curso. Como os próprios curadores avançam, "Poemografias" vai ao encontro dos caminhos e suportes explorados pela poesia visual, nomeadamente "a fotografia, a xerox, o gravador, o computador ou o vídeo" (Aguiar, 1985b, p. 24), simultaneamente diversificando os processos de intervenção e publicação, divulgando-se "por diferentes meios de comunicação, a par da apresentação de intervenções ao vivo, de vídeo-poemas e de poemas de computador, na inauguração das diversas exposições" (Aguiar & Duarte, 1985, p. 21).

Assim, para além da instalação-performance itinerante composta por trabalhos visuais e audiovisuais de Abílio, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Antero de Alda, António Aragão, António Barros, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, José-Alberto Marques, Salette Tavares e Silvestre Pestana, que percorreu aquelas cidades, e do respetivo catálogo (Aguiar & Pestana, 1985), o projeto "Poemografias" incluiu ainda uma apresentação do projeto na televisão pública, na magazine de informação cultural "Traço e Texto", em 1985[529], a edição inédita de uma cassete com experiências de poesia sonora e fonética[530] e um conjunto de conferências-performance, como as apresentadas na Galeria Diferença, por Salette Tavares (Fig. 4.3.2.3.3), por E. M. de Melo e Castro (Fig. 4.3.2.3.5) e Alberto Pimenta (Figs.

[528] Consultar a base de dados respetiva: 3.1.3.3.2.3

[529] Onde Fernando Aguiar surge a apresentar e a explicar o projeto.

[530] Documento cuja localização se desconhece.

4.3.2.3.4), e atos poéticos, como "Auto de Fé" (Figs. 4.3.2.3.2), apresentado por Alberto Pimenta na Galeria Municipal de Arte em Évora no dia 5 de maio, a mesma data em que Ronald Reagan realizou uma visita oficial ao cemitério militar nazi de Bitburg e ao campo de concentração de Bergen Belsen. Pimenta estabelece a intertextualidade entre este acontecimento político e a sua primeira manifestação de "poesia de artifício", isto é, que recorre a materiais inflamáveis, cumprindo o ritual de uma "poesia de ação", tátil e "dotada de de luz, de cor, e de odor e som" (A. Pimenta, 1990b, p. 287), que consistiu em puxar fogo a uma suástica desenhada com a palavra "Reagan" cruzada entre si e pendurada na parede. Também E. M. de Melo e Castro realizou a intervenção "A Teia" (Figs. 4.3.2.3.6), no CAPC, em Coimbra, tendo decorrido da seguinte forma, de acordo com o testemunho recolhido do autor:

> TEIA consistiu na construção de uma *teia* que é um conjunto de fios paralelos para depois serem cruzados por outros fios chamados *trama*, assim se formando um tecido. / A performance realizada numa sala da Galeria CAPC durou um dia. Comecei por pregar pregos na chão e no teto, formando duas linhas oblíquas. Usando um novelo de fio grosso de juta, fui construindo a teia esticando os fio nos pregos do chão até ao teto e vice-versa. A teia assim formada constituía uma superfície oblíqua. Então comecei a introduzir a trama que era também de fio grosso, por cima e por baixo dos fios da teia, mas com espaços irregulares. Quando cheguei ao fim, ao cabo de algumas horas, introduzi no tecido fabricado letras de cartão pintadas de preto, de diversos tamanhos. As letras formavam as palavras
>
> TEIA TEATRO ATO TECIDO TRAMA TATO
>
> mas foram dispostas aleatoriamente. Durante o tempo que estive tecendo, fui dizendo tudo o que me veio à cabeça, como pedaços de poemas, insultos, frases sem sentido, etc., etc. As poucas pessoas que entravam na sala, saíam logo como que assustadas... O objeto assim construído ficou em exposição por algum tempo (Melo e Castro, 2014b).

Note-se como Melo e Castro realiza ao mesmo tempo numa só intervenção diferentes operações poéticas que confluem na experimentação de uma noção de poesia como ato poético na sua dramaticidade intermedial. Operacionalizando e fazendo interagir com o seu próprio corpo a rede combinatória dos diferentes componentes da formação de sentido, isto é, o espaço (a sala do CAPC; os fios grossos e oblíquos de juta entre o teto e o chão), o tempo (1985; as 24 horas durante a qual decorre a operação; o tempo psicológico do próprio operador poético e do seu ativador, o público), a materialidade em que é transposta a linguagem, as letras pretas de cartão dispostas nas variantes tempo e espaço, por forma a criar

a trama, a sequência no espaço e no tempo da linguagem conforme operacionalizada pelo corpo e ativada na sua receção. Também a vocalização de "pedaços de poemas", "insultos" e "frases sem sentido", durante o processo, deve ser lida na experiência laboratorial sonora que o corpo do poeta experimenta na geração processual de sentidos, articulando-se com a exploração das potencialidades da ação enquanto cena e palco da própria linguagem. É provocatória mas um espetáculo em si mesmo sobre o conceito de espetáculo. Um ritual liminar. Como corolário deste ciclo, a publicação do livro *Poemografias: Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa*, manifesto teórico da 2ª geração PO.EX, de oitenta, apresentada na imprensa como "chocante, não aconselhável a consumidores de *best-sellers* e salsichas enlatadas" (J. Pinto, 1986, p. 27), cujo lançamento teve lugar no ano seguinte, no dia oito de fevereiro de 1986 na SNBA, celebrada com um conjunto de performances, de José-Alberto Marques (Fig. 4.4.7.7), E. M. de Melo e Castro (Fig. 5.3.17), Telectu, Fernando Aguiar e Alberto Pimenta (Fig. 5.1.14). Este último apresentou o ato poético "Homenagem da Retaguarda à Vanguarda", no qual questiona provocatória e operativamente o conceito de vanguarda. Posicionando-se em cima de uma cadeira, Pimenta descerra duas lápides de homenagem uma à outra e vice-versa, contendo fezes moldadas de maneira diferente, derramando em seguida espumante sobre os/as presentes. O caráter fluxista e abjecionista desta intervenção foi assinalado e notado pela imprensa, como a crónica publicada no *Diário Popular* que, recuperando Umberto Eco, classifica esta poesia de "pós-Auschwitz" (J. Pinto, 1986, p. 27).

Estes encontros não podem deixar de ser analisados na continuidade das propostas anteriores, isto é, na posição doutrinal que afirma o papel crítico e laboratorial da poesia no contexto da revolução tecnológica em curso, e a poesia enquanto espetáculo comunicacional performativo. Não podendo ser interpretados enquanto manifesto geracional a jusante, uma vez que os/as autores se demarcam dessa categorização sociológica, podem sê-lo a montante, na configuração histórica que o todo destes festivais adquire no seu conjunto e no contexto da literatura e da cultura portuguesa.

Em "Retítulos"[531] (Fig. 4.3.2.4.1), mostra organizada em janeiro de 1987 no Atelier 15[532], em Lisboa, com a participação de Alberto Pimenta, Abílio José Santos, Ana Hatherly, Antero de

[531] Base de dados 3.1.3.3.2.4.

Alda, E. M. de Melo e Castro e Fernando Aguiar, os/a participantes declaram, em entrevista ao jornal *O Tempo*, que se pretende afirmar uma "nova situação poética e plástica" na era dos "*mass media*", retomando a premissa da "obra aberta" de Umberto Eco e abolindo as "fronteiras entre as diferentes áreas artísticas atravé da utilização de vários meios". Os/a entrevistados/a, Hatherly, Pimenta, Aguiar e Melo e Castro (Fig. 4.3.2.4.3), acrescentam ainda que a frase chave desta geração é "A POESIA ESTÁ EM AÇÃO", e que "a escrita deixa de ser o elemento primordial" para se ligar "a tudo, incluindo ao próprio corpo" (C. Azevedo, 1987, p. 47). É precisamente esta ressemantização do corpo que E. M. de Melo e Castro explora na instalação "Refaces" (Fig. 4.3.2.4.3), em homenagem aos heterónimos de Fernando Pessoa, apresentada nesta mostra.

O "Festival Internacional de Poesia Viva" (Fig. 4.3.1.1.1), organizado por Fernando Aguiar, surge na sequência da abertura do fenómeno poético ao espaço público e comunicativo mais amplo operado por estes eventos e intervenções, adquirindo uma amplitude multifacetada. O encontro teve como objetivo, segundo o organizador, "proporcionar uma visão alargada das diversas correntes no âmbito da poesia de caraterísticas experimentais", contribuindo para "a construção de uma nova poética universal, sem barreiras de linguagem nem fronteiras políticas", abrindo "novas perspetivas para a aventura da poesia" (Aguiar, 1987c, pp. 5–6). O encontro inscreve-se assim no circuito de festivais experimentais de arte mencionados no ponto cinco, com a especificidade de ter como mote principal a poesia ao vivo (Fig. 4.3.1.1.2), como o título indica. A primeira edição teve lugar em 1987, na Figueira da Foz, entre abril e maio, tendo tido sede no Museu Municipal Dr. Santos Rocha, estruturando-se o programa[533] em duas vertentes: intervenções, categoria na qual se inclui a vídeo-performance, a eletrografia, a videopoesia, a holografia e a performance; a instalação-performance, que diz respeito à exposição documental de originais, num total de cerca de 1250 documentos de 124 poetas experimentais, oriundos de 29 países diferentes. Para a performance em particular, foi criada uma programação específica, publicada em folheto à parte do catálogo principal (Aguiar, 1987b) e a que se deu o título de "Simpósio" (Figs. 4.3.1.1.3), tendo este decorrido

[532] Onde se organizara, um ano antes, em janeiro de 1986, também a mostra geracional "Murmúrios" (Figs. 4.4.7.14), sob o lema "O papel e o pano como suportes" (Dia, 1986), contando com a participação Abílio-José Santos, José Caetano, Alberto Pimenta, António Aragão, António Barros, António Dantas, António Viana, E. M. de Melo e Castro, Emerenciano, Fernando Aguiar, Isabel de Sá e Miguel Yeco.

[533] Base de dados 3.1.3.3.1.

entre os dias 26 e 29 de abril daquele ano. Esta incluiu manifestações e instalações de poesia sonora, vídeos de performances, performances, genericamente designadas de "intervenções", como a performance "A Metódica Verbalidade", de Gilberto Gouveia (Figs. 4.3.1.1.5) (G. Gouveia, 1987), videopoesia, poesia digital e intervenção urbana, como a performance de Fernando Aguiar e Rui Zink intitulada "A escada de pedra", poema visual desenhado por ambos numas escadas públicas na Figueira da Foz (Figs. 4.3.1.1.4). O simpósio contou também com um conjunto de performances improvisadas, da autoria de Rui Zink e outros/as[534].

O catálogo do evento (Aguiar, 1987a) inclui ainda um conjunto de manifestos teóricos, históricos, sobre poesia e tecnologia, de António Aragão (pp. 145-151), experimentalismo e antecedentes históricos, de Ana Hatherly (pp. 181-188), poesia como operação "trans-pessoal" (pp. 173-1), de E. M. de Melo e Castro, e performance poética, de Fernando Aguiar (pp. 139-143) e Bartolomé Ferrando (pp.177-178), para além de textos de Eduardo Kac, Eugenio Miccini, Décio Pignatari, entre outros/as. A segunda e última edição do "Festival Internacional de Poesia Viva", que teve lugar em 1988 (Fig. 4.3.1.2.1), consistiu na exposição do enorme acervo documental sobre poesia experimental reunida durante a edição anterior (Aguiar, 1988a), tendo ainda decorrido, no seu âmbito, o ato poético[535] de Alberto Pimenta "Metástase II"[536] (Figs. 4.3.1.2.2), sobre a metástase da poesia em corpo dos sentidos.

Ainda no âmbito destes encontros, organizou-se, em Serralves, entre 5 e 7 junho de 1987, com curadoria de Fernando Aguiar, o "Ciclo Poesia Viva". Participaram Ana Hatherly, com uma palestra sobre poesia visual e concreta no barroco e na Idade Média, Gilberto Gouveia, com uma intervenção poética encenada com recurso a um conjunto de lâmpadas de várias cores que acendiam a apagavam, Rui Zink, com um ato poético, como explica, "sarcástico e com grande componente crítica à cultura" (citado em n., 1987, p. 10), Fernando Aguiar apresentou "Ato Concreto" (Fig. 5.4.12.4), propondo um exercício de reescrita da linguagem e, em conjunto com Alberto Pimenta, apresentaram "Bed Painting", sobre os ciclos de

[534] De acordo com um vídeo localizado nos arquivos da RTP, que inclui duas performances. Uma de Rui Zink, e outra de autoria desconhecida (RTP, 1987).

[535] Entre outras intervenções que não foi possível localizar e documentar.

[536] Segunda parte da performance "Metástase I", apresentada no Colóquio "Imaginário do Espaço", no Funchal, em 1987 (Figs. 5.1.16).

nascimento e morte (Fig. 5.4.12.1; Fig. 5.4.12.2; Fig. 5.4.12.3). Alberto Pimenta realizou ainda uma leitura (Fig. 5.1.15.4) de poesia sua, ao mesmo tempo que lançava sobre o público um total de 60 postais com colagens da sua autoria. O mote deste encontro foi, como declarou este último: na poesia, "o *medium* principal é o corpo" (citado em n., 1987, p. 10).

Em "Outras Escritas, Novos Suportes"[537] (Fig. 4.3.2.5.1), por fim, também organizado por Aguiar, que decorreu no Convento de Jesus/Museu de Setúbal entre 12 de novembro e 18 de dezembro de 1988, assume-se curatorialmente (Aguiar, 1988b) a centralidade da PEP como "novo suporte" da poesia, no contexto das instalações e festivais de poesia. Esta é assumida como eixo central: na exposição de um vasto núcleo documental dedicado às performances apresentadas no "1º Festival Internacional de Poesia Viva" e à exposição "O corpo como suporte", integrada na segunda edição de "Performarte"; na criação em si, de um programa dedicado exclusivamente ao ato poético (Aguiar, 1988c), que se afirma, no catálogo, ser "uma das vertentes com mais potencialidades criativas, por poder integrar todas as restantes e por utilizar o próprio autor como suporte da expressão poética" (Aguiar, 1988c, p. 5).

Neste participaram Alberto Pimenta, na inauguração, no dia 12 de novembro, com o ato poético "Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage" (Figs. 4.3.2.5.4). A intervenção consistiu numa ladainha cantada acompanhada a alaúde etrusco, "música fatimista" e velas, dita a muitas vozes: pelo oficiante, solo tenor e coro misto, composto pelo público, "cerca de uma centena", de acordo com a descrição performativa de Alberto Pimenta na documentação sobre a performance que o autor publicou, mais tarde, no nº2 da revista *Utopia* (A. Pimenta, 1995, pp. 5–6) (Fig. 4.3.2.5.4.1; Fig. 4.3.2.5.4.2). No fim, descerrou-se o ex-voto: uma nota de cem escudos por honra ao "divino MMBB pelas graças recebidas"[538]. Pimenta recupera aqui duas tradições literárias: a poesia satírica e a poesia trovadoresca, duas raízes incontornáveis da PEP portuguesa. Pimenta participou ainda no encerramento de "Novas Escritas, Novos Suportes", com a conferência-performance "A assistência ideal" (Fig. 4.3.2.5.5). A avaliar

[537] Base de dados 3.1.3.3.2.5.

[538] Numa entrevista dada ao *Se7e* nesse mesmo mês, aquando da realização da exposiçao "FIL Cultura", em Lisboa, o autor explica, em parte, o propósito desta oferenda: "A César o que é de César, à trampa o que é da trampa. Ponham nas notas as caras dos economistas, dos banqueiros, o que quiserem, mas não dos homens que sempre desprezaram o dinheiro, como fizeram com o Bocage: ele foi preso por delitos de opinião, enquanto vivo, e, agora prenderam-no pela segunda vez, numa nota de cem" (V. Teles, 1988, p. 18).

pela documentação fotográfica disponível, o poeta discursou para uma assistência vazia, na atitude tipicamente subversiva que lhe é caraterística.

No mesmo dia, 18 de dezembro, apresentaram ainda intervenções Fernando Aguiar, nomeadamente a "Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico" (Figs. 4.3.2.5.7), António Nelos, que performou uma *kitsch* e paródica "Rêv-Loção" (Figs. 4.3.2.5.6)[539], e Gabriel Rui Silva, que apresentou a sexta parte do ciclo de performances já mencionado, "Romance", esta parte intitulada "Orbis sensualium scripturae" (Figs.4.3.2.5.8). Nesta intervenção, o poeta, que vem explorando a relação entre a vida como corpo que escreve o "romance vivo" desde 1986, no livro e performance com o mesmo nome, centra-se agora na dimensão concreta da fisicidade, sensualidade e ritualidade da escrita. Mantendo a banda sonora que utiliza nas outras performances (composta por sons de comboios, pássaros e o som das teclas de uma máquina de escrever, numa alusão clara a Marconi, a Gutenberg e à musicalidade da linguagem), Gabriel Rui Silva desenvolve um ritual plástico-corporal em torno das palavras: romance, prodígio, tempo, éden, memória, luz, enigma, atmosfera e vertigem, dando continuidade à glosa do aforismo de William Blake "Dark is a way and light is a place", com que abre o seu romance, o livro em si (G. R. Silva, 1986), e o romance ao vivo, a performance. O conjunto desta intervenção constitui material único no panorama da APP e da PEP, dada a centralidade da aceção corporal poética neste poeta e a sua originalidade na relação (quase) mística que Silva estabelece entre poesia, ritualidade, tecnologia, intermedialidade e performatividade. Também por se tratar de uma performance ainda em curso, desafiando por completo a teoria existente sobre o arquivo e a arte da performance[540].

Entre 1979 e 1985 realizou-se ainda em Coimbra um projeto único no panorama das artes portuguesas: o simpósio "Projetos & Progestos"[541] (Figs. 4.1.2). Este exercício de curadoria experimental, ele próprio um *happening* coletivo situacionista, surge no seguimento de "Multi/Ecos", no contexto institucional e experimental do CITAC e do CAPC, bem como da

[539] Que repetiria em 1991 na mesma cidade. Os detalhes desta intervenção estão ainda por apurar.

[540] A complexidade e singularidade desta obra exigem uma análise e estudo detalhados que a autora se encontra a preparar em artigo à parte.

[541] Cuja programação completa, conforme foi possível apurar junto do seu organizador, em conjunto com a consulta de arquivos e documentação avulsa, está disponível na base de dados 3.1.3.1.2.

inauguração, em novembro de 1978, do Teatro de Bolso, ou Teatro/Estúdio, como "espaço de mostra a experimentação de novas formas de expressão artística de índole dramática e plástica cénica" (J. Ribeiro, 1986, p. I). Foram ainda determinantes, a influência das experiências *Ars*[542] dos britânicos *The Basement Group*, a "malha histórica" do CITAC, nomeadamente os legados dos encenadores Ricard Salvat e Juan Carlos Oviedo, a pesquisa de Ricardo Pais (Barros, 1982, p. 112)[543].

O "P&P" resulta assim do encontro entre a sinergia criativa de um tempo "seminal" e "performativo", os anos 80 em Coimbra, o CAPC, esse "lugar misterioso onde aconteciam coisas, suspenso noutra dimensão duma cidade que lhe era estranha, mas da qual simultaneamente vivia, como se esta fosse uma moldura conservadora mais ou menos dourada a folha de ouro ou mera purpurina, numa colagem de Kurt Schwitters" (Olaio, 2009, p. 32)[544], e a visão *avant la lettre* de António Barros, poeta, artista e curador do encontro. Contribuíram ainda o gesto situacionista e a atividade experimental-projetiva dos grupos experimentais Cores (Olaio, 2013), Artitude:01 e da OIC. Como António Barros afirmaria, o "progesto" resulta de um "ato performativo em que a ideia operativa ganha vivenciação participada e o produto da ação permite um efeito consequente testemunhado" (Barros, 2006, p. 105), isto é, residindo no seu caráter expansionista, *a priori* e *a posteriori*, o seu manancial criador. Deste ambiente único e performativo disse também Ernesto de Sousa, tratar-se de um "poder contaminado pela poética desta gente, e esta gente (por vez uma pessoa só) contaminado também por uma esperança contracultural que é a Poesia toda" (E. de Sousa & CAPC, 1976)[545].

---

[542] *Artist-run spaces*. Como explica António Barros, descrevendo esta influência: "Surgiam, assim, lugares de energias galvanizadoras, energias que o corpo colhe ao espaço que se resolve como o da sua identidade, e onde opera as suas dinâmicas (o corpo *versus* espaço comprometido). Eram, portanto, assim lugares onde a organização do *espaço* tornava-se participativa resultando numa administração coletiva pelos próprios artistas (*do it yourself*). Este não foi, contudo, um fenómeno novo em si, nem especificamente no Reino Unido" (Barros, 2006, p. 105).

[543] Para uma descrição detalhada das influências e motivações de "P&P" veja-se: Barros, 2006, pp. 111–112.

[544] Sobre este "pulsar tátil", como lhe chama Victor Diniz, veja-se também os seguintes testemunhos: (A. Azevedo, 2005; Barros, 2005; I. Carlos, 2005a; Diniz, 2005).

[545] Do conhecido texto do autor "A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti", originalmente publicado no nº20 da revista *Lorenti's*, em 1976, recentemente republicado em folheto aquando da exposição

Num total de 60 participantes e 200 apresentações[546] é, de facto, a poesia como performance e a performance como linguagem, uma só, que emergem como principais linha orientadoras de um programa que é, em si, um ato poético, a galvanização do corpo-linguagem no espaço e tempo dos anos 80, congregando o ecletismo laboratorial e intermédia das diferentes áreas artísticas, presentes neste encontro, entre si: da arte da performance, do teatro experimental, da música experimental e eletrónica, do *happening*, da videoarte e da literatura. Como teoriza o organizador: "Não há poesia, há situações poéticas; Não há poetas, há vivências poéticas" (Barros, 2014a).

O conceito de artor é assim um legado do projeto experimental "P&P", em conjunto com os antecedentes da PO.EX e da APP, a matriz fundadora de uma concetualização intermedial, experimental e performativa de poesia:

> [Artor] É um processo dinâmico e exploratório da condição sensorial do corpo habitando o espaço socialmente comprometido. Intervencionando-o. Transfigurando-o. E onde o ato comunicacional eleito pretende afirmar uma dimensão da transcendência dos seus limites – o ser poético – o *artor* (Barros, 2006, p. 105).

6.5 PO.EX(ia) e Artores

Esta pesquisa partiu de quatro poetas e tendências da PEP inscritas na materialidade histórica da PO.EX com repercussões na arte da performance desta década. Definiu-se as seguintes linhas orientadoras de partida: Ana Hatherly e a gestualidade do corpo; Alberto Pimenta e o silêncio do poeta; E. M. de Melo e Castro, performance *high-tech* e o corpo protésico; Fernando Aguiar: operador poético. Este conjunto constituiu o itinerário histórico e literário da fase inicial da investigação, tendo constituído os seus testemunhos, obras e corpos poéticos, as pistas que abriram a pesquisa à imensurabilidade de vestígios e documentos que vieram a revelar a complexidade, intermedialidade e abrangência do objeto de estudo. Foi

---

comemorativa dos "55 anos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra", organizada pelo CAPC entre 19/07/2014 e 31/07/2014.

[546] Cujo estudo, pela sua importância, singularidade e extensão, exige, por si, uma tese. Encontra-se em preparação, em conjunto com o arquivo *PO-EX.net* e a colaboração de António Barros, um estudo detalhado sobre este marco histórico da arte da performance e da poesia portuguesa ainda, em grande, parte por estudar.

precisamente na "transcendência dos seus limites" que este núcleo se foi progressivamente manifestando insuficiente no quadro da reflexão em curso: o entendimento e conhecimento da década de 1980 a partir de três objetos interligados entre si: a performance, a poesia e o experimentalismo.

A investigação devolveu uma multiplicidade de artistas, propostas, eventos e redes artísticas impossíveis de reduzir a uma sistematização desta natureza. Diversas reflexões e ações poéticas individuais tendo por horizonte a relação performativa entre a palavra e o corpo foram levadas a cabo ao longo da década de 1980, sendo nesta multiplicidade expandida a outras esferas artísticas que reside a identidade performativa da década. Uma abordagem consentânea com a realidade histórica deve assim ter em conta a obra de autores/as como aqueles/a que se tem vindo a abordar, António Barros, Gabriel Rui Silva, Salette Tavares, mas também outros/as, como António Aragão que, em 1981 apresentou a performance muda "Conferência Orfotímica" (Figs. 4.2.2.2.1) (n.a., 1981, p. 6), no Museu de Arte Sacra no Funchal e publicou, no mesmo ano, a obra *Metanemas* (1981b) (Figs. 4.4.2.3), onde explora a relação entre gestualidade corporal, ritualidade social e linguagem, entre outras obras/intervenções; José-Alberto Marques, que, em 1983, publicou o texto *A Aprendizagem do Corpo* (1983), onde observa a relação erótica entre máquina de escrever, linguagem e corpo (Figs. 4.4.4.8), e que veio a desenvolver nos anos 90 inúmeras performances, grande parte delas por documentar; Silvestre Pestana, um dos pioneiros da arte da performance multimédia em Portugal, que, ao longo da década de 1980 apresentou obras e intervenções determinantes como o poema cinético "Rádio-táxi-poema fono-cinético-urbano", de 1980, "BioVirtual" (Figs. 4.4.5.7), performance apresentada na Cooperativa Árvore em 1984, "Apokatastasis" (Figs. 4.4.6.1) em homenagem a Julian Beck, realizada com António Barros na Rua Castro Matoso, junto ao CAPC, numa noite de maio de 1985, as picto-performances "sem título", sobre "literatura informacional" (Figs. 4.4.6.3), de 1985, "Light Pen Computer" (Fig. 4.4.7.12.2), que o autor apresentou no âmbito do encontro "Audiovisual 86" (Fig. 4.4.7.12.1), no Fórum Picoas em Lisboa, ou ainda "AMAR TE/A MARTE" (Fig. 4.4.11.2), vídeo-performance apresentada na RTP, em 1990, entre outras; Abílio-José Santos, que participou nos "Terceiros Encontros Internacionais de Arte", em Valadares, por exemplo, com o demolidor manifesto performativo-dadá "(colage)manifesto vermelho" (1977); António Nelos, cuja poesia de representação gráfica corporal e arte da performance permanecem, em grande parte, desconhecidas.

Face a esta realidade, optou-se por uma reflexão breve comparada a culminar entre quatro tendências que, tendo constituído o ponto de partida deste estudo, representam também um

ponto de chegada na relação que estabelecem com o universo mais vasto da arte da performance portuguesa nesta década. A mesma aponta e abre a investigação a estudos posteriores sobre estes e outros/as protagonistas. Sublinha-se, no entanto, que é a transcendência de limites, impossível de exaurir, que faz da arte da performance e da poesia os instrumentos de pesquisa e objetos fascinantes que são.

A encenação do poema "The Thought Fox" (1972) de Ted Hughes, realizada por Ana Hatherly em Londres no vídeo-performance homónimo, tematiza, desde logo, a relação entre a fisicidade, sinestesia e gesto da escrita, a página impressa e a vida iminente no ato de transposição técnica para a máquina de escrever[547]. A gestualidade do corpo e da caligrafia constituem processos de semiotização centrais na pesquisa performativa sobre e da linguagem em Ana Hatherly. Esta premissa do "Corpo como suporte" (1988) (Fig. 5.2.12), título de um seu conhecido poema visual, é desenvolvida em textos teóricos, trabalhos gráficos, performances e *happenings* coletivos, bem como na atividade mais explicitamente interventiva e pedagógica que a autora desenvolveu de par com aquela produção teórica e artística. Aqui destaca-se a colaboração regular e intensa, sobretudo entre 1960 e 1980, com a imprensa cultural, no *Expresso* e *Diário Popular*, com a rádio, na Antena 2[548], com a

[547] "Imagine this midnight moment's forest: / Something else is alive / Beside the clock's loneliness / And this blank page where my fingers move. / Through the window I see no star: / Something more near / Though deeper within darkness / Is entering the loneliness: / Cold, delicately as the dark snow / A fox's nose touches twig, leaf; / Two eyes serve a movement, that now / And again now, and now, and now / Sets neat prints into the snow / Between trees, and warily a lame / Shadow lags by stump and in hollow / Of a body that is bold to come / Across clearings, an eye, / A widening deepening greenness, / Brilliantly, concentratedly, / Coming about its own business / Till, with a sudden sharp hot stink of fox / It enters the dark hole of the head. / The window is starless still; the clock ticks, / The page is printed" (Ted Hughes, "The Thought Fox", *The New and Selected Poems*, 2010 [1957]).

[548] Cujas gravações não foi possível localizar. Um conjunto de textos manuscritos sobre esta colaboração está publicada no volume *Obrigatório Não Ver* (2009) (pp. 81-102).

televisão, onde apresentou o programa *Obrigatório Não Ver* (Fig. 5.2.8) entre 1978 e 1979[549], e onde colaborou com muitos outros programas[550] de divulgação cultural.

A análise e seriação dos dados recolhidos sobre a autora na base de dados 3.2.2 permite perceber que este caráter ritualista da linguagem associado à intervenção no espaço público é explorado sobretudo na relação com quatro áreas artísticas (gráfico 3.2.5.14): a poesia, a instalação, as artes plásticas e a arte da performance. Os períodos de maior incidência produtiva nestas áreas estão relacionados com momentos de transição social, nomeadamente o 25 de abril, o ano de 1977 e o final da década de 1980. Entre as categorias taxonómicas exploradas, predominam a exposição/instalação coletiva, a poesia visual-espacial, a instalação-performance e a conferência-performance (gráfico 3.2.5.6). Todas estas vertentes radicam, no entanto, numa só: a investigação da e sobre a linguagem.

Nesta conceção de arte poética como método performativo, o processo de pesquisa e experimentação é o mote central, como a própria autora explicita: "o que há de mais emocionante no mundo é a surpresa da descoberta", pelo que o "criador tem de ser sempre um *experienciador*, um *calculador de improbabilidades*" (Hatherly, 2004a, pp. 103–104). E especifica: "Eu não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar a escrita" (Sena-Lino & Hatherly, 2004, p. 142), acrescentando, numa outra entrevista: "O ritual foi muito importante na minha formação" (Gastão & Hatherly, 2004, p. 148). São estas três premissas associadas que definem a arte da performance de Ana Hatherly: a investigação e reflexão ritual sobre a performatividade da linguagem, numa relação que se estabelece entre o seu corpo e a mão, numa interatividade subliminar e investigativa de caráter íntimo.

Na instalação-performance intitulada "Desenho no espaço", que teve lugar na Galeria Tempo, em Lisboa, em 1979, Hatherly põe em cena um cenário de "escrita em movimento" (citado em L. A. de Matos, 2002), fazendo esvoaçar, por intermédio de ventoinhas, longas tiras de papel branco encaixadas em postes de madeira (Figs. 5.2.9). Estes efeitos de vento, som, sombra e luz no tempo e no espaço da galeria, consignam a desmaterialização linguística num

[549] Veja-se os guiões publicados no volume homónimo (pp. 9-74). Também não foi possível localizar os registos deste programa junto dos arquivos da RTP.

[550] Como o programa *Binário*, exibido na Canal 2 no princípio da década de 1980, e os dois filmes "Diga-me o que é a ciência", I e II, realizados por Ana Hatherly no Alentejo aquando das campanhas de dinamização cultural do MFA, encomendados pela Direção Geral da Educação Permanente à autora em 1976 e a cujos registos foi possível aceder no ANIM (Hatherly, 1976a, 1976b).

"texto-não-texto" (Hatherly, 1979, p. 107) que explora as caraterísticas sinestésicas e semióticas do som, do movimento, da cor, do tato, da luz, e em cuja interação reside a produção de sentido. A ausência física da operadora estética acentua, isto é, põe em evidência, a operabilidade, ou seja o processo por intermédio do qual se concretiza a encenação material da linguagem.

Na pesquisa científica desta encenação em que o campo da escrita é o território da impermanência com vista à interrogação da criação do significado, na linha de Abraham Moles da poesia como processo, o corpo torna-se meio e operador da investigação e materialização dos processos de sentido. Assim a atividade corporal é também ela anagramática, determinando, na recomposição, as propriedades combinatórias da língua e a configuração do texto como ato de linguagem. Reflexão que está subjacente à série *O Escritor* (1975)[551], onde se opera uma pesquisa metagráfica sobre esta matéria. Num texto publicado mais tarde, a autora explicita que ali a narrativa se divide em quatro eixos, entre eles o da "escrita como expressão do corpo" (Hatherly, 1979, p. 111), nomeadamente na sua configuração social, âmbito no qual o corpo se inscreve e transgride porque é simultaneamente o lugar, meio e operador do texto:

> As palavras descem por sobre a face do poeta como cortinas de água que se fecham sobre a face horrorizada do poeta o poeta está dentro do lado de dentro ou então fora o símbolo desce sobre a face descoberta a face da descoberta sento-me na minha pequena caixa de vidro que é a página que me isola e me expõe as palavras ao poeta surgem sobem descem sobretudo nascem exasperante a lentidão da mão escrevo tudo isto ilegivelmente porque escrevo o ato de escrever a experiência de o exprimir sem exprimir isto é tentando isso descem mil escritas por onde descem surgem da ilegibilidade dum lado leis doutro leis tudo são regras a transgredir (Hatherly, 1979, p. 112).

Deste ponto de vista parece haver alguma influência em Ana Hatherly das sessões e recitais de poesia de Bob Cobbing a que a autora assistiu em Londres no ICA[552], no princípio da década de 1970 (Hatherly, 1977, p. 94), bem como do fluxismo e do serialismo. A propósito

[551] Composto por 27 pictogramas, realizados entre 1967 e 1972.

[552] Institute of Contemporary Arts.

de uma vinda de John Cage e Merce Cunningham ao país em 1967, Hatherly teoriza sobre a sua própria relação ritual com a escrita:

> A arte balética de Cunningham é uma pesquisa de um todo que é o gesto. Faz as suas pesquisas no seu próprio corpo e depois no corpo dos outros. Estuda o gesto possível, a expressão possível na variedade dos corpos, na limitação dos corpos. Estuda e calcula a carga informativa do gesto. Experimenta. / É uma arte que tende para o silêncio. / É uma arte que tende para a captação do fluir do instante que procura eternizar na lentidão máxima possível do gesto. Tende para o silêncio como toda a evolução necessária (Hatherly, 1967, p. 31).

Esta sensualidade da pesquisa da mão e do corpo deve também ser lida na forma como a autora alia à sensibilidade gestual, a pragmatização do retorno ao texto como lugar de encenação e disposição descritiva dos mecanismos que subjazem à codificação do texto[553].

Esta visão atinge um anticlímax na performance "O Texto-Ato: A Futura Operação das Palavras"[554], apoteótica e disfórica, que a autora projetou mas que não chegou a concretizar. Único, na sua composição, uma vez que se desconhece outros textos desta natureza, é um marco na obra de Ana Hatherly sobre a performance poética. O texto descreve um cenário apocalítico, colocando-se em cena um ritual operático trágico-cómico sobre o conceito e materialização histórica da linguagem. A ação passa-se dentro de uma nave espacial futurista onde se encontram os passageiros-espetadores, as "letreiras" (hospedeiras de bordo) e o "OPERADOR-CHEFE" que procede a uma "operação das palavras", acompanhado de uma banda-sonora composta por "risos, gargalhadas, ruído eletrónico, fragmentos de música, discursos, ruídos de máquinas, aviões, fábricas, tiros, queixumes", numa palavra: a linguagem – posta em cena na sua caoticidade e estaticidade. Não faltam também os apetrechos tecnológicos (*slide*, filme ou vídeo), isto é os "quadros vivos" por intermédio dos quais se demonstram os processos de desmontagem da metáfora, através, por exemplo de correntes, que caem sobre os passageiros e que representam o "peso da linguagem". Hatherly coloca

---

[553] "A poesia evolui atualmente no sentido do ensaio porque a arte, com todo o seu pensamento subjacente e toda a sua consciência conflitual básica, não pode agora definir-se verdadeiramente senão como retrospetiva ou projeto. / Resta o aspeto do espetáculo, ritual que fora originado e assimilado também pela poesia e que depois de ter sido teatro agora se reduz ao espetáculo do texto, da rede de significados. O leitor-espetador participa da performance. O texto é dado para ser participado sobre / no espaço vazio. Nesse vazio está o espetáculo e o espelho: aí se vê o percurso do desejo de ver, que é igual ao desejo de ser, de ser visto (Hatherly, 1983b, p. 83) .

[554] Escrito em 1967 e publicado na antologia *Um calculador de improbabilidades* (2001) (pp. 117-118).

também em cena os "soldados de fato de camuflagem e metralhadora", que representam a vanguarda. Todo este "frenesi" termina, segundo a autora, com a extinção da linguagem num silêncio sepulcral, em que o "magma essencial em que tudo se origina e dissolve" (Hatherly, 2001c, pp. 117–118), explode e se extingue. Afinal "a linguagem é a produção de um corpo finito" (Hatherly, 1988, p. 79). A linguagem acaba quando o corpo acaba.

É também neste paradigma de inscrever silêncio que se situa Alberto Pimenta. Em *O Silêncio dos Poetas* (2003 [1978]), manifesto teórico pelo qual ficou conhecido, até no âmbito da PO.EX, da qual sempre se demarcou[555], o autor propõe uma teoria da despragmatização da linguagem inspirada nos filósofos da linguagem do século XX, Roman Jakobson e Jan Murakovski. Neste texto, Pimenta descreve o uso da linguagem na poesia e o pragmatismo que as funções da linguagem foram assumindo historicamente, desde a cultura clássica grega. Isto é, em que o sistema mimético-mitológico de verso linear ligado a um sistema canónico, foi fixando o semanticismo lógico-discursivo. Pimenta propõe por isso a despragmatização fonológica, semântica, sintática e gráfica na sua forma mais radical: isto é, corporal.

De par com a publicação de inúmeros ensaios teóricos sobre poesia e linguagem, Alberto Pimenta realizou um conjunto infindável de operações poéticas[556] que ilustram a tese daquele ensaio fundador. Uma boa parte destes atos foram acompanhados da publicação de libretos, muitos deles, de poesia visual, revelando a intenção claramente programática do autor. A seriação dos dados recolhidos sobre este percurso revelam isso mesmo: o predomínio do ato poético de par com a poesia visual-espacial (gráfico 3.2.5.5.), bem como da poesia e da arte da performance, enquanto áreas artísticas predominantes (gráfico 3.2.5.13). No ensaio "Acerca da poética ainda possível", escrito originalmente em 1983, Pimenta explicita com clareza o seu projeto para uma poesia dos sentidos[557]:

---

[555] O autor considera, neste ensaio, que toda a poesia é experimental.

[556] Veja-se a base de dados relativa ao poeta, 3.2.1, onde se apresenta uma sistematização cronológica destes dados, e o arquivo 5.1, onde se encontram documentadas as cerca de 20 performances realizadas ao longo da década de 1980, entre outras. Este assunto merece por isso também um estudo à parte. O gráfico 3.2.5.1 revela igualmente um pico de atividade nesta área entre os anos 1985 e 1988.

[557] Do ponto de vista da documentação fotográfica a que foi possível aceder, são particularmente impressivas, deste ponto de vista, as performances apresentadas em Nuremberga (1989) e em Valência (1990), respetivamente intituladas "Poesia dos Quatro Elementos" (Figs. 5.1.22) e "Rituais de Poluição" (Fig. 5.1.24).

> A poesia passou de ritmo sonoro a efeito visual a semelhança de toda a cultura, isto é, concetualizando-se. Passando de ritmo a conceito. (...) Pois que a poesia, tendo sido ritmo criador de êxtase do corpo foi depois a pouco e pouco abandonando essa função e, por fim, renunciando mesmo à transmissão oral, fez a vontade aos funcionários da palavra e tornou-se primariamente escrita. Isto é, lugar de decifração. (...) Toda a arte do passado está à espera de integração, está à espera de entrar e ser penetrada. De sair do círculo vicioso do concetual-imagem ou do concetual-palavra, para ganhar vida, para se animar de todos os cinco sentidos animais, para se acrescentar dos sentidos baixos que são o percurso principal do nosso corpo nesta vida. Tato, gosto, olfato (...). Os *ready-made* de Duchamp são uma ponte para a arte se tornar interior, para se constituir arte no ato de buscar dentro das coisas o que elas não são ou não mostram fora. Se porém tudo o que (já) há já não basta, que se faça de novo: mas fazer de novo é fazer de dentro de si para fora e não de fora, isto é, da ordem exterior do *medium* existente para dentro de si (A. Pimenta, 1990a, pp. 281–283)[558].

Destacam-se, neste campo, além das já mencionadas, as ações "Homo Sapiens" (1977) (Figs. 5.1.1), a primeira intervenção do poeta em Portugal, com o impacto que se lhe conhece; "Heterofonia" (Figs. 5.1.2) (1979), polémico espetáculo[559] levado a cabo no Recreio Desportivos da Trafaria no dia 9 de junho de 1979 em conjunto com o GIIT[560], sobre a queda e ascensão de um "cego" (representando o Ditador, o Senhor, o Chefe, *topos* assaz comum na poética pimentiana); "A Visita do Papa" (Fig. 5.1.5), em 1982, de que apenas se conhece o libreto (A. Pimenta, 1982)[561]; "Conductus" (Fig. 5.1.6), apresentado no âmbito do "P&P", em 1982, no Teatro Estúdio do CITAC, e que consistiu numa encenação de canibalismo festivo em torno de um caixão azul[562]. Em 1983, Pimenta realiza uma instalação-performance intitulada "Uni-verso Pro-lixo", uma exposição paródica sobre os costumes e hábitos rituais da população de Lisboa, refletindo sobre os objetos de culto da sociedade de consumo que, no seu posicionamento tipicamente adorniano, sempre criticou (A. Pimenta, 1983b); para no, ano

---

[558] Este ensaio, não por acaso, foi incluído no manifesto geracional da segunda vaga PO.EX já mencionado: *Poemografias – Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 31-34).

[559] Veja-se a reportagem de Carlos Porto no *Diário de Lisboa* (Porto, 1979, pp. 7–8).

[560] Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria.

[561] Série de aforismos paródicos sobre o "Paraíso" (marca de rolos de papel higiénico).

[562] No qual participaram também Isabel Carlos, Jorge Vasques e José António Bandeirinha. Esta intervenção está documentada em *Tríptico* (1983), e num texto de Isabel Carlos (I. Carlos, 2006, pp. 115–116).

seguinte, em 1984, fazer com António Aragão (este último, de costas voltadas para o público) o lançamento, literal, seguido de uma valsa dançada por ambos, da obra epistolar *Os 3 Farros* (Aragão & Pimenta, 1984), na Casa de Lafões, em Lisboa[563]. Em 1985, Alberto Pimenta leva a cabo com Fernando Aguiar, no âmbito do evento "Animação da Área do Chiado/85", o ato poético "Poesia Contra Verso" (Figs. 5.1.10), uma ária a "favor das vítimas do classicismo", declarando-se guerra aberta ("We are the war") ao "anal fabetismo" e ao "alcoolismo"[564].

Ainda no âmbito deste evento, Pimenta apresenta na ESBAL uma das performances mais notáveis da sua carreira, intitulada: "Teatro do Artifício: O Desafio da Mudança" (Figs. 5.1.12). A ação decorreu no dia seis de julho de 1985 num cenário composto de doze filas de cadeiras com uma esfinge ao centro (Fig. 5.1.12.3), viradas para o cenário, este, por sua vez, composto de um ecrã de televisão onde se reproduzia o vídeo que filmava os/as espetadores/as e os/atores/atrizes em direto, filmados de trás. A performance consistiu nesta encenação projetada, acompanhada de uma performance em voz *off* a muitas vozes[565]. Declarando-se, a abrir a performance, que o "essencial é ver" (A. Pimenta, 1985, p. 3), reflete-se sobre a comodificação do espetáculo e respetiva mediatização, na linha programática da Internacional Situacionista, confrontando-se a audiência com a sua objetificação e um coro que "desfia" oralmente, propõe e encena "o colapso do texto"[566], fazendo-se a apologia da performance, isto é, o "teatro do artifício" contra a comodificação, como se pode ler no libreto da ação:

> [o espetáculo é] sempre o mesmo, pelo menos desde que a sociedade censurou a festa, que acho que é a origem do espetáculo, delimitando e separando rigidamente o papel de quem vê e de quem é visto. Na festa, que é o auge da consciência estética em ação,

---

[563] Veja-se a reportagem no *Diário de Notícias* (n.a., 1984, p. 23).

[564] De acordo com a documentação fotográfica a que foi possível aceder.

[565] Participaram Alberto Pimenta, Eulália Barros, Maria do Carmo, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Martine Annerel e Marques Arede.

[566] "Eu opero sempre com o que chamo 'colapso dum texto'. O 'desafio da mudança' pode sofrer lindos colapsos, que vão do 'fio' à 'dança'. Aqui aproveitei a cabeça ao meio do grupo para suprimir o 'a' de 'desafio'. Ficou 'desfio', porque este texto é um desfiar... E no princípio e no fim ficou 'od', evocador de 'ode', enquanto ao centro aparece 'esfi'..." (A. Pimenta, 1985, p. 36). A última palavra é "esfinge", numa clara alusão punitiva e sacral à relação entre ignorância e conhecimento que esta performance explora.

> há também regras e papéis, mas o acesso a todos eles é livre. Não há aval profissional (na festa são todos amadores), e não há sobretudo essa velha coisa que me deixa cada vez mais perplexo: uns fazerem para outros verem (A. Pimenta, 1985, p. 34).
>
> - que seria desta cidade sem uma festa? o que falta aqui é sumol e cerveja e um coro do tipo coro das valquírias. a alegria que reina é moderada por isso mesmo, porque no meio disto devia entrar o coro das valquírias, esse é sempre um grande momento da obra de arte... um momento solene em que o espírito humano mostra do que é capaz quando é posto à solta. por exemplo a carmen de bizet encenada de modo condigno... isto é, com touros mandados vir de sevilha... (A. Pimenta, 1985, p. 8).

Alberto Pimenta explorou ainda, até ao fim da década, com relativa regularidade, dois tipos de performance: a performance dos sentidos, ou como o próprio designa, "no âmbito da pura sensorialidade" (A. Pimenta, 1988b, p. 147), como "Afrodite da Triumph", na Galeria Livrarte em 1986 (Fig. 5.1.13), acompanhado de um coro de 198 *soutiens*, e "Um enlace feliz" (Figs. 5.1.23), na galeria Vala Comum de António Aragão, em 1990, com Maria Emília Castanheira, que parte do livro homónimo (A. Pimenta, 1990c) e, como sempre, controverso[567]; também a metaperformance, como a conferência-performance "A metáfora sinistra" (Fig. 5.1.18), acompanhada da publicação do respetivo libreto (A. Pimenta, 1989), apresentada no Fórum Picoas a 19 de março de 1988, no âmbito do congresso da APE sobre "Erotismo e Literatura", onde, a abrir, Pimenta, tirando "o blusão antes de começar", declara provocatoriamente: "Não vou fazer *strip-tease*. Talvez mais tarde, se insistirem muito..." (J. Pinto, 1988b, p. 24); ainda a performance apresentada com Rui Zink, António Pocinho e Maria Emília Castanheira no "Performarte II", em 1988, intitulada "Esta peça é sua. Estime-a" (Fig. 5.1.19), uma "peça-partitura-performance", como o próprio declara (citado em Paes, 1988, p. 22), na qual se encena "a performance duma performance", iniciando-se programaticamente com a alusão à problemática taxonómica que encerra a arte da performance e com a qual se abre também esta tese:

> Voz *off* no escuro, ofegante: 'A performance é um género próprio, que não se confunde com nenhuma das restantes formas dramáticas clássicas ou modernas... nem com a tragédia, ou a comédia, o melodrama, a ópera, opereta, revista, telenovela... Seria desejável poder escrever as suas origens, a fim de poder também compreender melhor os seus fins. E nem faltam os livros nem os artigos a descrever essas origens:

[567] Veja-se a crónica de Rui Paes sobre esta intervenção (Paes, 1990, p. 20).

> numa abundância que se explica precisamente pela falta de certezas. De facto, tudo continua na penumbra' (A. Pimenta, 1988a, p. 48).

Também E. M. de Melo e Castro propõe para os anos 80 uma poética "pós-textual" (Melo e Castro, 1988, p. 13), isto é, uma arte da "sinestesia total" (Melo e Castro, 1988, p. 17), no centro da qual o autor situa o corpo, como ilustra o poema visual "A minha própria unidade" (Fig. 5.3.16), de 1985. Como a página em branco de Mallarmé, o ecrã, do vídeo e do computador, isto é a "nova monumentalidade" (Melo e Castro, 1977a, p. 145), é para este poeta, o espaço e o tempo em branco da linguagem[568].

Para além das inúmeras experiências que fez a este nível, Melo e Castro propõe-se também "vestir com palavras as ideias e os sentimentos com a nudez da própria matéria de que a linguagem é feita" (Melo e Castro, 2006b, p. 116), isto é, o próprio corpo. Não é por acaso, pois, que este é um dos grandes impulsionadores da arte da performance em Portugal. A sua pesquisa performativa radica, no entanto, numa conceção poética e de comunicação radical, conforme explicita:

> A Poética, essa, instaura-se no campo da probabilidade, ou seja, da riqueza semântica da informação, manifesta-se pela novidade, confunde-se com a capacidade de dizer o que nunca foi dito antes e por isso tem as caraterísticas do real absoluto: autogénico e inaugural. / O dizer do poético é o dizer de tudo / O ver do poético é o ver total. / Pensar por isso em Poesia Visual é pensar na utopia do presente: a materialização em códigos visuais comunicáveis, daquilo mesmo que é improvável e invisível: a comunicação (Melo e Castro, 1988, pp. 10–14).

Alguns meses após o 25 de abril, em dezembro de 1974, E. M. de Melo e Castro apresentou a instalação-performance "Concepto Incerto" na Galeria Buchholz em Lisboa. A intervenção consistiu na exposição de um conjunto de desenhos geométricos gráfico-concetuais que ilustravam uma lista de princípios através dos quais o autor se propunha pensar a correspondência entre código visual e escrito, concluindo sobre a sua não equivalência[569].

---

[568] "O poeta já não é confrontado com a página branca, mas sim com um complexo de aparelhos eletrónicos complementando o seu eu, com a múltipla capacidade de gerar texto e imagens coloridas, em movimento e em transformação" (Melo e Castro, 2006b, pp. 116–117).

[569] O autor afirma o seguinte: "Na tentativa das equivalências a formulação verbal dos 'conceptos' chocar-se-á com a sua origem visual – agora esta já de novo diferente. E das duas, uma, ou se dá a reiteração da perceção

Esta intervenção foi acompanhada de uma entrevista de Ernesto de Sousa a Melo e Castro registada em filme de 16 mm (Fig. 5.3.6). Num dos fotogramas deste vídeo lê-se a inscrição "a escrita realiza-se em pelo menos n pontos". Estes que, por sua vez, são determinados pela relação do corpo com a linguagem, como defende: o "ideograma é uma síntese visual da energia humana que o cria" (Melo e Castro, 1985a, p. 14). Esta, a comunicação humana, por sua vez, enquadrada nas suas operações semióticas e estruturais, como teoriza: "A execução é um ato, e um ato é uma prática, e uma prática é uma operação, e uma operação é um processo. Por isso existe um tempo, um lugar, um material, uma relação vivencial, uma relação histórica, que se codificam simultaneamente com a codificação do Poético = escrita do Poema" (Melo e Castro, 1984, p. 35). Contexto e estrutura que, neste poeta, estão muito para além de uma noção meramente estruturalista de tempo e espaço, como explora e afirma no seu livro de poemas teóricos *resistência das palavras*[570] (1975b): "Creio que a estrutura tem algo a ver com a inexistência" (Melo e Castro, 1975b, p. 48).

Interessa pois reter que, na pesquisa semiótica de Melo e Castro, o corpo é o operador vivencial, já que a linguagem consiste numa "codificação de energia vivencial, num tipo de escrita" (Melo e Castro, 1984, p. 30), isto é, na aplicação de uma entropia orgânica n'"a progressiva desorganização de um sistema físico, no seio do qual se dão trocas de informação" (Melo e Castro, 1984, p. 30).

A análise da base de dados cronológica criada para o estudo deste poeta[571] mostra como Melo e Castro tem sido notavelmente um dos poetas mais prolíficos da PO.EX, revelando esta sistematização, a persistência, subsequência e seriedade da sua prática pesquiso-performativa. O autor mantém sensivelmente os mesmos picos de atividade ao longo das três décadas: 1960, 1970 e 1980, como se pode ver no gráfico 3.2.5.3. Entre as categorias que mais cultivou, encontram-se a poesia visual-espacial, a exposição/instalação coletiva, a instalação-performance, a conferência-performance e o *happening* (gráfico 3.2.5.7), conjugando

---

enriquecida por outra via – e se gera a certeza; ou se dá a não reiteração, até à sua pura negação, talvez – e se gera a incerteza. Certeza e incerteza que poderão não se definir do mesmo modo na próxima leitura. / A não equivalência concetual entre os códigos visual e escrito propõe a dialética e a reversibilidade da certeza. E a crítica é a contra-prova da incerteza" (Melo e Castro, 2006a, p. 212).

[570] Livro de poemas onde o autor teoriza sobre a relação intramolecular entre poesia, fisicidade, cibernética e corpo humano que merece, por si só, um estudo detalhado, tal como grande parte das suas performances.

[571] Base de dados 3.2.3.

sobretudo as seguintes áreas artísticas: a poesia, a instalação, a performance, as artes plásticas e o vídeo (gráfico 3.2.5.15). Estas são as categorias e ferramentas operativas da pesquisa de E. M. de Melo e Castro para uma "poética dos meios", que o autor preconiza para o século XXI. Nesta investigação, o autor prevê mesmo, *avant la lettre*, a incorporação crítica do meio tecnológico informacional pelo próprio corpo. Senão veja-se: perante a "velocidade da comunicação teletudo", do "zero-informática; calor-eletrónico" e do "Brain-Branca; ruído-silencioso" (Melo e Castro, 1988, p. 16), Melo e Castro pergunta-se, profetizando: "será que o corpo leve e virtual em que cada vez mais nos tornaremos, adquirirá as propriedades sensoriais necessárias à transcorporização espacial em que reviveremos?" (Melo e Castro, 2003, p. 103).

Nos seus estudos sobre semiotização corporal mediada pelo vídeo e pelo computador, Melo e Castro explora quatro abordagens: a interação corporal com a materialidade semiótica da linguagem, centrada na mão (Fig. 5.3.1.2), de que são exemplo os poemas fílmicos "Lírica do Objeto" (1958) (Figs. 5.3.1), "Círculos" (1967a) (Figs. 5.3.4) e "Triangle-quadriopen" (1967b) (Figs. 5.3.5), onde "como quem desinventa / o corpo nos objetos / e neles se dá e tenta"[572]. Como Melo e Castro declara no ensaio "A Máquina – A Mão": "É que pensar começa e acaba nas mãos" . Neste caso está-se perante a performance do corpo, da linguagem e do meio, interagindo entre si, isto é, do corpo-linguagem tornado objeto-poeta. Uma segunda abordagem pode ser identificada na performance da voz sintetizada e modulada pelos meios técnicos, na linha de Henri Chopin, antecipando a poesia sonora interativa que Melo e Castro viria a explorar mais tarde. Numa aproximação mais tradicional, veja-se, como exemplo, o LP *Poemas ditos pelo autor*, de 1966, editado pela Philips (Figs. 5.3.3), e numa versão sofisticada, "Roda Lume" (1968-1986)[573] (Figs. 5.3.17). Neste caso, as locuções experimentais em *voz off*, lidas pelo poeta, em torno das palavras "roda", "lume" e "fogo", interagem performativamente com as formas geométricas das imagens animadas. Num terceiro tipo performance mediada, Melo e Castro explora a performance do corpo na sua interação com o meio. É o caso de "música negativa" (Figs. 5.3.8), performance que realizou

[572] Do poema "Poeta Objeto", publicado em *Poligonia do Soneto* (1963).

[573] Esta peça foi originalmente criada em dezembro de 1968 e transmitida em janeiro de 1969 na RTP, num programa sobre literatura de Eduíno de Jesus.

originalmente no *happening* "Concerto e audição pictórica", em 1965[574], filmada mais tarde por Ana Hatherly, em 1977. Sendo um manifesto contra o silêncio, com claras conotações ideológicas, é também um manifesto corporal sobre a fisicidade do som, da música e da língua. A opção pelo silêncio resulta também como subversão performativa do meio operada pelo corpo cinético. Ainda neste âmbito, Melo e Castro realizou uma performance intitulada "One Man Show", que teve lugar em outubro de 1982 no Teatro Estúdio do CITAC integrada no "P&P" e que consistiu no seguinte:

> Esta performance realizada num teatro, foi mais um espetáculo performático constituído por pequenas intervenções de cada executante, numa ordem não previamente programada. Essas intervenções umas foram improvisadas outras obedeciam a um roteiro. Os executantes circulavam pelo palco como se cada um fosse o único a estar em cena. Das minhas intervenções só me recordo de uma, que mais tarde repeti noutro contexto. Chamava-se O PRÓPRIO UMBIGO e começava com um *striptease* quase total. Aí sentei-me numa cadeira de costas para o público e inclinei-me para a frente contemplando o meu umbigo. Nesse momento uma grande projeção no fundo do palco mostrava um *slide* do meu umbigo! Permaneci assim durante cinco minutos. Depois a palco ficou sem luz... / Lembro-me de que não sei quem, despejou no palco dois sacos grandes cheios de berlindes[575] de várias cores e tamanhos... que sendo de vidro, fizeram um ruído verdadeiramente extraordinário (Melo e Castro, 2014b).

Esta intervenção, por mais inocente e improvisada que possa parecer, deve ser vista no enquadramento da reflexão profunda sobre a relação entre corpo humano e tecnologia que E. M. de Melo e Castro realiza. Repare-se que subjaz a esta performance uma crítica situacionista ao conceito de espetáculo, este, por sua vez, centrado n'"o próprio umbigo". Não deixa de ser curiosa a relação premonitória que se pode estabelecer entre esta ação de 1982 e o *Facebook*, expoente máximo hoje da intromissão acrítica da tecnologia na vida do dia-a-dia. Melo e Castro explora ainda a performance do corpo interativo na manipulação da linguagem,

---

[574] Mas que de acordo com o poeta, tem origem numa brincadeira infantil "reagindo à prepotência paterna (não fazer barulho com instrumentos musicais de brinquedo" (Melo e Castro & Fernandes, 2006, p. 208).

[575] A importância destes berlindes no contexto desta operação, sublinhada pelo autor naquele testemunho, pode ser encontrada no poema publicado em a *resistência das palavras*, onde se lê: "Os aspetos mecânicos do vidro / não são a transparência mas / a ausente opacidade da substância / que presente reflete o choque / que a luz penetra" (Melo e Castro, 1975b, p. 66).

tendo esta vindo a ser uma das suas mais importantes e profícuas áreas de produção. Neste campo, foi pioneiro o trabalho realizado na Universidade Aberta de Lisboa entre 1985 e 1989, intitulado "Signagens" (Figs. 5.3.21) (1985c).

Recorde-se ainda que, no âmbito desta reflexão, E. M. de Melo e Castro publicou inúmeros textos teóricos, apresentou conferências em Portugal e no estrangeiro, tendo sido ainda curador de inúmeras mostras sobre o tema, entre elas, uma importante exposição realizada na Galeria Diferença em julho de 1988 intitulada "arte high tech em questão", cujos trabalhos expostos problematizam, e são bem representativos, de uma abordagem crítica sobre a relação entre a física do corpo e o corpo da física, central neste autor.

Fernando Aguiar, por fim, é o operador poético que põe em palco o processo de encenação dos sentidos. Apesar da vasta e determinante atividade de curadoria de eventos, publicação de textos, catálogos e artigos sobre performance poética um pouco por todo o mundo, é na ação poética que reside a sua reflexão e contributo mais relevante, para a PO.EX e para a APP. Como o próprio sistemiza o projeto poético que tem vindo a desenvolver desde 1980:

> O poema apresenta-se 'vivo', e o poeta resulta no despoletador de situações e de emoções, que a partir de uma determinada intenção vai construindo o poema, o qual, pelas suas caraterísticas, é sensível a outras intervenções e desenvolvimento. (...) Com a performance, o poema deixa de estar sujeito aos limites da página para vir ocupar todo o espaço circundante, o que vem mostrar a noção de espaço e das dimensões espaciais do poema (Aguiar, 1985d, p. 20).

A base de dados respeitante ao poeta[576] ilustra um trajeto criativo que, em Portugal[577], tem na década de 1980, um impulso expressivo (gráfico 3.2.5.4). Refletindo o seu posicionamento teórico-estético sobre a poesia experimental, centrado no ato poético e na performance, Fernando Aguiar levou a cabo ao longo deste período, de par com a curadoria de um sem número de eventos, um conjunto muito significativo de intervenções em torno de cinco taxonomias principais (gráfico 3.2.5.8), que, por sua vez, podem ser agrupadas em duas tendências: a instalação-performance, a poesia visual-espacial e a exposição/instalação

[576] 3.2.4.

[577] Importa sublinhar aqui o caráter verdadeiramente internacional deste autor, que tem vindo a publicar poesia, a apresentar conferências e performances um pouco por todo o mundo desde 1980 até ao presente.

coletiva, como as mostras "AV VISUAL" (Figs. 5.4.1), no Teatro da Comuna em 1980, e "Partida da Poesia" (Figs. 5.4.6), apresentada em 1984 na SNBA em Lisboa, entre outras, além das que se foram mencionando; a arte da performance e o ato poético, como a performance "Tudo pelo interesse público" (Figs. 5.4.8) apresentada na "EXPO-AICA/85", na SNBA em 1985, entre muitas outras, e que se enquadram na tendência mais vasta da performance. O autor tem vindo a empreender um contributo notável e único na abordagem intermedial e experimental entre as três áreas artísticas da poesia, da arte da performance e da instalação (gráfico 3.2.5.16).

Bruno Ministro, num estudo sobre o autor (Ministro, 2015b), destaca dois contributos particularmente relevantes deste autor no âmbito da história da literatura portuguesa, e nos quais se pode entrever a aplicação e experimentação de abordagem crítica dos processos de formação de sentido, enquadrados, claro está, na rede mais vasta da teorização PO.EX: o recurso a formas tradicionais da poesia, como o soneto, na derivação para uma formulação performativa das constelações de significantes, como é o caso do "Soneto ecológico", realizado entre 1986 e 1987, e que deu origem ao conhecido "Parque do Soneto", em Matosinhos; a proposta letrista, como Ministro explicita, única do seu tipo na poesia experimental portuguesa, que tem como objetivo salientar e encenar a operatividade da significação gráfica e plástica da poesia:

> Na poética de Aguiar não é a palavra que é central, mas sim a letra. A presença de letras de várias dimensões e de múltiplas cores, construídas em cartão, em PVC ou material autocolante, é uma constante. Numa dada performance, as letras podem construir palavras no solo, numa outra são atiradas ao ar ou arremessadas ao público, numa outra ainda são coladas na roupa ou na parede e o performer pinta a superfície com tinta sobre elas ou deixa escorrer a tinta pela parede até que esta chegue às letras. Estamos perante uma experimentação dinâmica da natureza plástica da língua e da linguagem (Ministro, 2015b).

A arte da performance poética em Fernando Aguiar constitui assim uma proposta teórico-performativa que tem em vista a restituição, à linguagem, experimental por natureza, da sua materialidade performativa, libertando-a da saturação histórica, como o autor iconizou no célebre poema visual de 1980, "Afogado na cultura" (Fig. 5.4.1.2). Para isso, o poeta tem vindo a ensaiar, pondo em cena, modalidades de expressão da escrita performativas, isto é, que operacionalizam e são a encenação discursiva da linguagem, como o título da instalação-performance apresentada em 1983 na SNBA indica, intitulada "Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita" (Figs. 5.4.4). No fundo, Fernando Aguiar chama a atenção para a

imponderabilidade determinada da linguagem. A encenação da animação da escrita nos seus processos permutacionais, conferindo ao corpo o seu lugar operatório, não só chama a atenção para a hipermediação da relação entre o código linguístico e a materialidade da língua, como para a funcionalidade operatória da instabilidade significante. É caso para perguntar, como se propõe pensar Fernando Aguiar no projeto "Imponder(h)abilidade (Projeto para um simulador de antigravidade ou Performance a realizar na lua)" (Fig. 5.4.15): noutro planeta, ou na lua, sem o efeito de gravidade que correlaciona ordenadamente o eixo paradigmático e o eixo sintagmático da linguagem, como se relacionaria o ser humano com a escrita? Talvez não restasse mais do que ter de voltar a fazer do corpo, texto.

Epílogo: Este é o Meu Corpo

o que se passa em cena nunca a morte o saberá

Mário Cesariny, 1982

Talvez se possa traçar um paralelo entre a história da arte da performance portuguesa e a história da Galeria de Arte Moderna de Belém. Até arder, em Agosto de 1981, este foi um dos laboratórios experimentais mais importantes do país, um dos cenários de fundo da arte da performance portuguesa na transição para a década de 1980. Nela tiveram lugar a "Alternativa Zero" (1977), a "I Exposição Internacional de Desenho de Lisboa – Lis'79" (1979), a histórica retrospetiva de Wolf Vostell (1979), a sessão experimental de "Almada, Um Nome de Guerra" (1979), a "Panorama das Galerias" (1979), sessões experimentais do Teatro O Bando (1980), exposições históricas da PO.EX (1980), mostras de fotografia, artes gráficas, cinema de animação, as intervenções "Performance das Velas" (1980), de Ana Hatherly, e "Spectaculu" (1980), de Alberto Pimenta, tendo ainda funcionado nas suas instalações o pioneiro estúdio semi-profissional da Philips "Vídeo 80". A GNAMB tinha ainda algo que escasseava noutros espaços museológicos do país: público. Dez mil visitantes por mês[578]. Na manhã de 20 de agosto de 1981, porém, em "sentido literal e figurado, o sonho de a cidade se inserir no roteiro das bienais internacionais de arte ficou reduzido a cinzas" (Rosendo, 2009, par. 1). Em parte devido ao estado de semiabandono em que se encontrava, em parte devido aos materiais inflamáveis depositados no seu interior. Esta é uma metáfora (in)feliz deste período. Intenso, experimental, inflamável e efémero (Fig. 4.4.2.5). É certo que é também nesta informalidade, improvisação e espontaneidade que reside a dimensão experimental, performativa e apaixonante dos anos 80. Cito Miguel Esteves Cardoso: "Como os isqueiros Bic, consome-se e deita-se fora. É por isso que a cassete, tão fabulosamente desagradável, tão desesperadamente volúvel é o veículo *Pop* dos anos 80 – os anos em que quase nada merece ficar gravado num pires de vinil, como se estivesse destinado à posteridade" (Cardoso, 2003, p. 165).

[578] De acordo com: Rosendo, 2009, par. 8.

Também a arte da performance se define no seu efeito de evanescência, na qual reside, em grande parte, a sua singularidade. Como refere Herbert Blau em *Take up the bodies*: "In theater, as in love, the subject is disappearance" (Blau, 1982a, p. 94); "Whatever the style, hieratic or realistic, texted or untexted – box it, mask it, deconstruct it as you will – the theatre disappears under any circumstances" (Blau, 1982a, p. 137). Também Peter Middleton, partindo de uma das mais emblemáticas performances poéticas da história do século XX, a leitura de "Howl" por Allen Ginsberg na Six Gallery em São Francisco em 1955, reflete sobre os desafios arqueográficos que a performance poética coloca, concluindo: "Any answer to the question of what happened to Howl when it moved from writing into speech must factor in its own reconstructive uncertainties, (...) as it died into silence at the end of the reading, as all performances must" (Middleton, 2003, p. 341).

O "hiper-realismo" da arte da performance (A. P. Ribeiro, 1997, p. 22) reside na exploração de uma imanência, afinal, problemática num século XXI hipermediatizado. Esta sua caraterística distintiva veio, no entanto, na viragem para o século XXI, acentuar o seu experimentalismo e interdisciplinaridade, singularizando-a no panorama das artes contemporâneas.

Do ponto de vista dos desafios epistemológicos que levanta, talvez a arte da performance possa ser vista mais como objeto de estudo e metodologia de investigação que não cessa de questionar a natureza do conhecimento, convidando a uma constante mobilização entre as diferentes áreas artísticas, a ciência e a vida com vista a uma perceção performativa dos objetos de estudo.

No campo específico do arquivo, a construção em curso de uma cronologia intermedial da arte da performance portuguesa na relação com a performance experimental poética para o arquivo da poesia experimental portuguesa tem vindo a demonstrar as funcionalidades e vantagens de uma abordagem intermedial e performativa dos objetos históricos, indo ao encontro de uma prática que, pese embora na sua origem se manifeste contra o arquivo, a reprodução e a repetição, encontra nesta metodologia intermedial uma ferramenta de pesquisa que coloca em evidência e interroga os processos de codificação e mediação do conhecimento.

Os anos 80 são para a história da cultura na transição para o século XXI, o que "Un coup de dés", de Stéphane Mallarmé, foi para a literatura na viragem para o século XX, propugnando polemicamente a liberdade tipográfica do texto na página, tal como a revolução dos corpos

semióticos na tela hipermediatizada vieram a consignar um novo entendimento sobre os processos de codificação e produção de sentido.

Os anos 80 são também os anos nos quais confluem dois tempos, duas velocidades que se confrontam entre si, antecipando a viragem para o século em que vivemos hoje. Coexistem, por um lado, a disforia saturnina, por outro, uma certa euforia que decorre, não só de uma libertação histórica das ideologias, e que resulta de uma "nova construção identitária a partir do final da Segunda Guerra Mundial" (Bebiano, 2003b, p. 3), como também do "admirável mundo novo" da tecnologia. Como refere um dos ícones da década, David Byrne: "If postmodernism means anything is allowed, then I was all for it. Finally! The buildings often didn't get much more beautiful or the furniture more comfortable, but at least we weren't handed a rule book. (...) Before too long there was, according to some, a postmodernist look. Time to move on" (Byrne, 2011, p. 287).

Esta é também a década dos "corpos radiantes" (Melo e Castro, 1982), isto é, das identidades sintéticas e cintilantes que se "teletransportam" no tempo e no espaço chegando a todo o lado em frações de segundo. Se Paul Virilio vaticina nesta evolução técnica "o acidente geral" (Virilio, 2007), eu sublinho a importância da superação física do tempo e do espaço na evolução do conhecimento, na proximidade e no contacto. "Nada do que é humano me é estranho" (Terêncio). Importa sim refletir sobre a performatividade e os processos de formação de sentido implicados nestes meios.

Num estudo recente sobre música *pop*, Tiago Monteiro apresenta uma conclusão interessante sobre a história portuguesa recente. Na viragem para o século XXI, observa que a moderna música portuguesa está também impregnada da oposição dialética que David Hesmondhalgh identificou na *pop* anglófona, isto é, entre "autenticidade/artificialismo, independência/cooptação, comunidade/massa, grandes gravadoras/pequenos selos" (T. Monteiro, 2013, p. 113). Esta tese procurou pensar a história portuguesa recente para além desta clivagem política, atentando num movimento experimental de cultura que soube articular criticamente estes dois universos, superando-os.

Em 1990, num balanço sobre a exposição "Atitudes Litorais" que teve lugar na FLUL em 1984, José Sousa Machado constatava o seguinte: "A apenas seis anos de distância quase nada resta das mentalidades e atitudes que os protagonistas da década passada enfrentaram, de início com algum fervor combativo e impertinente" (Machado, 1990, p. 33). A ausência do legado oitentista na prática artística institucional parece relacionar-se com cinco ordens de

fatores: a natureza específica das artes da vanguarda, de circulação restrita e que desafia os processos de classificação, armazenamento e acesso ao conhecimento; a evanescência própria dos arquivos desta década, que se autoconsumiram na intensidade, aceleramento, volatilidade e experimentalidade dos meios técnicos de reprodução; a inexistência de uma orientação para a preservação do património artístico por parte do Estado, nomeadamente para a arte experimental, sem a qual não há produção curatorial, crítica, logo investigação, divulgação, agenda pública e formação de públicos – pese embora uma emergente dinâmica cultural mais recente em torno destas práticas, pareça estar a contribuir para mudar este panorama; o emaranhado de documentos que se consultou para a realização deste trabalho devolve uma imagem: o corpo. Como escrevia Alexandre Melo na introdução de *Sião*: "Modos de enunciar uma fisicidade absoluta que se propõe sem protocolos lógicos ou psicológicos. Presenças incontornáveis, inteiramente bastantes, desencadeiam diferentes tipos de movimentos: vertiginosos, de jubilação ou aviltamento; apavorados, de recuo ou denegação" (Melo, 1987, p. 8). Em suma, são eles, os corpos, o principal arquivo desta década, como a consulta do volume II não parece deixar muitas dúvidas. E, tal como a linguagem, a memória acaba quando o corpo acaba.

Por fim, uma palavra para destacar o contributo que este trabalho pretende dar para o campo específico dos estudos literários. Este périplo começou não necessariamente pelo princípio mas pelo princípio do século XX, com o futurismo e a geração de *Orpheu*, cujo centenário tem vindo a ser celebrado ao longo deste ano em inúmeras efemérides públicas. Curioso é notar que nestas comemorações pouco ou nada se tem referido acerca da importância das intervenções públicas levadas a cabo não tanto pelos órficos, é certo, mas pelos futuristas. Há ainda a considerar, nesta matéria, o facto de um conjunto de manifestações futuristas que ocorreram fora do centro político e intelectual do país, Lisboa, continuar por estudar a fundo, como os trabalhos de Rita Marnoto têm vindo a apontar, fruto não só de uma ação voluntarista dos próprios grupos e atores, mas também da pouca importância que tem sido conferida a este tipo de intervenções. Como refere Nuno Júdice num apontamento sobre o *élan* futurista em Faro: "Os poemas do Heraldo dão-nos uma nova imagem do que foi o impacto entre nós dos movimentos de vanguarda europeus da época e ajudam-nos a perspetivar um Portugal futurista que não se limitou a Lisboa" (Júdice, 1981, p. 11).

Apesar de continuar por fazer um trabalho arqueológico detalhado sobre esta questão e um pouco sobre toda a literatura experimental portuguesa, os inúmeros estudos já existentes, nos quais se inclui este trabalho, não deixam de sublinhar e demonstrar a importância de figuras como Santa-Rita Pintor, Mário Cesariny, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Ana

Hatherly, António Barros, Gabriel Rui Silva, e todos/as aqueles/as cujas histórias não resistiram à passagem do tempo ou jazem algures num testemunho ou arquivo desconhecido ou inacessível, para a história da cultura e literatura portuguesas. São estes/as poetas e performers que vão verdadeiramente incorporar o espírito *blagueur* das vanguardas, posta em cena numa atitude estética performativa que se traduz tanto na elaboração de panfletos, revistas, manifestos, conferências, ações de rua, festivais, concertos de música *rock* e *happenings* como em histórias de vida silenciosas, discretas e ausentes. Em suma, performances que começam e acabam no corpo e na linguagem e que duram apenas o tempo do seu próprio espetáculo.

Por tudo isto, "Este é o meu corpo" parece ser um *slogan* que assenta bem aos anos 80.

Mas este é também o meu corpo.

O corpo é a linguagem. Sem o compasso de espera entre vida e a morte, não há linguagem. A linguagem é um corpo que pensa, sente e comunica. A linguagem é um corpo que interage no tempo e no espaço de outros corpos. A linguagem é o ponto de chegada de um processo evolutivo. O corpo é o ponto de partida da evolução técnica. A técnica é o ponto de chegada da evolução da linguagem. O corpo é o ponto de partida da evolução da linguagem. A linguagem é o ponto de encontro entre. A linguagem é o corpo. Este é o meu corpo. Não é o corpo do texto nem o texto do corpo. É o texto como corpo. É a experiência em si de um texto no tempo e no espaço de um conjunto de indagações, perplexidades e inquietações. A poesia é o telescópio do corpo e da linguagem. O corpo é a linguagem da poesia. Este corpo é um percurso no tempo e no espaço da linguagem. Este texto é o tempo e o espaço de um corpo. Este texto é o meu corpo. Este texto é também um teatro entre a sombra e a luz de um corpo na encenação do seu próprio pensamento. Como refere Tony Servillo em *A Grande Beleza*, é tudo um "truque". É tudo uma performance. Que o espetáculo continue.

Bibliografia e Fontes

Arquivos

Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM)– Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema (Centro de Conservação).

Arquivo da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Arquivo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Arquivo da Biblioteca Municipal de Beja.

Arquivo da Biblioteca Municipal de Coimbra.

Arquivo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC).

Arquivo da Biblioteca da Universidade de Aveiro.

Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (*PO-EX.net*).

Arquivo de Ernesto de Sousa.

Arquivo Frágil.

Arquivo da Fundação Bienal de Cerveira.

Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian.

Arquivo da Fundação de Serralves.

Arquivo da Galeria Quadrum.

Arquivo Perve Galeria.

Arquivo pessoal de Alberto Pimenta.

Arquivo pessoal de António Barros.

Arquivo pessoal de António Nelos.

Arquivo pessoal de António Olaio.

Arquivo pessoal de E. M. de Melo e Castro.

Arquivo pessoal de Elisabete Mileu.

Arquivo pessoal de Fernando Aguiar.

Arquivo pessoal de Francisco Ginjeira.

Arquivo pessoal de Gabriel Rui Silva.

Arquivo pessoal de João Raposo Nunes.

Arquivo pessoal de José-Alberto Marques.

Arquivo pessoal de Leonor Areal.

Arquivo pessoal de Manoel Barbosa.

Arquivo pessoal de Manuel Portela.

Arquivo pessoal de Nuno Miguel Neves.

Arquivo pessoal de Salette Brandão.

Arquivo da Rádio Televisão Portuguesa (RTP).

Coleção Digital da Universidade de Aveiro.

Bibliografia e Fontes

Abreu, R. M. (2008, Maio 30). Rock Rendez-Vous 1980-1990. Obtido 27 de Novembro de 2014, de http://blitz.sapo.pt/rock-rendez-vous-1980-1990=f24248

ACARTE - FCG (Ed.). (1986). *amag'Arte: Espectáculo Inter-Media*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Adamson, G., & Pavitt, J. (2011). *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990*. London: Victoria & Albert.

Aguiar, F. (1985a). Performance: A Intervenção Viva. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (pp. 10–12). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Aguiar, F. (1985b). Poemografias: um projeto. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias - Exposição Itinerante de Poesia Visual* (p. 24). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Aguiar, F. (1985c). Poesia: ou a interacção dos sentidos. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 155–173). Lisboa: Ulmeiro.

Aguiar, F. (1985d, Abril 16). Dossier - Poesia Visual: É preciso mexer com a palavra. A in(ter)venção poética. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 20.

Aguiar, F. (Ed.). (1987a). *1º Festival Internacional de Poesia Viva*. Figueira da Foz: Museu Municipal Doutor Santos Rocha.

Aguiar, F. (Ed.). (1987b). *1º Festival Internacional de Poesia Viva - folheto*. Figueira da Foz: Museu Municipal Doutor Santos Rocha.

Aguiar, F. (1987c). A aventura da poesia. Em F. Aguiar (Ed.), *1º Festival Internacional de Poesia Viva* (pp. 5–7). Figueira da Foz: Museu Municipal Doutor Santos Rocha.

Aguiar, F. (1987d). A in(ter)venção poética. Em F. Aguiar (Ed.), *1º Festival Internacional de Poesia Viva* (pp. 139–144). Figueira da Foz: Museu Municipal Doutor Santos Rocha.

Aguiar, F. (1987e). Preface (quelques notes sur la Poésie visuelle portugaise). Em J. Blaine (Ed.), I. O. Depré (Trad.), *DOC(K)S - Portugal* (Vol. 80, pp. 2–5). Ventabren: Nèpe.

Aguiar, F. (1987f). *Rede de Canalização - Uma Intervenção Consoante*. Almada: Publicação de Autor.

Aguiar, F. (1988a). *1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª Apresentação)*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora.

Aguiar, F. (1988b). *Poesia: Outras Escritas, Novos Suportes*. Setúbal: Corlito.

Aguiar, F. (1988c). Poesia: Outras Escritas, Novos Suportes - Programa. Corlito - Setúbal.

Aguiar, F. (1990a). A performance em Portugal. Em F. Aguiar (Ed.), *II Encontro Nacional de Intervenção e Performance* (pp. 6–10). Amadora: Associação Poesia Viva.

Aguiar, F. (1990b). L'art alternatif au Portugal. *Inter: art actuel*, (46), 42–47.

Aguiar, F. (Ed.). (1990c). *Performarte II - Encontro Nacional de Intervenção e Performance*. Amadora: Associação Poesia Viva.

Aguiar, F. (2001). *A Essência dos Sentidos*. Lisboa: Associação Poesia Viva.

Aguiar, F. (2008). Exposição documental: sobre os encontros nacionais de intervenção e performance. Obtido de http://www.pervegaleria.eu/PerveOrg/2EArteGlobal/Expo_Documental.pdf

Aguiar, F., & Barbosa, M. (1985). Perform'Arte: Um Campo de Experiências e Reflexão. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (p. 9). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Aguiar, F., & Duarte, L. F. (1985, Abril 16). Dossier - Poesia Visual: É preciso mexer com a palavra. Poemografias em livro. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 21.

Aguiar, F., & Pestana, S. (Eds.). (1985). *Poemografias - Exposição Itinerante de Poesia Visual*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Aguiar, F., & Silva, G. R. (Eds.). (1990). *CONCRETA. EXPERIMENTAL. VISUAL. Poesia Portuguesa 1959-1989* (2ª ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

A ideia. (2014). Isabel Meyrelles e o surrealismo em Portugal. *A Ideia - revista de cultura libertária*, *16*(73-74), 82–84.

Allain, P., & Harvie, J. (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Routledge.

Almeida, B. de. (2008). *6=0 Homeostética*.

Almeida, B. P. de. (1986). Portugal e as artes nos anos 80: A máquina de guerra. Em J. Machado, J. Nunes, & N. Santelmo (Eds.), *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*. Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

Almeida, B. P. de. (1997). 1974-1984: Situações de Ruptura. Em J. Fernandes & M. Ramos (Eds.), *Perspectiva : alternativa zero* (p. 283). Porto: Fundação de Serralves.

Almeida, B. P. de. (2009). *Arte Portuguesa - da pré-história ao século XX - o Modernismo II: o surrealismo e depois*. Porto: Fubu Editores.

Almeida, B. P. de. (2014). Santa-Rita Pintor (1889-1918) [Modern!smo: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu]. Obtido de http://www.modernismo.pt/index.php/santa-rita-pintor-1889-1918

Almeida, L. P. de. (2014). *Biografia do Ié-Ié*. Lisboa: Documenta.

Althusser, L. (2014). *On the reproduction of capitalism: ideology and ideological state apparatuses*. (G. M. Goshgarian, Trad.).

Álvaro, E. (1974a, setembro). Perspetiva 74. *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas*, (5), 24–33.

Álvaro, E. (1974b, Junho). Exposições de Arte Moderna: Pintura, Gravura, Cerâmica, (4), 37.

Álvaro, E. (1974c, Junho). Porto/Galerias, (4), 27–28.

Álvaro, E. (1975, Janeiro). Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*, 8–19.

Álvaro, E. (1977, Janeiro). Terceiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal Póvoa de Varzim 1976: Exposições, Intervenções, Debates. *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas*, (7/8), 13–59.

Álvaro, E. (1978). *Grupo Puzzle*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

Álvaro, E. (1979). *performances, rituels, interventions en espace Urbain, art du comportement au Portugal*. Paris.

Álvaro, E. (1980). *Figurações, Intervenções*. Lisboa: [s.n.].

Álvaro, E. (1981). *Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva*. Almada: Festival Internacional de Arte Viva.

Álvaro, E. (1982). *Alternativa II: Festival Internacional de Arte Viva*. Almada: Câmara Municipal de Almada.

Álvaro, E. (1983a). *Alternativa 3*. Almada: Câmara Municipal.

Álvaro, E. (1983b). Alternativa sem ambiguidades. Em *Alternativa 3* (pp. V–XI). Almada: Câmara Municipal.

Álvaro, E. (1984). Performance Portugaise. Centre Georges Pompidou.

Álvaro, E. (1985). O Espaço da Poesia. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 233–239). Lisboa: Ulmeiro.

Álvaro, E. (1987a). A performance hoje: um diálogo em directo. Em P. M. de Oliveira, A. Olaio, E. Álvaro, & L. Palma, *Alternativa 5 - o ângulo recto ferve a 90º*. Porto: Magenta - Gabinete de Comunicação Visual, Lda.

Álvaro, E. (1987b). A performance na periferia das novas figurações. Em C. Gordilho, *Indícios de Performance* (pp. 144–145). Almada: Tendências & Locais / Cadernos da Triangularidade.

Álvaro, E. (2002). *Memórias de um Ritual Pagão e Plástico*. Lisboa: Luís Fernando Vicente Garcia, Lda.

Álvaro, E., & Barreto, J. L. (1995). *Manoel Barbosa: 10 Performances*. Rio Maior: Câmara Municipal de Rio Maior.

Alves, J. L. (1989, Setembro 30). As fronteiras do teatro. *Expresso*, (883), 3–C.

Amaral, F. P. do. (1988). O regresso ao sentido. Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 159–167). Lisboa: Assírio & Alvim.

Amaral, F. P. do. (1991). *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Amaral, F. P. do. (2002). Anos 70 e 80 - Poesia. Em Ó. Lopes & M. de F. Marinho (Eds.), *História da Literatura Portuguesa* (Vol. 7, pp. 417–441). Lisboa: Alfa.

Anderson, L. (2015, Outubro 6). Laurie Anderson on scuplting sounds with Brian Eno, Peter Gabriel and her unique duet machine. Obtido 11 de Junho de 2015, de http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/06/laurie-anderson-feature?linkId=14828846

Anghel, G. L. (2008). *A Metafísica do Medo: Leituras da Obra de Al Berto* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Anónimo. (1981). A última tarde de poesia no D. Maria II. Em A. Hatherly & E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 199–201). Lisboa: Moraes Editores.

António, J. L. (2014). Melo e Castro: poesia, experimentalismos e tecnologias. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias* (pp. 153–188). Porto: Edições UFP. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-visualidade-e-expressividade-material-na-poesia-experimental-portuguesa

Aragão, A. (1980). Intervenção e movimento. Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 35–36). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Aragão, A. (1981a). A Arte como «Campo de Possibilidades». Em A. Hatherly & E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 102–105). Lisboa: Moraes Editores.

Aragão, A. (1981b). *Metanemas*. Lisboa: s.n.

Aragão, A. (1985). A escrita do olhar. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 175–200). Lisboa: Ulmeiro.

Aragão, A., Helder, H., & Melo e Castro, E. M. de (Eds.). (1966). *Poesia Experimental: 2º Caderno Antológico*. Lisboa: António Aragão. Obtido de http://po-ex.net/evaluation/

Aragão, A., Melo e Castro, E. M. de, Helder, H., Fonseca, A. B. da, & Tavares, S. (1965). *Visopoemas: Catálogo da exposição*. Lisboa: Galeria Divulgação. Obtido de http://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-colectivas/visopoemas

Aragão, A., & Pimenta, A. (1984). *Os 3 Farros: currespondências*. Lisboa: Editora Danúbio, Lda.

Areal, A. (1970). *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Edição de A.

Areal, L. (1984). Memorial do Convento. Em L. Areal & R. Zink (Eds.), *PORNEX: textos teóricos e documentais de pornografia experimental portuguesa* (pp. 89–108). Lisboa: & Etc.

Areal, L. (1999). *Geração Feliz*. Obtido de http://www.youtube.com/watch?v=r7oL-Wfz4bI#at=11bd/info/1800543655

Areal, L., & Zink, R. (Eds.). (1984). *PORNEX: textos teóricos e documentais de pornografia experimental portuguesa*. Lisboa: & Etc.

Arendt, H. (1993). *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. New York: Penguin Books.

Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida: sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza Editorial.

Artaud, A. (1958). *The theater and its double.* (M. C. Richards, Trad.). New York: Grove Press.

Artaud, A. (1959). O teatro e a ciência. (E. Sampaio, Trad.)*Pirâmide*, (1), 6–9.

Ascott, R. (2003). *Telematic embrace: visionary theories of art, technology, and consciousness*. Berkeley: University of California Press.

Augé, M. (2005). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (M. S. Pereira, Trad.). S.l.: 90 Graus Editora.

Augusto, C. E. (2014, Fevereiro 17). Mler Ife Dada no CCB: Espiral em Arco-Íris. Obtido 19 de Junho de 2015, de http://musica.sapo.pt/noticias/concertos/mler-ife-dada-ccb-espiral-em-arco-iris

Aurélio, D. P. (1978). *A Herança de Hölderlin*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Auslander, P. (1992). *Presence and Resistance - Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Auslander, P. (1997a). Against Ontology: Making Distinctions between the live and the mediatized. *Performance Research*, *2*(3), 50–55.

Auslander, P. (1997b). *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London ; New York: Routledge.

Auslander, P. (2004). Postmodernism and Performance. Em S. Connor (Ed.), *Cambridge Companion to Postmodernism* (pp. 97–115). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *Performing Arts Journal*, *28*(3), 1–10. http://doi.org/10.1162/pajj.2006.28.3.1

Auslander, P., Gygax, R., & Kohler, K. (2011). *Between Zones: On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. (R. Gygax & H. Munder, Eds.). Zurich: Jrp Ringier.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. (J. O. Urmson, Ed.). London: Oxford University Press.

Azevedo, A. (2005). A Irmandade do CAPC de 70. *Rua Larga - Suplemente «O Círculo»*, (10), 11.

Azevedo, C. (1987, Janeiro 15). Poesia visual no Atelier 15. *Tempo*, p. 47.

Baía, P., Gomes, P. V., & Figueira, J. (2012). *Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias - Associação Cultural.

Baptista, T. (2010). Nationally correct: the invention of portuguese cinema. *Portuguese Cultural Studies*, (3), 3–18.

Baptista, T. (2011). Depois do cinema português. Em F. Lopes (Ed.), *Cinema em Português* (pp. 5–20). Covilhã: Livros LabCom.

Barão, A. L. (2009a). Egídio Álvaro: O Crítico como Comissário. Em A. Semedo & E. N. Nascimento (Eds.), *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (Vol. 2, pp. 284–299). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Obtido de http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8175.pdf

Barão, A. L. (2009b). Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos ’70 e ’80. Em *Performa’09. Encontros de Investigação em Performance. 14-16 Maio 2009. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Artes (Actas)* (pp. 1–5). Universidade de Aveiro. Obtido de http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/05_Ana_Luisa_Bar%C3%A3o.pdf

Barata, J. (1969). *Encontro no Guincho* [UMATIC].

Barbosa, M. (1983). Le Territoire-comme-centre; le Corps-comme marge. Em *Elisabete Mileu: Performances 1981-1982* (p. 1). Lyon; Lisboa: Scarpa, lda. Impressores; Fundação Calouste Gulbenkian.

Barbosa, M. (1985). Cronologia Essencial. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (pp. 15–22). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Barbosa, M. (1986). Manoel Barbosa - Jornal da Exposição 'Projetos para Performances". Câmara Municipal de Rio Maior.

Barbosa, P. (1988). *Máquinas Pensantes - aforismos gerados por computador*. Lisboa: Livros Horizonte.

Barbosa, P. (2003). *Teoria do teatro moderno: a hora zero* (2.ª ed.). Lisboa: Afrontamento.

Barqueiro, R. L. (1992). *Al Berto em Coimbra, numa sessão de poesia*. Centro Cultural Dom Dinis Coimbra. Obtido de https://vimeo.com/15709479

Barreira, H. (2013). As pessoas estavam a precisar disso! - João Vieira e as Artes Performativas. *Performatus*, *1*(5), 1–14.

Barrento, J. (1988, Novembro). Palimpsestos do tempo: o paradigma da narratividade na poesia dos anos 80. *Colóquio/Letras*, (106), 39–46.

Barrento, J. (1995). O astro baço – poesia portuguesa sob o signo de saturno. *Colóquio/Letras*, (135/136), 157–168.

Barreto, A. (Ed.). (1995). *A situação social em Portugal, 1960-1995* (Vol. I). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

Barreto, A. (1997). *Tempo de mudança* (2ª ed.). Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Barreto, A. (Ed.). (2000a). *A Situação Social em Portugal 1960-1999: Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia.* (Vol. II). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Barreto, A. (2000b). Indicadores sociais: União Europeia, 1960-2000. Em A. Barreto (Ed.), *A Situação Social em Portugal 1960-1999: Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia.* (pp. 249–418). Lisboa: Impr. de Ciências Sociais.

Barreto, A. (Ed.). (2000c). Portugal e a Europa: quatro décadas. Em *A Situação Social em Portugal 1960-1999: Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia.* (pp. 37–75). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Barreto, A., & Preto, C. V. (2000). Indicadores sociais: Portugal 1960-2000. Em A. Barreto (Ed.), *A Situação Social em Portugal 1960-1999: Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia.* (pp. 77–248). Lisboa: Impr. de Ciências Sociais.

Barreto, J. L. (1985). Performance em Portugal: nómada, pobre, provocante, inventiva. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (145), 10–11.

Barreto, J. L. (1990, Janeiro 30). Música/Performance Instalação, Ritual, Acção, Multimedia. *Blitz*, (274), IV.

Barreto, J. L. (1995). Manoel Barbosa: Cenografias da Performance. Em *Manoel Barbosa: 10 Performances* (p. 1). Rio Maior: Câmara Municipal de Rio Maior.

Barreto, J. L. (1997). *Musa lusa* (1ª ed.). Lisboa: Hugin.

Barros, A. (1980a). Palavras - Palavras Outras. Em A. Carneiro & A. Barros (Eds.), *Dois ciclos de exposições. Novas tendências na arte portuguesa. Poesia visual portuguesa 1979/1980* (p. 49). Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Barros, A. (1980b). Poesia Visual Portuguesa. Em A. Carneiro & A. Barros (Eds.), *Dois ciclos de exposições. Novas tendências na arte portuguesa. Poesia visual portuguesa 1979/1980* (pp. 35–36). Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Barros, A. (1982, Maio). A propósito de. *Sema*, (4), 110–113.

Barros, A. (1984). Manhãs Raízes / Dum Sono Lúcido. Em A. Carneiro & T. Saldanha (Eds.), *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - 54 Exposições 1981-1983* (pp. 105–107). Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Barros, A. (1985). Artitude:01. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (pp. 40–41). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Barros, A. (2005). Um Vôo em Círculo Antes da Morte. *Rua Larga - Suplemente «O Círculo»*, (10), 12–15.

Barros, A. (2006). Projetos & Progestos: Novas Tendências nas Linguagens Artísticas Contemporâneas. Em CITAC (Ed.), *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos* (pp. 104–113). Coimbra: Imprensa da Universidade.

Barros, A. (2009). Geração Black Cube. *Rua Larga*, (26), 30–33.

Barros, A. (2012). Vulto Limite. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-vulto-limite

Barros, A. (2013). *John Cage - Música Fluxus e Outros Gestos da Música Aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.

Barros, A. (2014a). Anos 80 em modo testemunho [Arquivo Digital]. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-anos-80-testemunho

Barros, A. (2014b). Baía d'Abra [Arquivo Digital da PO.EX]. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-baia-d-abra

Barros, A. (2014c). Para uma arqueologia das Redes da Arte Vídeo em Coimbra [Arquivo Digital da PO.EX]. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-para-uma-arqueologia-das-redes-da-arte-video-em-coimbra

Barros, A. (2014d). Sandales - Mal de Mer. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/antonio-barros-sandales-mal-de-mer

Barros, A. (2014e, Janeiro). Guardar a alma: Túlia Saldanha 35 anos depois. *REVISTA TRIPLOV de Artes, Religiões e Ciências*, (49). Obtido de http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_49/antonio_barros/index.html

Barros, A. (2014f, Novembro 23). Como uma fénix.

Barros, A. (2014g, Novembro 24). Manhãs Raízes.

Barros, A. (2014h, Dezembro 12). Dois Ciclos de Exposições: CAPC 80 - 1.

Barros, A. (2015a, Maio 18). Escravos.

Barros, A. (2015b, Maio 18). Revolução e Cogolin.

Barros, A. (2015c, Junho 6). Multi/Ecos.

Barros, A., & Carneiro, A. (Eds.). (1980). *Poesia Visual Portuguesa*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Barros, A., & Pestana, S. (1981). Multi/Ecos. *Arteopinião*, (15), 5–7.

Barroso, E. P. (1982, Julho 8). III Bienal de Cerveira: pretensões sem novidade. *Expresso Revista*, (510), 26–R–27–R.

Barroso, E. P. (1986). Anos 80: As estratégias do futuro. Em N. Santelmo, J. Machado, & J. Nunes (Eds.), *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*. Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

Barroso, E. P. (2007). *António Palolo: Nómada por dentro*. Lisboa: Caminho.

Barroso, E. P., Pinto, A. C., Melo, A., Almeida, B. P. de, Fernandes, J., & Loock, U. (2006). A Situação Portuguesa. Em U. Loock (Ed.), *Anos 80: uma topologia* (pp. 96–107). Porto: Museu de Serralves.

Barthes, R. (1997). *O grau zero da escrita*. (M. M. Barahona, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. (P. Foss, P. Patton, & P. Beichtman, Trads.). USA: Semiotext[e].

Baudrillard, J. (1991). *A sociedade de consumo*. (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.

Bebiano, R. (2000). Sobre a história como poética. *Revista de História das Ideias*, (21), 59–86.

Bebiano, R. (2003a). *O poder da imaginação: juventude, rebeldia e resistência nos anos 60* (1.ª ed.). Coimbra: Angelus Novus Editora.

Bebiano, R. (2003b). Temas e Problemas da História do Presente. Em J. d'Encarnação (Ed.), *A História Tal Qual se Faz* (pp. 225–236). Lisboa: Edições Colibri - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Bebiano, R. (2010). «Povo pop», mudança cultural e dissensão. Em J. Neves (Ed.), *Como se faz um povo: ensaios em história contemporânea de Portugal* (pp. 441–454). Lisboa: Edições Tinta da China.

Bebiano, R., & Cruzeiro, M. M. (2006). *Anos inquietos: vozes do movimento estudantil em Coimbra (1961 - 1974)*. Porto: Edições Afrontamento/Centro de Estudos Sociais.

Bell, D. (2000). *The end of ideology: on the exhaustion of political ideas in the fifties*. Cambridge: Harvard University Press.

Belting, H. (1987). *The End of the History of Art?* (C. S. Wood, Trad.). Chicago and London: The University of Chicago Press.

Benford, S., & Giannachi, G. (2011). *Performing mixed reality*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Berghaus, G. (1993). Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, *11*(2), 27–42.

Berman, M. (1988). *All That is Solid Melts Into Air - The Experience of Modernity*. London: Penguin Books.

Bernstein, C. (Ed.). (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York; Oxford: Oxford University Press.

Berto, A. (1997). *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*. Movieplay.

Berto, A. (2009). *O Medo* (3ª Edição: Revista e Aumentada). Lisboa: Assírio & Alvim.

Berto, A., Domingos, P. da C., & Baião, R. (Eds.). (1987). *Sião*. Lisboa: Minigráfica - Coop. Artes Gráficas.

Bial, H. (2004). What is performance? Em *The Performance Studies Reader* (pp. 57–58). London: Routledge.

Bieberstein, M. M. von. (1985). Introdução. Em L. Castro (Ed.), *Teatro, música, performances*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Birringer, J. (1991). *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Blau, H. (1982a). *Take up the bodies: theater at the vanishing point*. Urbana: University of Illinois Press.

Blau, H. (1982b). The Remission of Play. Em I. Hassan & S. Hassan (Eds.), *Innovation/Renovation - New Perspectives on Humanities* (pp. 161–188). London; Wiscosin: The University of Wiscosin Press.

Blau, H. (1987). *The eye of prey: subversions of the postmodern*. Bloomington: Indiana University Press.

Blitz. (1985). Laurie Anderson - O óbvio e o simples. *Blitz*. Obtido de http://queimador-recortesretalhos.blogspot.pt/search/label/Imprensa%20Musical%20-%20Blitz%20%2F%20Laurie%20Anderson

Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press.

Bola, H. (2004, Maio 15). Pornex 84 - Inventário. Obtido de http://hiperdada.planetaclix.pt/pornex_84.htm

Bourdé, G., & Hervé, M. (1997). *Les Écoles Historiques*. Paris: Seuil.

Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.

Bourriaud, N. (2006). Relational Aesthetics. Em C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 160–171). Cambridge: The MIT Press.

Bray, J., Gibbons, A., & McHale, B. (Eds.). (2015). *The Routledge companion to experimental literature* (First paperback edition). London: Routledge.

Bresciano, J. A. (Ed.). (2010). *El Tiempo Presente como Campo Historiográfico: Ensaios Teóricos Y Estudios de Casos*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.

Brett, G. (2010). *Lourdes Castro, Manuel Zimbro: à luz da sombra*. (J. Fernandes, M. Rosa, & M. Burmester, Eds., M. Dale, Trad.). Porto; Lisboa: Fundação de Serralves; Assírio & Alvim.

Brito, M. C. R. S. de. (2000). *Homeostética Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Broadhurst, S. (1999). *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. New York: A&C Black.

Broadhurst, S. (2006). *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. New York: Palgrave MacMillan.

Broadhurst, S. (2007). *Digital practices: aesthetic and neuroesthetic approaches to performance and technology*. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan.

Broadhurst, S. (2009). Digital Practices: New Writings of the Body. Em S. Broadhurst & J. Machon (Eds.), *Sensualities/textualities and technologies: writings of the body in 21st century performance* (pp. 9–22). Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Broadhurst, S., & Machon, J. (Eds.). (2009). *Sensualities/textualities and technologies: writings of the body in 21st century performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Bürger, P. (1992). On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society. Em F. Frascina & J. Harris (Eds.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts* (pp. 51–63). London; New York: Open University Press.

Burguière, A. (2006). *L'École des Annales. Une Histoire Intelectuelle*. Paris: Odile Jacob.

Burke, K. (1966). *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. University of California Press.

Burke, K. (1973). *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Burke, K. (2003). Ritual Drama as a 'Hub'. Em P. Auslander (Ed.), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies* (Vol. I, pp. 72–90). London; New York: Routledge.

Burke, P. (2005). Performing history: the importance of occasions. *Rethinking History*, *9*(1), 35–52.

Burke, P. (2008). *What is cultural history?* (2 nd). Cambridge, U.K. ; Malden, MA: Polity Press.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter*. New York; Oxon: Routledge.

Butler, J. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.

Butt, G. (Ed.). (2005). Introduction: The Paradoxes of Criticism. Em *After Criticism: New Responses to Art and Performance* (pp. 1–19). Malden, M.A.: Blackwell.

Byrne, D. (2011). Post-Script. Em G. Adamson & J. Pavitt (Eds.), *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990* (pp. 286–287). London: Victoria & Albert.

Cabrita, A. (1988, Junho 12). J. C. Raposo Nunes - Enquanto conduzia estava a escrever... *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 6.

Cabrita, A., & Falorca, J. (1980). Alberto Pimenta no Café Concerto. *Café Concerto*. Lisboa: Rádio Comercial. Obtido de http://velhatoupeira.wordpress.com/2011/02/25/alberto-pimenta-no-cafe-concerto-radio-comercial-1980/

Cadete, M. F. (2002a, Novembro 1). Wordsong faz música com livro no 54º aniversário de Al Berto. Obtido 24 de Agosto de 2015, de /culturaipsilon/jornal/wordsong-faz-musica-com-livro-no-54º-aniversario-de-al-berto-166217

Cadete, M. F. (2002b, Dezembro 4). Wordsong: música com livro. Obtido 24 de Agosto de 2015, de /noticias/jornal/wordsong-musica-com-livro-169358

Caeiro, M. (2014). *Arte na Cidade – História Contemporânea*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores.

Calabrese, O. (1988). *A Idade Neobarroca*. (C. de Carvalho & A. Morão, Trads.). Lisboa: Edições 70.

Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.

CAM. (2013). *Depoimento de Carlos Nogueira*. Lisboa. Obtido de http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Multimedia/Artistas/Video?a=71840

Camarinhas, N. (2003). Mai 86: o rock alternativo português dos anos 80. Obtido de http://anos80.no.sapo.pt/art001.htm

Campino, S. (2011). *O Experimentalismo na Obra de Alexandre O'Neill* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de Pdf.

Campos, A. de, Pignatari, D., & Campos, H. de. (1975). *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Câncio, F., & Melo, A. (2002). Cenas da vida mundana. Do pós-guerra aos nossos dias. Em F. Pernes (Ed.), *Panorama da Cultura Portuguesa no séc. XX* (Vol. 3, pp. 319–346). Porto: Afrontamento.

Candeias, A. F. (2009). Anos 70 em cartaz. Em R. L. Ferreira & R. Fabiana (Eds.), *Anos 70: atravessar fronteiras* (pp. 178–185). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Canibal, A. L. (2003). *Estilhaços*. Lisboa: Quasi Edições.

Canibal, A. L., & Cesariny, M. (2012). *Estilhaços e Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cardoso, M. E. (1982, Junho 9). Cadê o cadáver? *Se7e*, p. 12. Lisboa.

Cardoso, M. E. (1988, Julho 29). Morar no Bairro Alto. *Independente*, pp. III–8.

Cardoso, M. E. (2003). *Escrítica pop: um quarto da quarta década do rock 1980-1982*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Carlos, I. (1990). As Duas Ordens da Performatividade. *Via Latina*, *Inverno 1989/1990*, 96–97.

Carlos, I. (1992). *Performance ou a Arte num lugar incómodo* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de Fotocópias parcial.

Carlos, I. (2005a). A Alteridade ao Fundo das Escada Monumentais. *Rua Larga - Suplemente «O Círculo»*, (10), 8–10.

Carlos, I. (2005b). *Helena Almeida: Dias Quasi Tranquilos*. Lisboa; Paço de Arcos: Caminho; Edimpresa.

Carlos, I. (2006). Revelações numa Sala Negra. Em CITAC (Ed.), *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos* (pp. 115–116). Coimbra: Imprensa da Universidade.

Carlos, I. (2007). *Alberto Carneiro: a escultura é um pensamento*. Lisboa: Caminho.

Carlos, I. (2008). Sem plinto, nem parede: anos 70-90. Em Pereira, Paulo (Ed.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas.* (Vol. 10, pp. 139–149). Lisboa: Círculo de Leitores.

Carlos, L. A. (2002). A poesia na era digital. Em A. Baptista & J. Emílio-Nelson (Eds.), *Poesia digital: 7 poetas dos anos 80* (pp. 7–17). Porto: Campo das Letras.

Carlson, M. (2004). What is performance? Em H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 68–73). London: Routledge.

Carlson, M. (2011). O que é a performance? Em A. G. Macedo & F. Rayner (Eds.), *Género, Cultura Visual e Performance - Antologia Crítica*. V. N. de Famalicão: Edições Húmus.

Carlson, M. A. (2004). *Performance: a critical introduction* (2ª ed.). New York: Routledge.

Carmelo, L. (2005). *A Novíssima Poesia Portuguesa e a Experiência Estética Contemporânea*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Carneiro, A. (1980). *Alberto Carneiro*. Porto: Galeria Jornal de Notícias.

Carneiro, A. (1982, Maio). Meu Rio Corpo Pedra 1978/79. *Sema*, (4), 104–105.

Carvalho, G. de. (1988). Cesariny. Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 100–106). Lisboa: Assírio & Alvim.

Carvalho, M. V. de. (1996). A música: do surto inicial à frustração do presente. Em A. Reis (Ed.), *Portugal Contemporâneo* (Vol. 3, pp. 731–746). Lisboa: Publicações Alfa - Selecções do Reader Digest.

Carvalho, P. de. (1909, Novembro). Os Cafés de Lisboa (II). *Serões*, (53), 363–368.

Castelo-Branco, S. el-Shawan. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 4). Lisboa: Temas e Debates.

Centeno, Y. (1986). A literatura portuguesa nos últimos dez anos: o desafio da mudança. *Povos e Culturas*, (1), 399–403.

Cesariny, M. (1959). Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista. *Pirâmide*, (1), 1.

Cesariny, M. (1972, Dezembro 14). Maio/70. *República*, p. I; X; XI.

Cesariny, M. (1985a). Baile na livraria. Em *as mãos na água a cabeça no mar* (pp. 231–233). Lisboa: Assírio & Alvim.

Cesariny, M. (1985b). Reina a paz em Varsóvia. Em *as mãos na água a cabeça no mar* (pp. 220–223). Lisboa: Assírio & Alvim.

Cesariny, M. (1997). *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cesariny, M. (2004). *Pena capital* (3ª ed.). Lisboa: Assírio e Alvim.

Cesariny, M. (2006). *Excertos da entrevista a Mário Cesariny* [Audio]. Obtido de http://web.archive.org/web/20120722172025/http://canais.sol.pt/paginainicial/cultura/interior.aspx?content_id=12486

Cesariny, M. (2007). *Poemas de Mário Cesariny escolhidos e ditos por Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Chartier, R. (1991). O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*, *5*(11), 173–191.

Chartier, R. (2002). *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. (M. M. Gralhardo, Trad.) (2.ª ed.). Lisboa: Difel.

Chave, J. M. (1986). Santa-Rita Pintor: A poesia não é o poema. Em J. Machado, J. Nunes, & N. Santelmo (Eds.), *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*. Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

Chave, J. M. (1989). *Santa-Rita Pintor. Vida e Obra. Precisões e Considerações*. Lisboa: Quimera Editores.

Chicó, S. (1999). Antes e após o 25 de Abril de 1974. Em F. Pernes (Ed.), *Panorama da Arte Portuguesa no séc. XX* (pp. 255–278). Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras.

Ciotti, N. (2014). *O professor-performer*. Natal: EDUFRN - Editora da UFRN.

Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. (2006). *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Clüver, C. (2000). *Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedia[l], Intercultural*.

Clüver, C. (2006). Da Transposição Intersemiótica. Em M. Arbex (Ed.), T. F. N. D. Diniz, C. Braga, A. S. Santos, Y. J. Im, & A. M. Mendes (Trads.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (pp. 107–166). Minas Gerais: Programa de Pós-Gradução em Letras, Estudios Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. Em J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, & H. Fuhrer (Eds.), *Changing borders: contemporary positions in intermediality* (pp. 19–37). Lund: Intermedia Studies Press.

Cobbing, B., & Mayer, P. (Eds.). (1978). *Concerning concrete poetry*. London: Writers Forum.

Coelho, E. P. (1982, Novembro 20). Pós-Moderno, o que é? *Expresso Revista*, (525), 32–R – 33–R.

Coelho, E. P. (1986). O contrato e o momento. Em M. C. Gil, *A idade da prata* (pp. 9–11). Lisboa: Imprensa Nac. Casa da Moeda.

Coelho, E. P. (1988a). *A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Coelho, E. P. (1988b). A poesia portuguesa contemporânea. Em *A Noite do Mundo* (pp. 113–132). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Coelho, E. P. (1988c). O grau menos que zero da escrita. Em *A Noite do Mundo* (pp. 251–254). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Coelho, E. P. (1997). 1980-1990: a escrita de outros astros. Em *O cálculo das sombras* (pp. 50–65). Porto: Edições Asa.

Coelho, T. (1990). Marcar um território. *Artes & Leilões*, (3), 49–50.

Cohen, R. (2011). *Performance como Linguagem* (3.ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

Colombo, J. (1982, Agosto 25). Bienal liga o Minho ao resto do Mundo. *Se7e*, p. 8. Lisboa.

Colóquio/Letras. (1979, Julho). Inquérito: Perspectiva Actual do Surrealismo. *Colóquio/Letras*, (50), 55–60.

Comércio do Porto. (1981, Janeiro 23). Actuação do «Grupo Neon» na Alvarez e na Escola Superior de Belas Artes. *Comércio do Porto*.

Conde, I. (1988). Bienais e artistas em Cerveira. *Sociologia: Problemas e Práticas*, (4), 79–106.

Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. (M. M. Rocha & J. M. Sobral, Trads.) (2ª ed). Oeiras: Celta.

Connor, P. (1989). *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras. (1985). No exercício da cultura. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (p. 8). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Correia, A. (1985, Maio 18). Efeitos da vanguarda plástica. *Jornal Local*, p. 14.

Correia, C. P. (1984). Faculdade ou bacanal? Em L. Areal & R. Zink (Eds.), *PORNEX: textos teóricos e documentais de pornografia experimental portuguesa* (pp. 67–70). Lisboa: & Etc.

Correia, C. P., & Monteiro, C. (1982, Junho 8). Vilar de Mouros: era preciso vir cá. *Expresso Revista*, 16–17.

Costa, B. (1982a, Abril 7). Rockeiros de todo os países - uni-vos! *Se7e*, p. 4. Lisboa.

Costa, B. (1982b, Junho 23). Rock português: o que é isso? *Se7e*, pp. 18–19. Lisboa.

Costa, B. (1982c, Agosto 4). A juventude evoluiu muito... *Se7e*, pp. 17–18. Lisboa.

Costa, F. S., & Valente, L. (2015). *O Independente: a máquina de triturar políticos* (3ª ed.). Lisboa: Matéria-Prima Edições.

Costa, N. da. (1998). Esclarecimento acerca de um dos meus «projetos» de 1968/1969. Em M. H. de Freitas & M. Wandschneider (Eds.), *Ernesto de Sousa: revolution my body* (pp. 147–149). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Coutinho, L. (2005). Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal. *Sinais de Cena*, (4), 39–43.

Coutinho, L. (2007). *Ana Vieira: o que ocorre nos interstícios da figura?* Lisboa: Caminho.

Cruz, G. (1999). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água.

Cuadrado, P. E. (1998). *A Única Real Tradição Viva*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cuadrado, P. E. (2002). *Ama Como a Estrada Começa*.

Čufer, E. (2012). Don't. Em C. Wood & Tate Gallery (Eds.), *A bigger splash: painting after performance* (pp. 22–29). London; New York: Tate Publishing.

Dantas, J. (1915, Abril 19). Os poetas paranóicos. *Ilustração Portuguesa*, p. 481.

Danto, A. (1998). The End of Art: a Philosophical Defense. *History and Theory*, *37*(4), 127–143.

Debord, G. (2002). *The Society of Spectacle*. (K. Knabb, Trad.). Canberra: Hobgoblin Press.

Debord, G. (2006). Towards a Situationist International. Em C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 96–101). Cambridge: The MIT Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit.

Derrida, J. (1988). Signature event context. Em *Limited Inc* (pp. 1–23). Evanston: Northwestern University Press.

Dery, M. (2000). *Velocidade de Escape. Cibercultura no fim do século*. Coimbra: Quarteto.

Dia. (1986, Janeiro 22). Murmúrios: o papel e o pano como suportes. *Dia*.

Dias, M. T. (1988). Vates e Tertúlias dos Cafés de Lisboa. Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 244–249). Lisboa: Assírio & Alvim.

Dias, S. G. (2011). Mudança social e espaço público em Alexandre O'Neill. *Diacrítica*, *3*(25), 173–198.

Dias, S. G. (2013a). Entre o belo e o decrépito: meta-história e anos 1980 na ficção feminina. *Revista Convergência Lusíada*, (30), 96–108.

Dias, S. G. (2013b). Para uma nova estética da poesia. *Materialidades da Literatura*, *1*(2), 181–185.

Dias, S. G., & Graça, A. R. (2014). Memories of the Change: the Post-Revolutionary Period and Portuguese Cinema. *Cabo dos Trabalhos*, (10), 1–10.

Diniz, V. (2005). O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. *Rua Larga - Suplemente «O Círculo»*, (10), 2–7.

Diogo, A. A. L. (1993). *Modernismo, Pós-Modernismos, Anacronismos: Para Uma História da Poesia Portuguesa Recente*. Lisboa: Edições Cosmos.

Dionísio, E. (1993). *Títulos Ações Obrigações - Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994*. Lisboa: Edições Salamandra.

Dorfles, G. (2001). *As Oscilações do Gosto*. (C. Gonzalez, Trad.) (2ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

Dr. Rigo 93. (1993, Abril 6). Felizes da fé: o que é? Obtido de http://felizes.planetaclix.pt/felizesoquee.htm

Drucker, J. (1996). Experimental, visual, and concrete poetry: a Note on Historical Context and Basic Concepts. Em J. David, E. Vos, & J. Drucker (Eds.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s* (pp. 39–61). Amsterdam - Atlanta: Rodopi.

Drucker, J. (2006). Neon sigh: Epistemological Refamiliarisation. Em L. Armand (Ed.), *Avant-post: the avant-garde under «post»-condition* (pp. 71–84). Prague: Litteraria Pragensia.

Drucker, J. (2013). Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface. *Digital Humanities Quarterly*, *7*(1). Obtido de http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html

Duarte, A. (1982, Maio 12). Se três GNRs incomodam muita gente... *Se7e*, p. 11. Lisboa.

Duarte, A. (1984). *A arte eléctrica de ser português - 25 anos de rock'n Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora.

Duarte, A. (2006). *Memórias do rock português*. Soito: Edição de A.

Duarte, C. L. D. (2005). *moda portuguesa*. Lisboa: CTT Correios de Portugal.

Eagleton, T. (2004). *After Theory*. England: Penguin Books.

Eco, U. (1991). *Obra Aberta*. (G. Cutolo, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.

Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Em L. Elleström & J. Bruhn (Eds.), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 11–48). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Espaço Lusitano (Ed.). (1982). Festival de Performances: catálogo. Espaço Lusitano.

Estrela, E. (1996). «Tempestades Literárias» - questões e reações. Em *Portugal Contemporâneo* (Vol. 1, pp. 655–664). Lisboa: Publicações Alfa - Selecções do Reader Digest.

Fabiana, R. (Ed.). (2014). *Túlia Saldanha*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fabiana, R., & Coutinho, L. (2014). Túlia Saldanha - Caderno do CAM. (R. Fabiana & P. Rosas, Eds.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Falcão, C. M. (1982). Vilar de Mouros 1982. Obtido de http://anos80.no.sapo.pt/vm.htm

Falcão, M. (2011). Aos Pop Dell'Arte: música sem barreiras. Em F. Martins, *Pop Dell'Arte* (p. 34). Lisboa: A Bela e o Monstro, Edições Lda.

Fazio, H. (1998). la historia del tiempo presente: una historia en construcción. *Historia Critica - Revista del Departamento de Historia de la Facultat de Ciencias Sociales de la Universidade de los Andes*, (17), 1–12.

Fazio, H. (2010). *La historia del tiempo presente: historiografía, problemas y métodos*. Bogotá: Universidade de los Andes.

Fearn, D. (2007). *Bacchylides: politics, performance, poetic tradition*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Featherstone, M. (1995). *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. (J. A. Simões, Trad.). São Paulo: Studio Nobel.

Félix, P. (2011). Os Pop Dell'Arte. Em F. Martins, *Pop Dell'Arte* (p. 35). Lisboa: A Bela e o Monstro, Edições Lda.

Felizes da Fé. (1993, Abril 6). Historial. Obtido de http://felizes.planetaclix.pt/historial2.htm

Felizes da Fé. (2004, Junho 31). Homeostética. Obtido de http://hiperdada.planetaclix.pt/homeostetica.htm

Fenemore, A. (2011). Body. Em J. Pitches & S. Popat (Eds.), *Performance perspectives: a critical introduction* (pp. 20–51). New York: Palgrave Macmillan.

Féral, J. (2012). How to define presence effects. Em G. Giannachi & N. Kaye, *Archaeologies of Presence* (pp. 29–49). London; New York: Routledge.

Fernandes, F. (1984). Pornografia em Exposição. Em L. Areal & R. Zink (Eds.), *PORNEX: textos teóricos e documentais de pornografia experimental portuguesa* (pp. 77–78). Lisboa: & Etc.

Fernandes, J. (1997). Perspetiva: Alternativa Zero Vinte Anos Depois... Em J. Fernandes & M. Ramos (Eds.), *Alternativa zero: uma criação consciente de situações* (pp. 15–35). Porto: Fundação Serralves.

Fernandes, J. (1999). PO-EX: O Experimentalismo Português entre 1964 e 1984 (17 Setembro-28 Novembro 1999). Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea.

Fernandes, J. (2001). Albuquerque Mendes: da pintura enquanto ritual de transfiguração do mundo. Em C. Gonçalves (Ed.), *Albuquerque Mendes, confesso* (pp. 19–28). Porto: Edições ASA.

Fernandes, J. (2002). A Letra e o Corpo na Obra de João Vieira. Em J. Fernandes, H. Macedo, & R. H. da Silva, M. Ramos (Ed.), *João Vieira: corpos de letras* (pp. 20–31). Porto: Fundação de Serralves: Edições ASA.

Fernandes, J. (2005). À volta de. Em J. Fernandes & M. Zimbro, *Lourdes Castro - Sombras à Volta de um Centro* (2ª ed., pp. 5–7). Lisboa: Assírio & Alvim.

Fernandes, J. (2009). Artistas Portugueses na Colecção da Fundação Serralves. Em M. J. Aguiar & C. Gonçalves (Eds.), *Artistas Portugueses na Colecção da Fundação Serralves* (pp. 9–19). Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fernandes, J., Callixto, J. C., & Teles, V. (2011). Estranha Forma de Vida - Uma História da Música Popular Portuguesa - Documentários - RTP. RTP 2. Obtido de http://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p28159

Fernandes, J., & Ramos, M. (Eds.). (1997). *Perspectiva: Alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves.

Fernandes, M. J. (2000). Poesia Concreta, Experimental e Visual. *Arte Teoria*, (1), 28–39.

Ferrão, A. C. (2009). *Conta-me Histórias - Xutos e Pontapés* (2ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Ferreira, A. M. (1984, Janeiro 5). E afinal, onde estamos? *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, pp. 15–17.

Ferreira, A. M. (1992, Junho 26). Frágil. *Expresso Revista*, 73–R.

Ferreira, A. M. (2006). Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães. Em A. M. Ferreira & P. A. Pereira (Eds.), *Escrever a Ruína* (pp. 9–28). Aveiro: Universidade de Aveiro.

Ferreira, J. G. (1976). Alocução do Presidente da A.P.E. na abertura do congresso. Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *Experiência de Liberdade – Antologia de textos publicados no suplemento 'Artes e Letras' do Diário de Notícias de Maio a Novembro de 1975* (pp. 92–95). Lisboa: Diabril Editora.

Ferreira, J. M. (1993). *História de Portugal - Portugal em Transe (1974-1985)*. (J. Matoso, Ed.) (Vol. 8). Lisboa: Estampa.

Ferreira, R. (1929, Janeiro 8). Recordações da Geração Futurista,,...As Histórias do Santa Rita Pintor. *Ilustração*, pp. 37–40.

Ferreira, S. A. (2013). Apresentação. Em J. de Almada Negreiros, S. A. Ferreira (Ed.), *Manifesto anti-dantas e por extenso* (pp. 31–60). Lisboa: Assírio & Alvim.

Fidélis, A. (1983). Laurie Anderson e a Ciência da Iniciação. *Música&Som*, pp. 24–25.

Figueira, J. (2009). *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80* (Doutoramento). Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Figueira, J. (2011). *Reescrever o pós-moderno: sete entrevistas [a] Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente, Pancho Guedes, Tomás Taveira, Paulo Varela Gomes*. Porto: Dafne Editora.

Filipe, P. T. (2008). *Alternativa Um: Respostas Polémicas à Alternativa Zero* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. Obtido de pdf.

Finnegan, R. H. (2006). The How of Literature. *Oral Tradition*, *20*(2), 164–187. http://doi.org/10.1353/ort.2006.0004

Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance - desenvolver um conceito. *Sinais de Cena*, (4), 73–80.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis.

Foley, J. M. (Ed.). (2005). *A companion to ancient epic*. Malden, MA: Blackwell Pub.

Fonseca, D. M. B. e S. da. (2013). *O Processo Criativo na Nova Dança Portuguesa: contributos de quatro coreógrafos da primeira geração* (Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Foster, H. (1983). Postmodernism: A Preface. Em H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. ix–xvi). Seattle: Bay Press.

Foster, H. (2001). *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. (A. Brotons Muñoz, Trad.). Madrid: Akal.

Foucault, M. (2009). *O que é um autor?* (António Fernando Cascais E Eduardo Cordeiro, Trad., Trad.). Lisboa: Nova Vega.

França, J.-A. (1969). A Exposição Surrealista de 1959. *Colóquio Artes*, (53), 16–25.

França, J.-A. (1983). *Amadeo de Souza-Cardoso & Almada Negreiros*. Venda Nova: Bertrand Editora.

França, J. A. (2000). *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910 a 2000* (4 ed. actualiz). Lisboa: Livros Horizonte.

Franco, A. C. (2012). *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*. Évora: Licorne.

Franco, A. C. (2014a). Manuel de Castro - Os Versos de Gelo. *Ideia Revista de Cultura Libertária*, *17*(73-74), 47–50.

Franco, A. C. (2014b, Junho 30). Leituras de Poesia Geração Beat.

Frazão, M. J. G. (2012). *António Palolo: Registo Artístico-Biográfico*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Obtido de Pdf.

Freitas, M. H. de, & Wandschneider, M. (Eds.). (1998). *Ernesto de Sousa: revolution my body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Frenais, R. L. (1984). An Interview with Laurie Anderson. Em G. Battcock & R. Nickas (Eds.), *The Art of Performance - A Critical Anthology* (pp. 135–142). New York: E. P. Dutton Inc. New York.

Frias, H. M. de. (2010). *50 Anos do CAPC – Uma Faceta das Artes Plásticas em Coimbra*. Coimbra: Mar da Palavra.

Fricke, C. (2012a). New Media - Non Traditional Forms of Artistic Expression. Em K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, & K. Honnef, I. F. Walther (Ed.), *Art of the 20th century Part I, Part I,* (pp. 577–680). Köln: Taschen.

Fricke, C. (2012b). The Eighties: «We»re switching over!'. Em K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, & K. Honnef, I. F. Walther (Ed.), *Art of the 20th century Part I, Part I,* (pp. 611–615). Köln: Taschen.

Frith, S. (1999). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Fry, M. (2008). Ten years. One Decade. One helluva ride. Em *Remember the 80s: now that's what I call nostalgia* (p. 7). London: Portico Books.

Fukuyama, F. (1999). *O fim da história e o último homem*. (M. Góis, Trad.) (2ª ed.). Lisboa: Gradiva.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1985). *Primeira Exposição-Diálogo sobre a Arte Contemporânea na Europa*. (A. Schneider, Ed., J. W. Gabriel, R. Koenig, C. Blok, & M. da C. Estarreja, Trads.). Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1986). Performance-Arte. Fundação Calouste Gulbenkian.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1989). *Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1994). *ACARTE: 1984-1994*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE.

Funkhouser, C. (2007). *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Gablik, S. (1987). The aesthetic of duplicity. Em A. C. Papadakis (Ed.), *The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties* (p. 36). London: Art & Design.

Galeria Ether, & Sena, A. (1989). *Nível de olho: fotografia em Portugal anos 80*. Lisboa: Ether.

Gallie, W. B. (1964). *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Shoken Books.

Galopim, N. (2006). POPologias. Em Pop Dell'Arte, *Poplastik 1985-2005* (pp. 1–2). Lisboa: musicactiva.

Gastão, A. M., & Hatherly, A. (2004). Diálogos com a Autora: Palavras que Riem. Em G. Macedo & A. Hatherly (Eds.), *Interfaces do Olhar: Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética* (pp. 147–161). Lisboa: Roma Editora.

Gavinho, C. (2010, Maio). Manobras de Maio. *Central Parq*, (20), 46–49.

Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. Em *The interpretation of Cultures; selected essays* (pp. 3–33). New York: Basic Books.

Geertz, C. (2004). Blurred Genres: The refiguration of social thought. Em H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 64–67). London: Routledge.

George, J. P. (2011). *Puta que os pariu!: a biografia de Luiz Pacheco* (1ª ed.). Lisboa: Ediçoes Tinta da China.

Giannachi, G. (2004). *Virtual theatres: an introduction*. London; New York: Routledge.

Giannachi, G. (2007). *The politics of new media theatre life*. London; New York: Routledge.

Giannachi, G., & Kaye, N. (2011). *Performing presence: Between the live and the simulated*. Manchester; New York: Manchester University Press.

Giannachi, G., Kaye, N., & Shanks, M. (Eds.). (2012a). *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*. London; New York: Routledge.

Giannachi, G., Kaye, N., & Shanks, M. (2012b). Introduction: Archeologies of presence. Em *Archaeologies of Presence* (pp. 1–25). London; New York: Routledge.

Gil, M. C. (1986). *A idade da prata*. Lisboa: Imprensa Nac. Casa da Moeda.

Ginjeira, F. (2005). Do que recordo desses passados momentos, bons momentos, passo a dizer. Obtido de http://gingeira.no.sapo.pt/acerca_do_autor_2.htm

Ginjeira, F. (2014a, Junho 27). Performances.

Ginjeira, F. (2014b, Outubro 7). Arquivo.

Glusber, J. (1987). *A Arte da Performance*. (R. Cohen, Trad.). São Paulo: Perspectiva.

Gobern, J. (1984, Julho 18). Imagem. *Se7e*, p. 319.

Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life* (University of Edinburgh - Social Sciences Research Centre). Edinburgh.

Goldberg, R. (1984a). Performance: A Hidden History. Em G. Battcock & R. Nickas (Eds.), *The Art of Performance - A Critical Anthology* (pp. 22–26). New York: E. P. Dutton Inc. New York.

Goldberg, R. (1984b). Performance: The Golden Years. Em G. Battcock & R. Nickas (Eds.), *The Art of Performance - A Critical Anthology* (pp. 45–55). New York: E. P. Dutton Inc. New York.

Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*. (J. L. Camargo & L. Lopes, Trads.) (2.ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.

Gonçalves, A., Lisboa, J., & Calado, N. (1982, Julho 24). Vilar de Mouros, 1971: os tempos começavam a mudar. *Expresso Revista*, 32–R–33–R.

Gonçalves, C. (Ed.). (2001). *Albuquerque Mendes, confesso*. Porto: Edições ASA.

Gonçalves, E. (1983, Março). reflexões sobre a pintura-hoje. *Colóquio Artes*, (56), 16–23.

Gonçalves, E. (1986). Miguel Yeco. Em M. Yeco, *Miguel Yeco na Galeria Gilde: no côncavo oculto das coisas* (pp. 17–19). Guimarães: Galeria Gilde.

Gonçalves, F. (1969, Outubro). Amadeo e Bentes em Paris (testemunhos de alguns anos de camaradagem). *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, (55), 37–46.

Gonçalves, L. (1970, Novembro 1). Jovem poesia madeirense. *Comércio do Funchal*, pp. 13–15. Funchal.

Gonçalves, O. (1989). *Ora esguardae* (3.ª ed.). Lisboa: Caminho.

Gonçalves, R. M. (1993). *História da Arte em Portugal - De 1945 à actualidade* (Vol. 13). Lisboa: Publicações Alfa.

Gonçalves, R. M. (1996a). A independência dos artistas e as novas correntes estéticas. Em A. Reis (Ed.), *Portugal contemporâneo* (Vol. 3, pp. 301–310). Lisboa: Publicações Alfa: Selecções do Reader's Digest.

Gonçalves, R. M. (1996b). Artes plásticas: do colectivismo ao individualismo. Em A. Reis (Ed.), *Portugal Contemporâneo* (Vol. 3, pp. 709–718). Lisboa: Publicações Alfa.

Gonçalves, R. M. (1996c). As artes plásticas: a lenta emergência da modernidade. Em A. Reis (Ed.), *Portugal contemporâneo* (Vol. 2, pp. 673–696). Lisboa: Publicações Alfa: Selecções do Reader's Digest.

Gonçalves, R. M. (1998). *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas e Debates.

Gonçalves, R. M. (2004). *Vontade de Mudança: Cinco Décadas de Artes Plásticas*. Lisboa: Caminho.

Gonzaga, M. (2006). *António Variações: entre Braga e nova Iorque*. Lisboa: Âncora Editora.

Gordilho, C. (1985). Os corvos de Van Gogh. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (pp. 44–45). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Gordilho, C., & Ginjeira, F. (1984). *novoselvagem*. Almada: Câmara Municipal de Almada.

Gordilho, C., & Silva, G. R. (1992). Última Morada: Carlos Gordilho. Fundação Calouste Gulbenkian.

Gouveia, G. (1987). *A Metódica Verbalidade*. Museu Municipal Dr. Santos Rocha Figueira da Foz. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA

Gouveia, I. S. (2011). *Televisor e monitor em contexto artístico: 1952-1981* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto. Obtido de pdf.

Govan, E., Nicholson, H., & Normington, K. (2007). *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London; New York: Routledge.

Gräbner, C. (2008). Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits. *World Literature Today Online*, 25–28. http://doi.org/http://eprints.lancs.ac.uk/14200/1/Poetics_of_Performance_Poetry.pdf

Grande, C., Firmo, L., & Wandschneider, M. (2008). Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção. *Revista Marte*, (3), 38–65.

Green, A. (2008). *Cultural History*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave MacMillan.

Greenhalgh, P. (2011). The end of style? Em G. Adamson & J. Pavitt (Eds.), *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990* (pp. 282–285). London: V&A.

Gregory, H. (2008a). (Re)presenting Ourselves: Art, Identity, and Status in U.K. Poetry Slam. *Oral*, *23*(2), 201–207.

Gregory, H. (2008b). The quiet revolution of poetry slam: the sustainability of cultural capital in the light of changing artistic conventions. *Ethnography and Education*, *3*(1), 63–80. http://doi.org/10.1080/17457820801899116

Gregory, H. (2009). *Texts in Performance: Identity, Interaction and Influence in U.K. and U.S. Poetry Slam Discourses* (Doctoral Theses). Exeter, Exeter. Obtido de https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/84703

Gregory, H. (2014). Prospecting with the «Poetry Pioneers»: Youth Poetry Slam and the U.K.'s WordCup. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, *10*(3/4), 1–24.

Guelfi, M. L. F. (1991). Do Mimeógrafo ao Laser: 20 anos de Poesia. *Caravelle. Cahiers Du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, (57), 67–82.

Guerra, Á., Cesariny, M., Leiria, M. H., & Seixas, C. (1972, Dezembro 14). O diálogo em 1972. *República*, p. IV; IX; XI.

Guerra, P. (2010). *A instável leveza do Rock : génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)* (Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Obtido de Algumas fotocópias.

Guerra, P., & Silva, A. S. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia Editores.

Guerreiro, A. (2003). Um pouco de vida, um pouco de poesia. *Telhados de Vidro*, (1), 65–74.

Guerreiro, J. M., & Magalhães, J. M. (1993). A poesia não tem importância nenhuma. *Expresso Revista*, (1061), 64–R–66–R.

Guimarães, F. (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto, Portugal: Lello Editores.

Guimarães, F. (2004). *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (3a ed., rev). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Guimarães, F. (2008). *A Poesia Contemporânea Portuguesa: do final dos anos 50 ao ano 2000* (3ª ed.). Lisboa: Edições Quasi.

Guimarães, M. A. O. (2013). *Prática e receção da música improvisada em Portugal: 1960 a 1980*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de Pdf.

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto. Em *Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149–181). New York: Routledge.

Hartog, F. (2013). *Regimes de Historicidade. Presentismo e Experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica.

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity – An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge MA; Oxford UK: Blackwell.

Hatherly, A. (1967, Novembro). Assistir a um bailado de Merce Cunningham. *Jornal de Letras e Artes*, p. 31.

Hatherly, A. (1975). *O Escritor*. Lisboa: Moraes Editores.

Hatherly, A. (1976a). *Diga-me, o que é a ciência? - I*.

Hatherly, A. (1976b). *Diga-me, o que é a ciência? - II*.

Hatherly, A. (1977). Kroklok ou cada vez mais «de la musique avant toute chose». Em *Crónicas, anacrónicas quase-tisanas e outras neo-prosas* (pp. 93–96). Lisboa: Iniciativas Editoriais.

Hatherly, A. (1979). *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho.

Hatherly, A. (1980a). Descolagens da cidade. Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 12–13). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Hatherly, A. (1980b). *Performance das Velas*. SNBA; GNAMB (?).

Hatherly, A. (1981a). O artista contemporâneo e os mass-media. Em A. Hatherly & E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 265–267). Lisboa: Moraes Editores.

Hatherly, A. (1981b). Texto (inédito) acerca de «Rotura», que surge na sequência de «poema d»entro' na «alternativa zero». Em A. Hatherly & E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 253–255). Lisboa: Moraes Editores.

Hatherly, A. (1981c). Uma manifestação de Neodadaísmo. Em E. M. de Melo e Castro & A. Hatherly (Eds.), *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 46–48). Lisboa: Moraes Editores.

Hatherly, A. (1983a). *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Hatherly, A. (1983b). Notas para uma teoria do poema-ensaio. Em A. Hatherly (Ed.), *O Cisne Intacto* (pp. 77–83). Porto: Limiar.

Hatherly, A. (1987). PO-EX: do antes ao agora. Em F. Aguiar (Ed.), *1º Festival Internacional de Poesia Viva* (pp. 181–188). Figueira da Foz: Museu Municipal Doutor Santos Rocha.

Hatherly, A. (1988). *A Cidade das Palavras*. Lisboa: Quetzal Editores.

Hatherly, A. (1990). [Introdução]. Em F. Aguiar & G. R. Silva (Eds.), *CONCRETA. EXPERIMENTAL. VISUAL. Poesia Portuguesa 1959-1989* (pp. 5–7). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Hatherly, A. (2001a). O escritor, consciência pública. Em *Um calculador de improbabilidades* (pp. 383–384). Lisboa: Quimera.

Hatherly, A. (2001b). O Texto-Acto: A Futura Operação das Palavras. Em *Um calculador de improbabilidades* (pp. 388–389). Lisboa: Quimera Editores.

Hatherly, A. (2001c). *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera Editores.

Hatherly, A. (2002). A ruptura como necessidade ecológica da criatividade. Em J. Maximino & F. Aguiar (Eds.), *Imaginários de Ruptura - Poéticas Visuais* (pp. 9–10). Lisboa: Instituto Piaget.

Hatherly, A. (2004a). A arte de tomar posse do mundo. Em G. Macedo & A. Hatherly (Eds.), *Interfaces do Olhar: Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética* (pp. 103–109). Lisboa: Roma Editora.

Hatherly, A. (2004b). Quando o poeta pensa a escrita. Em G. Macedo & A. Hatherly (Eds.), *Interfaces do Olhar: Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética* (pp. 99–102). Lisboa: Roma Editora.

Hatherly, A. (2009a). Com Haroldo de Campos. Em *Obrigatório Não Ver: e Outros Textos de Comunicação Social, anos 1960-1980* (pp. 111–113). Lisboa: Quimera.

Hatherly, A. (2009b). *Obrigatório Não Ver: e Outros Textos de Comunicação Social, anos 1960-1980*. Lisboa: Quimera.

Hatherly, A. (2009c). Rádio Antena II. Em *Obrigatório Não Ver: e Outros Textos de Comunicação Social, anos 1960-1980* (pp. 81–102). Lisboa: Quimera.

Hatherly, A., & Melo e Castro, E. M. de. (1967, Abril 6). Uma exposição portátil de poesia. *Diário Popular*, p. 9.

Hatherly, A., & Melo e Castro, E. M. de. (1981). *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

Havelock, E. A. (1996). *A Musa aprende a Escrever*. (M. L. S. Bárbara, Trad.). Lisboa: Gradiva.

Hebdige, D. (1992). A report on the Western Front: Postmodernism and the «Politics» of style. Em F. Frascina & J. Harris (Eds.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts* (pp. 331–341). London; New York: Open University Press.

Heilbrunn, B. (2004). *La performance, une nouvelle idéologie ?* Paris: La Découverte.

Helder, H. (1964). *Electronicolírica*. Lisboa: Guimarães Editora.

Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. Berkeley: University of California Press.

Hobsbawm, E. (1995). *Age of extremes: the short twentieth century: 1914-1991*. London: Abacus.

Hockney, D. (1987). David Hockney's Paintbox Pictures. Em A. C. Papadakis (Ed.), *The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties* (pp. 37–44). London: Art & Design.

Hoet, J. (1985). No exato momento. Em L. Castro (Ed.), *Teatro, música, performances*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Hopkins, D. (2000). Postmodernism: theory and practice in the 1980s. Em *After modern art: 1945-2000* (pp. 197–231). Oxford: Oxford University Press.

Howarth, P. (2012). *The Cambridge Introduction to modernist poetry*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Hughes, T. (2010). *New and Selected Poems 1957-1994*. London: Faber & Faber.

Hutcheon, L. (1989). *Uma Teoria da Paródia*. (T. L. Pérez, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Huxley, M., & Witts, N. (1996). Twentieth-Century Performance: The Case for a New Approach. Em *The Twentieth-Century Performance Reader* (pp. 1–13). Routledge: London; New York.

Huyssen, A. (1984). Mapping the Postmodern. *New German Critique*, (33), 5–52. http://doi.org/http://www.jstor.org/stable/488352

Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press.

Iser, W. (1993). Representation: a performative act. Em K. Murray (Ed.), *The Aims of Representation: Subject/Text/History* (pp. 217–232). New York: Stanford University Press.

Isidoro, J., Silva, H., & Carpinteira, J. M. V. (1994). *16 anos: Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira: Premiados, Espólio, História*. (Grupo Alvarez, Ed.). Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

Jacoby, R. (1999). *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. New York: Basic Books.

Jameson, F. (1984). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso.

Jara, M. B. (2010). De la performance a la teatralidad. La intensidade de la falla. *Gestos*, (50), 101–116.

Jarry, A. (1980). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien ; suivi de, L'Amour absolu*. (N. Arnaud & H. Bordillon, Eds.). Paris: Gallimard.

Jarry, A. (1996). Of the Futulity of the «Theatrical» in Theater. Em M. Huxley & N. Witts (Eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader* (pp. 238–244). London: Routledge.

Jencks, C. (1987). The Post-Avant-Garde. Em A. C. Papadakis (Ed.), *The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties* (pp. 5–20). London: Art & Design.

Jensen, M. S. (2005). Performance. Em J. M. Foley (Ed.), *A companion to ancient epic* (pp. 45–54). Malden, MA: Blackwell Pub.

Jones, A. (1998). *Body Art/performing the Subject*. University of Minnesota Press.

Jones, A., & Heathfield, A. (2012). *Perform, repeat, record: live art in history*. Bristol; Chicago: Intellect.

Jones, A., & Stephenson, A. (1999). Introduction. Em A. Jones & A. Stephenson (Eds.), *Performing the body/performing the text* (pp. 1–9). London; New York: Routledge.

Jorge, C. F. (1996). A criação literária sob o signo da singularidade. Em A. Reis (Ed.), *Portugal Contemporâneo* (pp. 675–690). Lisboa: Selecções do Reader Digest.

Jorge, J. M. F. (1980). *Mente*. Lisboa: Altamira.

Jorge, J. M. F. (1990). *O que resta da manhã*. Lisboa: Quetzal Editores.

Júdice, N. (1981). *Poesia Futurista. Faro 1916/1917*. Lisboa: Regra do Jogo.

Júdice, N. (1992). *O Processo Poético*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Júdice, N. (1996). As vanguardas literárias. Em A. Reis (Ed.), *Portugal contemporâneo* (Vol. 2, pp. 253–262). Lisboa: Publicações Alfa: Selecções do Reader's Digest.

Júdice, N. (1997). *Viagens por um século de literatura*. Lisboa: Relógio D'Água.

Judt, T. (2006). *Pós-guerra: história da Europa desde 1945*. (V. Silva, M. M. C. da Silva, & P. Xavier, Trads.). Lisboa: Edições 70.

Justo, J. M. (1998). Posfácio Ernesto de Sousa: «O Fim do Fim do Mundo» ou Depois da Tautologia. Em I. Alves & J. M. Justo (Eds.), *Ernesto de Sousa - Ser Moderno... em Portugal* (pp. 293–305). Lisboa: Assírio & Alvim.

Kaplan, E. A. (1993). Introdução. Em E. A. Kaplan (Ed.), V. Ribeiro (Trad.), *O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas* (pp. 11–21). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Kaprow, A. (1970). *Essays on the blurring of art and life*. (J. Kelley, Ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

Kaye, N. (1994). *Postmodernism and Performance*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London: The Macmillan.

Kaye, N. (2000). *Site-specific art: performance, place and documentation*. Oxon; New York: Routledge.

Kaye, N. (2007). *Multi-media: video-installation-performance*. London ; New York: Routledge.

Knowles, C. (1976). Einstein on the beach - libretto. Obtido de http://culturebox.francetvinfo.fr/sites/default/files/assets/documents/eob_text_for_libretto.pdf

Larson, C. (2011). What Do We Mean When We Talk About Performance?: a Metacritical Overview of An Evolving Concept. *Latin American Theatre Review*, *45*(1), 23–44. http://doi.org/10.1353/ltr.2011.0043

Leal, N. (2014, Janeiro 24). L'amour va bien merci: o regresso. Mler ife Dada: Entrevista. Obtido 16 de Maio de 2015, de http://bodyspace.net/entrevistas/576-mler-ife-dada/

Leal, R. (2010). *Sodoma Divinizada*. (A. Fernandes, Ed.). Lisboa: Guimarães.

Leão, M. (2008). *Bienal de Cerveira 30 Anos: 1978-2008*. Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

Lefebvre, H. (2012). *O direito à cidade*. Lisboa: Estúdio : Livraria Letra Livre.

Leite, I. (2014). Ocaso...Épico. Obtido de https://somaletra.wordpress.com/2014/01/05/ocasoepico/

Levita, F. (1916). *Negreiros-Dantas: Uma Página para a História da Literatura Nacional*. Coimbra: Tipográfica de Coimbra. Obtido de http://bdigital.sib.uc.pt/republica/UCSIB-SJC-10-9-59/UCSIB-SJC-10-9-59_item2/UCSIB-SJC-10-9-59_PDF/UCSIB-SJC-10-9-59_PDF_24-C-R0120/UCSIB-SJC-10-9-59_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0120.pdf

Lieberman, R. (2003, Março). Todd Haynes's Superstar. *Artforum*, *XLI*(8), 93.

Lima, M. de. (1965, Janeiro 20). Concerto e audição pictórica sob a orientação de Jorge Peixinho na Galeria Divulgação. *Jornal de Letras e Artes*, p. 11.

Lima, M. de, Dácio, R., Gonçalves, R. M., Cesariny, M., Hatherly, A., & Maggio, N. di. (1967, Novembro). John Cage passou perto. *Jornal de Letras e Artes*, pp. 29–31.

Lima dos Santos, M. de L. (1995). E a Cultura como vai?... Em E. de S. Ferreira & H. Rato (Eds.), *Portugal Hoje* (pp. 213–234). Lisboa: Instituto Nacional da Administração.

Lima dos Santos, M. de L. (Ed.). (1998). *As Políticas Culturais em Portugal* (Observatório das Actividades Culturais). Lisboa.

Linker, K. (1983). On Artificiality. *Flash Art 111*, *5*(35), 33.

Lipovetsky, G. (1989). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. (M. S. Pereira & A. L. Faria, Trads.). Lisboa: Relógio D'Agua.

Lipovetsky, G. (2010). *O Crepúsculo do Dever*. (F. Gaspar & C. Gaspar, Trads.). Lisboa: Dom Quixote.

Lisboa, J. (1985, Abril 27). Um jogo avelã. *Expresso Revista*, (652), 7–R.

Lisboa, J. (1989, Setembro 30). Mler Ife Dada - Depois do «Big-Bang». *Expresso*, 19–C.

Lisboa, J. (2002). Música Popular/Pop Rock. Em F. Pernes (Ed.), *Panorama da Cultura Portuguesa no séc. XX* (Vol. 2, pp. 99–141). Porto: Afrontamento.

Lobo, M. C. (2000). Portugal na Europa, 1960-1996 - uma leitura política da convergência económica. Em A. Barreto (Ed.), *A Situação Social em Portugal 1960-1999: Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia.* (pp. 611–643). Lisboa: Impr. de Ciências Sociais.

Loff, M., & Pereira, M. da C. M. (Eds.). (2006). *Portugal, 30 anos de Democracia, 1974-2004*. Porto: Editora da Universidade do Porto.

Lopes, D. S. (2005). quatro linhas, dois pontos: para cn [Carlos Nogueira]. Obtido de http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#16

Lopes, I. (1988, Janeiro 7). Felizes da Fé voltam à carga. *A Capital*, p. 17.

Lopes, J. da S. (1995). A economia portuguesa desde 1960. Em A. Barreto (Ed.), *A situação social em Portugal, 1960-1995* (Vol. I, pp. 233–364). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

Lopes, Ó. (1988). Alguns Nexos Diacrónicos Na Poesia Novecentista Portuguesa. Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 208–223). Lisboa: Assírio & Alvim.

Lourenço, E. (1984). Literatura e Revolução. *Colóquio/Letras*, (78), 7–16.

Lourenço, E. (1985, Março 16). O silêncio dos intelectuais. *Expresso Revista*, (646), 29–R – 31–R.

Lourenço, E. (1999, Dezembro 29). O imaginário português neste fim de século. *Jornal de Letras*, pp. 20–23.

Lucie-Smith, E. (1990). *Art in the Eighties*. New York; Oxford: Phaidon.

Lufti, S., & Frati, R. (1981). Ânima - Acção de textos visuais. Em A. Hatherly & E. M. de Melo e Castro (Eds.), *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 256–257). Lisboa: Moraes Editores.

Macedo, H. (2002). Formas de Ler. Em J. Fernandes, H. Macedo, & R. H. da Silva, M. Ramos (Ed.), *João Vieira: corpos de letras* (pp. 46–55). Porto: Fundação de Serralves: Edições ASA.

Macedo, H. (2010). Memórias do Café Gelo. *Relâmpago*, (26), 139–147.

Machado, J. S. (1990). Atitudes litorais. *Artes & Leilões*, (3), 32–36.

Machon, J. (2009). *(Syn)aesthetics: redefining visceral performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Madeira, C. (2014). *Performance Arte Portuguesa – Questões Sociológicas em torno de uma História em Processo*. Apresentado na VIII Congresso Português de Sociologia, Universidade de Évora. Obtido de http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0964.pdf

Madeira, C. M. G. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal* (Tese de Doutoramento). Instituto de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa, Lisboa. Obtido de pdf.

Madison, D. S., & Hamera, J. (2006). Performance Studies at the Intersections. Em *The Sage Handbook of Performance Studies* (pp. xi–xxv). California; London; Panchsheel Enclave: SAGE Publications.

Mafra, A. (1925, Abril 17). Zum-pim-pim! O Príncipe de Judá fala ao Diário de Lisboa sobre a nova escola futurista. *Diário de Lisboa*, p. 4.

Magalhães, J. M. (1981a). *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença.

Magalhães, J. M. (1981b). *Os dois crepúsculos : sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.

Maio, L. (1989). *Afectivamente GNR*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Marnoto, R. (1988). A Obra de Francisco Levita, Um Futurismo Inconcluso [Separata de Estudos Italianos em Portugal]. *Estudos Italianos em Portugal*, (51/52/53), 145–162.

Marnoto, R. (2009a). Futurismo e futurismos em Portugal. *Estudos Italianos em Portugal*, (4), 61–75.

Marnoto, R. (2009b). *Negreiros - Dantas. Uma Página para a História da Literatura Nacional. Coimbra Manifesto 1925*. Lisboa: Fenda.

Marques, B. (2014). O Grupo do Gelo. *Ideia Revista de Cultura Libertária*, *17*(73-74), 5.

Marques, J.-A. (1980). Modelo para uma partitura. Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (p. 21). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Marques, J.-A. (1983). *Aprendizagem do Corpo*. Lisboa: & etc.

Marques, J. A., & Perdigão, M. M. de A. (1985). *Flexões, reflexões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Marques, P. P. (2014). *A técnica do golpe literário*. Porto: Montag.

Marsh, N., Middleton, P., & Sheppard, V. (2006). «Blasts of Language»: Changes in Oral Poetics in Britain since 1965. *Oral Tradition*, *21*(1), 44–67. http://doi.org/10.1353/ort.2006.0016

Martelo, R. M. (2004). *Em Parte Incerta*. Porto: Campo das Letras.

Martelo, R. M. (2006). Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (74), 129–143.

Martinho, F. J. B. (1997). From revolution to apocalipse: two decades of portugues poetry. Em H. Kaufman & A. Klobucka (Eds.), *After the revolution. Twenty years of portuguese literature* (pp. 75–107). Lewisburg; London: Bucknell University Press/Associated Press.

Martinho, F. J. B. (1998). Depois do modernismo, o quê? - o caso da poesia portuguesa. *Revista Semear*, (4). Obtido de http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_08.html

Martinho, F. J. B. (1999). O 25 de Abril na Poesia Portuguesa. *Revista de Letras e Culturas*, (5), 55–63.

Martinho, F. J. B. (2002). A poesia portuguesa do séc. XX. Em F. Pernes (Ed.), *Panorama da Cultura Portuguesa no séc. XX* (Vol. 2, pp. 349–401). Porto: Afrontamento.

Martinho, V. (1997). O público abjeccionista do surrealismo em 1949. Em *A intervenção surrealista* (pp. 263–269). Lisboa: Assírio & Alvim.

Martinho, V. (2013). O Café Gelo - Retratos. *A Ideia - revista de cultura libertária*, *16*(71-72), 187–188.

Martins, F. (2011). *Pop Dell'Arte*. Lisboa: A Bela e o Monstro, Edições Lda.

Martins, F. C. (2014). Raul Leal (1886-1964) [Modernismo - Arquivo Virtual da Geração de Orpheu]. Obtido de http://www.modernismo.pt/index.php/raul-leal-1886-1964

Martins, N. (2011). *UHF: Assombro e Descoberta*. Lisboa: Fonte da Palavra.

Matos, L. A. de. (2002). *Ana Hatherly - A Mão Inteligente*.

Matos, M. C. de. (1976). A Marginal-Idade e a Poesia que Teima ter Voz. Em J. C. R. Nunes, *Todo o voo (que termina) neste corpo* (pp. 3–6). Lisboa: Edições Távola Redonda.

Matos, M. C. de. (1977a). A Mate-m(á-tica) e a Dialéctica do Amor em Relação a Sal-(Azar o Meu) Kerouac. Em A. Neves, *A Cidade está Cheia de Garrafas ou As Pessoas com Tic-Tacs nos Pulsos* (pp. 7–12). Lisboa: Edições Távola Redonda.

Matos, M. C. de. (1977b). Chega-lhes aí da Margem que os não Incendiados (de Vida) ainda Mexem. Em L. Condinho, *Para que Alguns me Possam Amar* (pp. 3–8). Lisboa: Edições Távola Redonda.

McEvilley, T. (2005). *The triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. New York: Documentext / McPherson,.

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man* (1st MIT Press ed). Cambridge, Mass: MIT Press.

McNab, G. (1977). Sobre duas intervenções de Almada Negreiros. *Colóquio/Letras*, (35), 32–40.

Melo, A. (1985a, Janeiro 26). Todos os dias há moda. *Expresso Revista*, (639), 36–R.

Melo, A. (1985b, Dezembro 7). Anos 80: o contemporâneo como território. *Expresso Revista*, (684), 50R–53R.

Melo, A. (1986a). Um tempo durante. Em J. Machado, J. Nunes, & N. Santelmo (Eds.), *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*. Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.

Melo, A. (1986b, Abril 12). Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo «homeostético». *Expresso Revista*, (702), 39–R – 40–R.

Melo, A. (1986c, Novembro 1). As seis partidas do mundo. *Expresso Revista*, (731), 43–R.

Melo, A. (1987). Da alma à rua. Em A. Berto, P. da C. Domingos, & R. Baião (Eds.), *Sião* (pp. 3–11). Lisboa: Minigráfica - Coop. Artes Gráficas.

Melo, A. (1990). Tópicos da internacionalização. *Artes & Leilões*, (3), 29–31.

Melo, A. (1998a). *Artes Plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel.

Melo, A. (1998b). O que é a arte dos anos 80? Em M. de Corral (Ed.), *Anos 80* (pp. 22–35). Lisboa: Culturgest.

Melo, A. (1999). Os anos 80 nunca existiram. Em *Panorama da Arte Portuguesa no séc. XX* (pp. 285–315). Porto: Campos das Letras / Fundação de Serralves.

Melo e Castro, E. M. de. (1958). *Lírica do Objecto* [8 mm, p/b, sem som]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=Llgs3XJ7J0M

Melo e Castro, E. M. de. (1963). *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores.

Melo e Castro, E. M. de. (1965). *A Proposição 2.01*. Lisboa: Editora Ulisseia.

Melo e Castro, E. M. de. (1967a). *Círculos* [Super 8 mm, p/b, sem som].

Melo e Castro, E. M. de. (1967b). *Triangle-Quadriopen* [Super 8 mm, p/b, sem som].

Melo e Castro, E. M. de. (1972). Mário Cesariny de Vasconcelos: 19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres. *Colóquio/Letras*, (6), 76–77.

Melo e Castro, E. M. de. (1975a). I Congresso dos Escritores Portugueses: Que Escritores? Que Literaturas? Inédito Dactilografado.

Melo e Castro, E. M. de. (1975b). *resistência das palavras*. Lisboa: Plátano Editora.

Melo e Castro, E. M. de (Ed.). (1976). *Experiência de Liberdade – Antologia de textos publicados no suplemento 'Artes e Letras' do Diário de Notícias de Maio a Novembro de 1975*. Lisboa: Diabril Editora.

Melo e Castro, E. M. de. (1977a). *In-Novar*. Lisboa: Plátano Editora.

Melo e Castro, E. M. de (Ed.). (1977b). *Representação Portuguesa à XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: António Coelho Dias, Lda.

Melo e Castro, E. M. de. (1979). *As palavaras só-lidas*. Lisboa: Livros Horizonte.

Melo e Castro, E. M. de. (1980a). *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Melo e Castro, E. M. de. (1980b). Ler a «PO.EX/80». *Arteopinião*, (10), 33–34.

Melo e Castro, E. M. de. (1980c). Poesia ou Morte. Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (p. 1). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Melo e Castro, E. M. de (Ed.). (1980d). *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Melo e Castro, E. M. de. (1982). *Corpos Radiantes*. Lisboa: & Etc.

Melo e Castro, E. M. de. (1984). *Projecto Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Melo e Castro, E. M. de. (1985a). Letra a Letra. Em J. Vieira (Ed.), *João Vieira, 25 Anos de Trabalho, 1959-1984* (pp. 9–19). Lisboa: & Etc.

Melo e Castro, E. M. de. (1985b). Perspectivas da poesia visual: anos 80 (3 ângulos). Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 135–139). Lisboa: Ulmeiro.

Melo e Castro, E. M. de. (1985c). *Signagens* [U-Matic e VHS, cor, som]. Universidade Aberta de Lisboa. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens

Melo e Castro, E. M. de. (1985d). Um Século em Abismo – Poesia Portuguesa. Em E. M. de Melo e Castro & M. de A. Perdigão (Eds.), *Um Século em Abismo - Poesia Portuguesa do Séc. XX* (pp. 4–6). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Melo e Castro, E. M. de. (1988). *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Lisboa: Editora Vega.

Melo e Castro, E. M. de. (1995a). Anos 80: sobreviver na costa atlântica. Em *Voos da Fénix Crítica* (pp. 201–209). Lisboa: Edições Cosmos.

Melo e Castro, E. M. de. (1995b). Que lugar para a poesia? Em *Voos da Fénix Crítica* (pp. 245–251). Lisboa: Edições Cosmos.

Melo e Castro, E. M. de. (1995c). *Voos da Fénix Crítica*. Lisboa: Edições Cosmos.

Melo e Castro, E. M. de. (2003). *No limite das coisas*. Porto: Campo das Letras.

Melo e Castro, E. M. de. (2006a). Concepto Incerto. Em J. Fernandes & E. M. de Melo e Castro (Eds.), *O Caminho do Leve* (p. 212). Porto: Fundação Serralves.

Melo e Castro, E. M. de. (2006b). poesia concreta (ideogramas e sintagmas). Em E. M. Melo e Castro & J. Fernandes (Eds.), *O Caminho do Leve* (pp. 116–117). Porto: Fundação Serralves.

Melo e Castro, E. M. de. (2014a, Fevereiro 12). Mesa Redonda de 1977.

Melo e Castro, E. M. de. (2014b, Dezembro 4). Entrevista de Sandra Guerreiro Dias ao poeta E. M. de Melo e Castro.

Melo e Castro, E. M. de. (2015). António António Aragão Aragão. *Cibertextualidades*, (7), 127–134.

Melo e Castro, E. M. de, & Aragão, A. (Eds.). (1965). *Poesia Experimental - Suplemento do Jornal do Fundão*. Fundão: Jornal do Fundão. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/poesia-experimental-suplemento-do-jornal-do-fundao

Melo e Castro, E. M. de, & Fernandes, J. (Eds.). (2006). *O Caminho do Leve*. Porto: Fundação Serralves.

Melo e Castro, E. M. de, & Perdigão, M. de A. (Eds.). (1985). *Um Século em Abismo – Poesia Portuguesa do séc. XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Mendes, M. G. (2006). *Autografia*.

Merquior, J. G. (1979, Novembro). O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*, (52), 5–15.

Mesquita, M. (1994). Os Meios de Comunicação Social. Em A. Reis (Ed.), *Portugal: 20 Anos de Democracia* (pp. 360–405). Lisboa: Círculo de Leitores.

Metelo, V. (2007). *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - A Activação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Metelo, V. (2008). Notas para uma cronologia. *Revista Marte*, (3), 66–79.

Michels, U. (2007). *Atlas de Música II*. (A. M. Cardo, F. Pinho, J. Simões, & S. Mendes, Trads.) (Vols. 1–2). Lisboa: Gradiva.

Middleton, P. (2003). Poetry's oral stage. Em *Performance: Critical Concepts in Literary and Culturl Studies* (Vol. I, pp. 338–370). London; New York: Routledge.

Middleton, P. (2005). How to Read a Reading of a Written Poem. *Oral Tradition*, *20*(1), 7–34. http://doi.org/10.1353/ort.2005.0015

Ministro, B. (2015a). António Aragão: Bio-bibliografia ilustrada. *Cibertextualidades*, (7), 13–32.

Ministro, B. (2015b, Junho 2). A Essência dos Sentidos [Recensão Crítica]. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-a-essencia-dos-sentidos-de-fernando-aguiar-recensao

Moe, O.-H. (1985). No panorama. Em L. Castro (Ed.), *Teatro, música, performances*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Molder, J. (1977). *Rotura* [16 mm].

Monteiro, H. (1986). Três Perguntas a Mário Cesariny. *A Phala*, (1), 1–2.

Monteiro, M. H. (1988). Surrealismo: do «cadáver esquisito» ao gato resplendente andando pela noite. Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 91–99). Lisboa: Assírio & Alvim.

Monteiro, P. F. (1995). *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Monteiro, R. (1985, Setembro 1). Rui Reininho - Um Artista da Cidade. *Blitz*, p. 20.

Monteiro, T. (2013). *Tudo isto é pop*. Rio de Janeiro: Editora Caetés.

Morais, E. (2011). *Meio Metro de Pedra*. Obtido de http://www.youtube.com/watch?v=ygQ7BObIj7M&feature=youtube_gdata_player

Morin, E. (2009). *El método 1: La naturaleza de la naturaleza*. Catedra.

Mourão, C. (2010). *Lourdes Castro Pelas Sombras* [4:3]. Midas Filmes.

Müller, J. (2005). *Best movies of the 80s*. Köln; London: Taschen.

Müller, J., & Haubner, S. (2005). The Cinema of Surfaces: On the Aesthetics of Films in the 80s. Em J. Müller, *Best movies of the 80s* (pp. 4–16). Köln; London: Taschen.

Munslow, A. (2007). *Narrative and history*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

Munslow, A. (2010). *The Future of History*. Houndmills; Basingstoke: Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

n.a. (1981, Março 15). A (anti) conferência de António Aragão. *Diário de Notícias*, p. 6.

n., a. (1982a, Julho 28). «Alternativa 2» é contraponto da arte institucionalizada. *Se7e*, p. 7. Lisboa.

n., a. (1982b, Agosto 4). Maravilhosa dissidência. *Se7e*, p. 12.

n., a. (1982c, Novembro 10). Laurie Anderson. *Se7e*, p. 6.

n.a. (1984, Fevereiro 26). A obra «Os 3 Farros». *Diário de Notícias*, p. 23.

n., a. (1987, Junho 7). O corpo é o medium principal. *Jornal de Notícias*, p. 10.

Nadal, E. (1984). Projectos e Objectos. Em A. Carneiro & T. Saldanha (Eds.), *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - 54 Exposições 1981-1983* (pp. 40–41). Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Nava, L. M. (2004a). *Ensaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Nava, L. M. (2004b). Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge. Em *Ensaios Reunidos* (pp. 293–305). Lisboa: Assírio & Alvim.

Navarro, M. (1975, Maio 22). O I Congresso dos Escritores Portugueses. *Vida Mundial*, (1862), 52–55.

Nazaré, L. (1992). Vídeo-Arte. Obtido de http://www.motelcoimbra.pt/wp-content/uploads/2013/05/Arte-V%C3%ADdeo-Leonor-Nazar%C3%A9.pdf

Negreiros, J. de A. (1935). Notícia sobre um acto de teatro que a seguir se publica. *Sudoeste*, (2), 23–44.

Negreiros, J. de A. (1959, Maio 21). Amadeo de Souza-Cardozo. *Diário de Lisboa*, p. 17 e 20.

Negreiros, J. de A. (1965). *Manifesto Anti-Dantas* [CD]. Lisboa: Assírio & Alvim / Sons.

Negreiros, J. de A. (2000). *K4, o quadrado azul: poesia terminus diz-se aqui o segredo do genio intransmissivel*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Negreiros, J. de A. (2006). *Manifestos e Conferências*. (F. C. Martins, L. M. Gaspar, M. P. dos Santos, & S. A. Ferreira, Eds.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Negreiros, M. J. de A. (1982). *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Arcádia.

Nery, R. V., & Castro, P. F. de. (1991). *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Neves, J. (Ed.). (2010). *Como se faz um povo: ensaios em história contemporânea de Portugal*. Lisboa: Edições Tinta da China.

Neves, N. M. (2014). *A nova geração de 70 - contributo para uma história da poesia marginal em Portugal* (Materialidades da Literatura I - Programa de Doutoramento em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Nickas, R. (1984). Introduction. Em R. Nickas & G. Battcock (Eds.), *The Art of Performance - A Critical Anthology* (pp. 5–13). New York: E. P. Dutton Inc. New York.

Nogueira, C. (2012). Programa Mensal [Carlos Nogueira]. Obtido de http://www.carlosnogueira.com/textode.html#2

Nogueira, I. (2007). *Do pós-modernismo à exposição alternativa zero*. Lisboa: Vega Editora.

Nogueira, I. M. R. (2009). *Artes Plásticas e Pensamento Crítico em Portugal nos Anos Setenta e Oitenta: Problemáticas da Operacionalidade dos Conceitos de Vanguarda e de Pós-Modernismo* (Dissertação de Doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa. Obtido de pdf.

Nora, S., & Minc, A. (1980). *The computerization of society: a report to the President of France*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Novak, J. (2011). *Live poetry: an integrated approach to poetry in performance*. Amsterdam: Rodopi.

Ocaso Épico. (1981). *Ocaso Épico no RRV* [Podcast]. Lisboa Rock Rendez -Vous. Obtido de http://www.sinfonias.org/memoria/concertos/212-ocaso-epico-no-rrv

Ó, J. R. do. (2004). Movimento homeostética ou encenação da comple+idade (em 5 planos breves). Em M. Ramos & M. Dale (Eds.), T. Kundert (Trad.), *Homeostética: 6=0* (pp. 25–77). Porto: Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea.

Olaio, A. (2009). Círculo de Artes Plásticas e futuro: O CAPC depois dos 50. *Rua Larga*, (23), 32–35.

Olaio, A. (2013). As cores do círculo de artes plásticas: a ambiguidade como ideologia. *Biblos*, *11*, 15–38. http://doi.org/http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_11_1

Oliveira, F. M. de. (2005). Disciplinaridade e redenção nos estudos performativos. *Sinais de Cena*, (4), 11–16.

Oliveira, P. M. de, Olaio, A., Álvaro, E., & Palma, L. (1987). *Alternativa 5 - o ângulo recto ferve a 90º*. Porto: Magenta - Gabinete de Comunicação Visual, Lda.

Oliveira, E. R. (1986, Agosto 11). A 5ª Exposição Homeostética, p. 35. Lisboa.

Oliveira, H. M. da C. (2013). *Alternativas e Proposições para uma Experimentação Sonora na Arte Conteporânea Portuguesa Pós 25 de Abril* (Projecto de Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de Pdf.

Olson, C. (1950). Projective Verse. Obtido de http://writing.upenn.edu/~taransky/Projective_Verse.pdf

O'Neill, A. (2002). *A Ampola Miraculosa*. (P. Proença, Ed.). Porto: Assírio & Alvim.

O'Neill, A. (2008). Marca do surrealismo. Em M. A. Oliveira & F. C. Martins (Eds.), *Já cá não está quem falou* (pp. 171–174). Lisboa: Assírio & Alvim.

O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson.

Orfão, R. (1983). *Rui Orfão: Performances 1980-83*. Coimbra: Artitude:01.

Osthoff, S. (2009). *Performing the archive the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York: Atropos Press.

Pacheco, F. A. (1970, Maio 24). Assassinado a sangue frio o sábio Alphonse Peyradon. *Diário de Lisboa*, p. 6.

Paes, R. E. (1988, Julho 25). O Sátiro-Maior da República. *Diário de Lisboa*, p. 22.

Paes, R. E. (1990, Fevereiro 20). Um triste teatro. *Diário de Lisboa*, p. 20.

Pais, R. (1983). Post Ismo. Em L. Serpa, J. Fabião, P. Libório, & J. Ladhams, *Depois do modernismo: catálogo* (Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 196–198). Lisboa: Depois do Modernismo.

Palla, M. A. (1985). A arte é uma festa. Em J. Vieira (Ed.), *João Vieira, 25 Anos de Trabalho, 1959-1984* (pp. 20–23). Lisboa: & Etc.

Paraire, P. (1992). *50 anos de música rock*. (P. Ramos & A. I. Couto, Trads.). Lisboa: Editora Pergaminho.

Pearson, M., & Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London; New York: Routledge.

Peixinho, J. (10AD, 1965). Resposta a Manuel de Lima. *Jornal de Letras e Artes*, p. 5; 12.

Pêra, E. (2010). *Punk is not daddy*.

Perdigão, M. de A. (1985a). Para lá das Galerias de Exposição. Em L. Castro (Ed.), *Teatro, música, performances*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Perdigão, M. de A. (Ed.). (1985b). *Quinzena Multimédia*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Perdigão, M. de A. (1987). [Introdução]. Em A. Viana (Ed.), *Encontros ACARTE 87 - Novo Teatro-Dança da Europa* (pp. 1–2). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE.

Perdigão, M. M. de A. (Ed.). (1989). *Vertentes de teatro musical: pintura, teatro, música, poesia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE.

Pereira, J. C. (2007). O Futurismo na literatura portuguesa : «Orpheu» e «Portugal Futurista». Em *As artes visuais e as outras artes* (pp. 97–110). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. Obtido de http://hdl.handle.net/10451/9554

Pereira, J. M. (1983). *No Reino dos Falsos Avestruzes - Um Olhar sobre a Política*. Lisboa: A Regra do Jogo.

Pereira, P. (Ed.). (2008). *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Reimpressão, Vol. 10). Lisboa: Círculo de Leitores.

Perloff, M. (1986). *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago: University of Chicago Press.

Pernes, F. (1982a, Julho 8). III Bienal de Cerveira: ver para ser. *Expresso Revista*, (510), 26–R–27–R.

Pernes, F. (1982b, Setembro). III Bienal de V. N. de Cerveira «& Lagos-82». *Colóquio Artes*, (54), 65–66.

Pestana, Ç. (1985). Ruído, tempo, peso, limite. Em F. Aguiar & M. Barbosa, *Performarte: I Encontro Nacional de Performance* (pp. 42–43). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.

Pestana, Ç. (2008). Performance en Portugal (Un relato personal). Em C. Tejo (Ed.), (pp. 150–154). Vigo: Vicerreitoría do Campus de Pontevedra da Universidade de Vigo. Obtido de http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/1_ANL_Conferencia_Pestana_ESP.doc.pdf

Pestana, S. (1980). Visual e depois? Literatura informacional. Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 43–45). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Pestana, S. (1985). Apontamentos de: literatura informacional ou a poética dos anos 80. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 201–216). Lisboa: Ulmeiro.

Pestana, S., & Barros, A. (1979). *Silvestre Pestana: as ilhas desertas*. Porto: Cooperativa Árvore.

Peste, J. (2011). *Free Pop - reedição* (pp. 1–3). Lisboa: Ama Romanda & Louie Louie.

Pfeiler, M. (2003). *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets*. Tubingen: Gunter Narr Verlag.

Phelan, P. (1993). *Unmarked - The Politics of Performance*. London; New York: Routledge.

Pignatari, D. (2004). *Contracomunicação* (3ª ed.). Cotia - São Paulo: Ateliê Editorial.

Pimenta, A. (1977). *Homo Sapiens*. Lisboa: & Etc.

Pimenta, A. (1979). *Heterofonia*. & etc.

Pimenta, A. (1982). *A visita do papa*. Lisboa: & etc.

Pimenta, A. (1983a). *Tríptico*. Lisboa: & etc.

Pimenta, A. (1983b). *Uni-verso Pro-lixo: Exposição de Alberto Pimenta na Animação da Área do Chiado/83*. Lisboa: ESBAL.

Pimenta, A. (1985). *O Desafio da Mudança*. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Pimenta, A. (1988a). Esta peça é sua, estime-a. *Pravda*, (6), 47–53.

Pimenta, A. (1988b). Que poesia Exprimo(o)mental? Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 144–149). Lisboa: Assírio & Alvim.

Pimenta, A. (1989). *A Metáfora Sinistra*. Lisboa: Quimera.

Pimenta, A. (1990a). Acerca da poética ainda possível. Em *Obra Quase Incompleta* (pp. 279–283). Lisboa: Fenda.

Pimenta, A. (1990b). *Obra Quase Incompleta*. Lisboa: Fenda.

Pimenta, A. (1990c). *Um Enlace Feliz: Fanzine segundo Alberto Pimenta*. destinos: cadernos de poesia.

Pimenta, A. (1995). Ex-Voto de A.P. ao Divino M. M. du Bocage. *Utopia - Revista Anarquista de Cultura e Intervenção*, (21), 5–6.

Pimenta, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia.

Pimenta, A. (2009). *Que lareiras na floresta*. Porto: 7 nós.

Pimenta, L. (1987, Dezembro 21). Manifestação de pais natais na baixa. *A Capital*, pp. 16–17.

Pinharanda, J. (1990). A exposição dos anos 80. *Artes & Leilões*, (3), 20–28.

Pinharanda, J., Ferreira Montero, H. J., Novillo, V., & Azevedo, C. de. (1999). *Colecção António Cachola: Arte portuguesa, anos 80-90*. Badajoz: Associación de Amigos del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Pinharanda, J. L. (2008a). Anos 70: Um Tempo de Passagem. Em P. Pereira (Ed.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Vol. 10, pp. 111–114). Lisboa: Círculo de Leitores.

Pinharanda, J. L. (2008b). Anos 80: «A Idade da Prata». Em P. Pereira (Ed.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Vol. 10, pp. 115–129). Lisboa: Círculo de Leitores.

Pinheiro, M. do C., & Mendes, S. C. (2007). A Cena do Ódio: manifesto e manifestação da poética futurista. *Diacrítica*, *3*(21), 93–124.

Pinto, A. C. (1990). Um pouco de memória. *Artes & Leilões*, (3), 41–43.

Pinto, J. (1986, Fevereiro 10). A poesia deve ser vista por todos, p. 27.

Pinto, J. (1988a, Janeiro 6). Monstros na Rua Augusta. *Diário Popular*, p. 7.

Pinto, J. (1988b, Março 19). Erotismo no Fórum. *Diário Popular*, p. 24.

Pires, A. (1990, Junho 3). Concursos de Música Moderna no Rock Rendez-Vous. Obtido de http://anos80.no.sapo.pt/rrv2.htm

Pires, J. P., & Pinheiro, J. F. (2006). *Brava Dança*. Filmes do Tejo.

Pires, M. (1971). *João Vieira - Expansões*. Lisboa. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU

Pires, M. (1972). *João Vieira - Incorpóreo I* [16 mm cor]. Lisboa. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=mXwRERsscsY

Pires, M. (1974a). *1974 - Painel do 10 de Junho de 1974 - Mercado do Povo - I*. GNAMB. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI

Pires, M. (1974b). *1974 - Painel do 10 de Junho de 1974 - Mercado do Povo - II*. GNAMB. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY

Pires, M. (1984). *João Vieira - Caretos*. Lisboa.

Pitches, J., & Popat, S. (Eds.). (2011). *Performance perspectives: a critical introduction*. New York: Palgrave Macmillan.

PO-EX.net. (2015). 1965-2015 50 anos de Poesia experimental em Portugal: Concerto e audição pictórica. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica

Poggi, C. (1999). Following Acconci/Targeting Vision. Em A. Jones & A. Stephenson (Eds.), *Performing the body/performing the text* (pp. 237–254). London; New York: Routledge.

Polkinhorn, H. (1996). Hyperotics: Towards a Theory of Experimental Poetry. Em K. D. Jackson, E. Vos, & J. Drucker (Eds.), *Experimental - Visual - Concrete: Avant-garde Poetry Since the 1960s* (pp. 211–214). Amsterdam: Rodopi.

Pomar, A. (1985). O Tempo de Ver. *Expresso Revista*, 28–R.

Popat, S. (2011). Technology: Introduction. Em J. Pitches & S. Popat (Eds.), *Performance perspectives: a critical introduction* (pp. 114–115). New York: Palgrave Macmillan.

Porfírio, J.-L. (1980, Maio 24). A história exemplar de um espectáculo proibido. *Expresso Revista*, (395), 26–R.

Porfírio, J.-L. (1981). Ver, ler, ser PO.EX/80. Em A. Hatherly & E. M. de Melo e Castro, *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (pp. 279–282). Lisboa: Moraes Editores.

Porfírio, J.-L. (1983, Janeiro 29). A moda e o resto. *Expresso Revista*, (535), 31–R.

Porfírio, J.-L. (1985). Carlos Nogueira: uma sensibilidade da/na mudança [Carlos Nogueira]. Obtido de http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#16

Porfírio, J.-L. (1997). E depois?... E depois? Alternativa Zero 1977-1997. Em J. Fernandes & M. Ramos (Eds.), *Alternativa zero: uma criação consciente de situações* (pp. 47–51). Porto: Fundação Serralves.

Portela, M. (2006). Concrete and digital poetics. *Leonard Electronic Almanac*, *14*(05-06), 1–11.

Portela, M. (2007). Significantes em movimento em movimento. *Cadernos de Literatura Comparada - Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade*, (17), 63–92.

Portela, M. (2013). *Scripting reading motions: the codex and the computer as self-reflexive machines*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Portela, M. (2014). Multimodal Editing and Archival Performance: A Diagrammatic Essay on Transcoding Experimental Literature, *8*(1). Obtido de http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/1/000175/000175.html

Porto, C. (1977, Novembro 8). ânima - A Palavra no Espaço. *Diário de Lisboa*, p. 14.

Porto, C. (1979, Junho 22). Fui ao Jardim da Celeste. *Diário de Lisboa*, pp. 7–8.

Porto, C. (1996). O teatro: da explosão criativa à crise. Em A. Reis (Ed.), *Portugal Contemporâneo* (Vol. 3, pp. 691–702). Lisboa: Publicações Alfa - Selecções do Reader Digest.

Praça, A., Antunes, A., Amorim, A., Borga, C., & Cascais, F. (Eds.). (1974). *25 de abril - documentos* (2ª ed.). Lisboa: Casa Viva Editora, Limitada.

Preto, A. (2005). *A Poesia Experimental Portuguesa 1960-1980* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Quadrum, G., & Carneiro, A. (1979). *Alberto Carneiro*. Lisboa: Quadrum.

Quatermain, P. (1992). *Disjunctive Poetics. From Gerturde Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Quevedo, C. (1988, Setembro 16). Acartelândia. *Independente*, pp. IV–19.

Rajchman, J. (2003, Março). Unhappy Returns on the Po-Mo Decade. *Artforum*, *XLI*(8), 61–64.

Ramos, M., & Dale, M. (Eds.). (2004). *Homeostética: 6=0*. (T. Kundert, Trad.). Porto: Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea.

Ramos, M., & Fernandes, J. (Eds.). (1997). *Perspectiva: alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves.

Ramos, O. (2008). *Alberto Carneiro: Dificilmente o que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*.

Ramos, R., Sousa, B. V. e, & Monteiro, N. G. (2012). *História de Portugal*. (R. Ramos, Ed.) (7ª ed.). Lisboa: Esfera dos Livros.

Rancière, J. (2010). *Estética e Política: a Partilha do Sensível*. (V. Brito, Trad.). Porto: Dafne Editora.

Raskin, J. (2004). *American scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation*. Berkeley: University of California Press.

Rasula, J. (2015). *Destruction was my Beatrice: Dada and the unmaking of the twentieth century*. New York: Basic Books.

Rato, V., & Queirós, L. M. (2015, Maio 8). Morreu Ana Hatherly, a pintora da palavra. Obtido 25 de Agosto de 2015, de http://www.publico.pt/n1704158

Raziel, L. de. (2013, Novembro 27). A necrofilia do poder. Obtido de http://www.vida-e-tempos.com/2013_11_01_archive.html

Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Alfragide: Caminho.

Reason, M. (2006). *Documentation, disappearance and the representation of live performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Redondo, B. (1920, Novembro 22). Quem frequenta o café? *Ilustração Portuguesa*, pp. 323–327.

Reed, B. M. (2009). Visual Experiment and Oral Performance. Em M. Perloff & C. D. Dworkin (Eds.), *The sound of poetry, the poetry of sound* (pp. 270–284). Chicago; London: The University of Chicago Press.

Reininho, R. (2006). *Sífilis Bilitis*. Lisboa: Quasi Edições.

Reis, A. (Ed.). (1994). *Portugal: 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Reis, A. (Ed.). (1996). *Portugal Contemporâneo* (Vol. 3). Lisboa: Publicações Alfa.

Reis, C., & Lourenço, A. A. (Eds.). (2015). *História Crítica da Literatura Portuguesa - O Modernismo* (Vol. VIII). Lisboa: Verbo.

Reis, P. (2008). Portuguese Experimental Poetry - Revisited and Recreated. Em R. Torres (Ed.), *CD-ROM da PO.EX: Poesia Experimental Portuguesa – Cadernos e Catálogos* (Vol. 2, pp. 25–40). Porto: PO.EX. Obtido de http://www.po-ex.net/evaluation/index.html

Reis, P. (2014). Videopoesia: produção híbrida em língua portuguesa. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias* (pp. 101–116). Porto: Edições UFP. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-visualidade-e-expressividade-material-na-poesia-experimental-portuguesa

Ribeiro, A. P. (1997). *Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo*. Lisboa: Edições Cotovia.

Ribeiro, A. P. (2007). O ACARTE (1984-2003). Em A. Barreto (Ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquanta Anos 1956-2006* (pp. 366–382). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, A. S. (1993). Configurações do campo intelectual português no pós-25 de Abril: o campo literário. Em B. de S. Santos (Ed.), *Portugal: Um Retrato Singular* (pp. 481–512). Porto: Afrontamento.

Ribeiro, F. (1990, Dezembro 16). Performance cómico-policial. *Público*, p. 49.

Ribeiro, J. (1986). Organismos Autónomos da Academia - CITAC/Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. *Via Latina*, p. G–K.

Rita, A. (1998). Al Berto - Horto de Incêndio. *Colóquio/Letras*, (149/150), 414–415.

Robinson, M. (2005). *Surrealism*. London: Flame Tree.

Rosa, F. D. (2014). Dois momentos históricos da performance no Chiado : as acções futuristas e o Grupo Acre. Em *O Chiado da dramaturgia e da performance* (pp. 40–71). Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA. Obtido de http://hdl.handle.net/10451/11025

Rosendo, C. (2009). Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu. Obtido de http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html

Rothenberg, J. (2008). *Poetics & Polemics – 1980-2005*. Tuscaloosa: The Universirty of Alabama Press.

RTP. (1982). *III Bienal Internacional de Arte*. Vila Nova de Cerveira.

RTP. (1987). *1º Festival Internacional de Poesia Viva*. Figueira da Foz: Galeria Municipal Dr. Santos Rocha.

RTP. (1997). Maldições. *Falatório*. RTP. Obtido de https://vimeo.com/54058929

RTP, & Luísa, M. (1994). António Aragão. *Vidas*. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=c6LWST35Df4

Rubim, G. (1998). Palcos de Palavras. *Colóquio/Letras*, (149/150), 49–58.

Ruhrberg, K. (2012a). Painting. Em K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, & K. Honnef, I. F. Walther (Ed.), *Art of the 20th century Part I, Part I,* (pp. 7–402). Köln: Taschen.

Ruhrberg, K. (2012b). Revolt and Poetry. Em K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, & K. Honnef, I. F. Walther (Ed.), *Art of the 20th century Part I, Part I,* (pp. 119–161). Köln: Taschen.

Russell, J. (2002). *The Beat generation*. Harpenden: Pocket Essentials.

Sadler, S. (1998). *The Situationist City*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.

Saint-Point, V. (2009). *Manifesto da mulher futurista*. (C. Henriques, Trad.). Lisboa: & etc.

Salgado, R. S. (2012a). *A Política do Jogo Dramático - CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário* (Tese de Doutoramento). ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa - Departamento de Antropologia, Lisboa. Obtido de pdf.

Salgado, R. S. (2012b). *Estado de Excepção - CITAC (1956-1978)*. Coimbra. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=kPnFpvBm9dw

Salvado, A. (2013). O Café Gelo e as Folhas de Poesia. *A Ideia - revista de cultura libertária*, *16*(71-72), 33–35.

Santo, R. E. (2015a). *Rock Rendez Vous - A Revolução do Rock*. RTP. Obtido de http://www.rtp.pt/play/p1808/rock-rendez-vous

Santo, R. E. (2015b, Fevereiro 13). O Rock Rendez-Vous foi o tempo mais glorioso da minha vida. *Jornal i*. Obtido de http://www.ionline.pt/270547

Santos, A.-J. (1977, Janeiro). (Colage)manifesto vermelho. *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas*, (7/8), 41.

Santos, C. O. (1984, Janeiro 5). Metamorfoses do corpo ou uma fábula do decénio. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 28.

Santos, J. M. dos. (2006, Outubro 27). 1971: No Início era o Cascais Jazz... Obtido 18 de Junho de 2015, de http://blitz.sapo.pt/1971-no-inicio-era-o-cascais-jazz=f2432

Santos, J. M. dos. (2010). Um riso alto e firme como uma lança. *Relâmpago*, (26), 148–153.

Santos, R. A. dos. (2004). A Revolução Homeostética. Em M. Ramos & M. Dale (Eds.), T. Kundert (Trad.), *Homeostética: 6=0* (pp. 80–93). Porto: Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea.

Santos, S. (2013). Luiz Pacheco: Uma concepção ideológica de literatura que se quer descarnada. *A Ideia - revista de cultura libertária*, *16*(71-72), 63–64.

Saraiva, A. (1966, Julho 6). Um novo «espectáculo»: happening. *Jornal de Letras e Artes*, pp. 1–3.

Saraiva, A. (1980). *Literatura marginalizada: novos ensaios*. Porto: Edições Árvore.

Saraiva, A. (1988). O Extinto e Inextinguível Orpheu. Em F. P. do Amaral, G. de Carvalho, J. Bento, & M. H. Monteiro (Eds.), *A Phala - Um Século de Poesia* (pp. 41–46). Lisboa: Assírio & Alvim.

Saraiva, A. (2015). O «frustrado» e abençoado Orpheu. Em S. Dix (Ed.), *1915: o ano do Orpheu* (pp. 407–420). Lisboa: Tinta da China.

Sardica, J. M. (2011). *O Século XX Português*. (I. Veríssimo, Trad.). Alfragide: Texto Editores, Lda.

Sasportes, J., & Ribeiro, A. P. (1991). *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Scarpetta, G. (1988). *L'Artifice*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

Schechner, R. (1965). Theatre Criticism. *The Tulane Drama Review*, *9*(3), 13–24.

Schechner, R. (1979). Post Modern Performance Two Views: The End of Humanism. *Performing Arts Journal*, *4*(1/2), 9–22. http://doi.org/http://www.jstor.org/stable/4623759

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

Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.

Schechner, R. (2004). Performance Studies: the broad spectrum approach. Em H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 7–9). London: Routledge.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Oxon; New York: Routledge.

Schneckenburger, M. (2012). Sculpture. Em K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, & K. Honnef, I. F. Walther (Ed.), *Art of the 20th century Part I, Part I,* (pp. 407–575). Köln: Taschen.

Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. London; New York: Routledge.

Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.

S., A. de. (1925, Março 13). O movimento futurista de Coimbra. *Diário de Lisboa*, p. 5.

Seabra, A. M. (1982, Julho 8). «La Folie» que não houve. *Expresso Revista*, (510), 22–R–24–R.

Seabra, A. M. (1985, Abril 5). A vanguarda e depois... *Expresso Revista*, (649), 28–R – 30–R.

Seabra, P. (2014). Estética, Propaganda e Utopia no Portugal do 25 de Abril - Documentários - RTP. *RTP*. Obtido de http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril

Seabra Pereira, J. C. (1993). *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Fim-de-Século ao Modernismo*. (C. A. A. dos Reis, Ed.) (2.ª ed.). Lisboa: Editorial Verbo.

Seiça, Á. (2015). Um Feixe Luminoso: Uma Leitura da Coleção de Literatura Eletrónica Portuguesa. *Texto Digital*, *11*(1), 387–419.

Sena-Lino, P., & Hatherly, A. (2004). A mão inteligente de «um calculador de improbabilidades» - entrevista a Ana Hatherly. Em G. Macedo & A. Hatherly (Eds.), *Interfaces do Olhar: Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética* (pp. 139–145). Lisboa: Roma Editora.

Sepúlveda, T. (1990, Dezembro 21). A arte de ser natural com a poesia. *Público*, p. 34.

Sérgio, E. (1986). Do amag'Arte e das intenções. Em ACARTE - FCG (Ed.), *amag'Arte: Espectáculo Inter-Media* (pp. 3–5). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Serrano, M. (2015, Junho 4). Carlos Barroco. *Arte.pt*. RDP Internacional. Obtido de http://www.rtp.pt/play/direto/rdpinternacional

Serrão, M. B. de M. V. (2010). *Influências da Performance na Música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de pdf.

Shattuck, R. (1996). Introduction. Em A. Jarry, S. W. Taylor (Trad.), *Exploits & opinions of Doctor Faustroll, pataphysician: a neo-scientific novel* (pp. vii–xviii). Boston, MA: Exact Change.

Silva. (2010, Outubro 13). 3 de Agosto de 1982 - U2 em Vilar de Mouros. Obtido 24 de Junho de 2015, de http://blitz.sapo.pt/3-de-agosto-de-1982-u2-em-vilar-de-mouros=f66626

Silva, A. G. da, Alves, M. B., & Rosas, P. (Eds.). (2014). *Salette Tavares: poesia espacial = spatial poetry*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, M. P. da. (2014a). A propósito de uma carta inédita de Raul Leal para José de Almada Negreiros. *Colóquio/Letras*, (185), 32–41.

Silva, M. P. da. (2014b). Inédito de Raul Leal. *A Ideia - revista de cultura libertária*, *16*(73-74), 88–89.

Silva, R. H. da. (2002). João Vieira: das Letras aos Corpos. Em J. Fernandes, H. Macedo, & R. H. da Silva, M. Ramos (Ed.), *João Vieira: corpos de letras* (pp. 66–73). Porto: Fundação de Serralves: Edições ASA.

Silva, R. H. da. (2009). Os anos 70 depois do 25 de Abril. Em R. L. Ferreira & R. Fabiana (Eds.), *Anos 70 Atravessar Fronteiras* (pp. 26–31). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, R. H. da, Candeias, A. F., & Ruivo, A. (2009). *Anos 70: atravessar fronteiras*. (R. L. Ferreira & R. Fabiana, Eds.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, G. R. (1986). Instalação: Romance. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-instalacao-romance

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

Silva, G. R. (2014, Junho 25). Entrevista.

Silva, J. M. (1979). *Imaginações da matéria: teatro e as sombras, Lourdes de Castro e Manuel Zimbro*. ARCO.RTP.

Silva, V. M. de A. e. (2011). *Teoria da literatura* (8ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.

Silvestre, O. (2001). Pós-Modernismo. Em J. A. C. Bernardes (Ed.), *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Vol. 4, pp. 370–381). Lisboa: Verbo.

Silvestre, O. (2012, Junho 3). «Poesia Dita», em 1966, e «espectacularizada» em 1969 [Blogue]. Obtido de http://tantaspaginas.wordpress.com/2012/03/06/poesia-dita-em-1966-e-espectacularizada-em-1969/

Silvestre, O. M. (1990). *A vanguarda na literatura portuguesa: o futurismo* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra. Obtido de Fotocópias parcial.

Silvestre, O. M. (1998). A ideologia do estético no jovem Almada 1917-1933. *Colóquio/Letras*, (149/150), 21–34.

Singerman, H. (2006). Pictures and Positions in the 1980s. Em A. Jones (Ed.), *Companion to Contemporary Art since 1945* (pp. 83–106). London: Blackwell Publishing.

Smith, M. K., & Kraynak, J. (2009). *Take the mic the art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville, Ill.: Sourcebooks MediaFusion. Obtido de http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=435069

Solnado, R., Cruz, C., & Gouveia, F. (1969). Almada Negreiros no Zip-Zip. *Zip Zip*. RTP. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs

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

Sousa, C. M. de, & Ribeiro, E. (2004b). Introdução: Poesia Experimental: Que Não Há Novíssima Poesia. Em C. M. de Sousa & E. Ribeiro (Eds.), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 15–50). Coimbra: Angelus Novus.

Sousa, E. de. (1985). Artes-da-ação ou Performances (performing arts). Em L. Castro (Ed.), *Teatro, música, performances*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sousa, E. de. (1997a). Alternativa Zero: uma criação consciente de situações. Em M. Ramos & J. Fernandes (Eds.), *Perspectiva: alternativa zero* (pp. 235–237). Porto: Fundação de Serralves.

Sousa, E. de. (1997b). Relatório sobre a exposição endereçado à S.E.C. Em M. Ramos & J. Fernandes (Eds.), *Perspectiva: alternativa zero* (pp. 81–85). Porto: Fundação de Serralves.

Sousa, E. de. (1997c). Sem título. Em M. Ramos & J. Fernandes (Eds.), *Perspectiva: alternativa zero* (pp. 58–66). Porto: Fundação de Serralves.

Sousa, E. de. (1998a). Carta de Malpartida. Em I. Alves & J. M. Justo (Eds.), *Ernesto de Sousa - Ser Moderno... em Portugal* (pp. 245–247). Lisboa: Assírio & Alvim.

Sousa, E. de. (1998b). João Vieira, da letra ao texto, do texto ao contexto. Em I. Alves & J. M. Justo (Eds.), *Ernesto de Sousa - Ser Moderno... em Portugal* (pp. 177–191). Lisboa: Assírio & Alvim.

Sousa, E. de. (1998c). Nós Não Estamos Algures. Em M. H. Freitas & M. Wandschneider (Eds.), *Ernesto de Sousa: revolution my body* (pp. 158–181). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sousa, E. de. (1998d). Performar. Em M. H. de Freitas & M. Wandschneider (Eds.), *Ernesto de Sousa: revolution my body* (pp. 308–310). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sousa, E. de. (1998e). Ser Moderno...em Portugal. Em I. Alves & J. M. Justo (Eds.), *Ernesto de Sousa - Ser Moderno... em Portugal* (pp. 21–22). Lisboa: Assírio & Alvim.

Sousa, E. de. (1998f). Um ingénuo voluntário, um ingénuo involuntário. Em I. Alves & J. M. Justo (Eds.), *Ernesto de Sousa - Ser Moderno... em Portugal* (pp. 81–107). Lisboa: Assírio & Alvim.

Sousa, E. de. (1998g). Voltando aos primeiros deveres. Em H. de Freitas & M. Wandschneider (Eds.), *Ernesto de Sousa: revolution my body* (pp. 322–325). Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Sousa, E. de, & CAPC. (1976, 2014). A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti - 55 Anos do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra: Fragmentos de uma coleção. CAPC.

Sousa, P. (2011). *A Obra Performativa de Armando Azevedo* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Coimbra, Coimbra. Obtido de pdf.

Spatola, A. (2008). *Toward total poetry*. (B. W. Hennessey & G. Bennett, Trads.). Los Angeles: Otis Books/Seismicity Editions.

States, B. O. (2003). Performance as metaphor. Em P. Auslander (Ed.), *Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (pp. 108–137). London; New York: Routledge.

Stephenson, G. (2009). *The daybreak boys: essays on the literature of the beat generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Stiles, K. (2000). Performance Art at the End of the Twentieth Century. Em L. Montano (Ed.), *Performance artists talking in the eighties* (pp. 473–492). Berkeley: University of California Press.

Stiles, K. (2003). Performance. Em *Critical Terms for Art History* (pp. 75–97). Chicago; London: The University of Chicago Press.

Storey, J. (2005). Postmodernism. Em T. Bennett, L. Grossberg, & M. Morris (Eds.), *New Keywords – a Revised Vocabulary of Culture and Society* (pp. 269–272). Malden, M.A.; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing.

Straw, W. (1993). Popular Music and Post-Modernism in the 1980s. Em S. Frith, A. Goodwin, & L. Grossberg (Eds.), *Sound and vision: the music video reader* (pp. 2–17). London; New York: Routledge.

Strine, M. S., Long, B. W., & Hopkins, M. S. (1990). Research and Interpretation in Performance Studies: Trends, Issues, Priorities. Em *Speech Communication: Essays to commemorate the 75th anniversary of the Speech Communication Association* (pp. 181–204). Carbondale: Southern Illinois University Press.

Tavares, M. de S. (1982, Agosto 5). Vilar de Mouros: que é feito dos «filhos das flores»? *Expresso Revista*, 28–R.

Tavares, M. de S. (1983, Novembro 26). Os mestres cantores do silêncio. *Expresso Revista*, 36–R–37–R.

Tavares, S. (1967). *Quadrada*. Lisboa: Moraes Editores.

Tavares, S. (1974, fevereiro). Ana Vieira. *Artes Plásticas: Revista de Artes Plásticas*, (3), 12–15.

Tavares, S. (1979). *Brincar*. Lisboa: Galeria Quadrum. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/salette-tavares-brincar-introducao-e-catalogo

Tavares, S. (1980). Voz (vós?). Em E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa* (pp. 28–30). Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

Tavares, S. (1985a). Brincando brincando. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 57–69). Lisboa: Ulmeiro.

Tavares, S. (1985b). Salette Tavares [Bio-Bibliodados]. Em F. Aguiar & S. Pestana (Eds.), *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa* (pp. 262–268). Lisboa: Ulmeiro.

Tavares, S. (1992). *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/salette-tavares-lex-icon

Tavares, S. (1995). Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly. Em S. Tavares, *Poesia Gráfica* (pp. 16–19). Lisboa: Casa Fernando Pessoa. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/carta-de-salette-tavares-para-ana-hatherly

Tchen, A. G. (2001). *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Colibri.

Teixeira, C. D. (2006). *Música, estética e sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Teixeira, M. B. (2000). A Executiva 1980-1990. Em M. B. Teixeira & M. F. de Brito, *A Moda do Século 1900-2000* (pp. 205–208). Lisboa: Museu Nacional do Traje.

Teixeira, P. (2011). A obra Pop Dell'Arte: a liberdade do pop. Em F. Martins, *Pop Dell'Arte* (pp. 36–37). Lisboa: A Bela e o Monstro, Edições Lda.

Teles, M. (2014). Luiz Pacheco - Extracto de um texto inédito, O Guardanapo de Linho. *A Ideia - revista de cultura libertária*, *16*(73-74), 62.

Teles, V. (1988, Dezembro 21). Feira da cultura é como o palhaço pobre. *Se7e*, p. 18.

Torres, R. (2008). Poetics and Politics of the Portuguese Experimental Poetry. Em R. Torres (Ed.), *CD-ROM da PO.EX: Poesia Experimental Portuguesa – Cadernos e Catálogos* (Vol. 1, pp. 9–19). Porto: PO.EX. Obtido de http://www.po-ex.net/evaluation/index.html

Torres, R. (2010). Concrete Poetry in Portugal: Experimentalism and Intermediality. *Poetica: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, (74), 31–45.

Torres, R. (2014a). COISAS REAIS [CAAA, Guimarães, Portugal, 2014-15] [Arquivo Digital da PO.EX]. Obtido de http://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-individuais/antonio-barros-coisas-reais-exposicao-caaa

Torres, R. (2014b). Introdução. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.* (pp. 5–8). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Torres, R. (2014c). Poema-Objeto em Salette Tavares. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.* (pp. 137–152). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-poema-objecto-em-salette-tavares

Torres, R. (2014d). Salette Tavares e a Poesia Experimental Portuguesa. Em A. G. da Silva, M. B. Alves, & P. Rosas (Eds.), *Salette Tavares: poesia espacial = spatial poetry* (pp. 25–35). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Torres, R. (2014e). Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa. Em R. Torres (Ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.* (pp. 9–31). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Torres, R. (2014f). Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa. Em *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias* (pp. 9–31). Porto: Edições UFP. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-visualidade-e-expressividade-material-na-poesia-experimental-portuguesa

Torres, R. (2015a). Densidade endereçada. Uma leitura de Coisas Reais, de António Barros [Arquivo Digital da PO.EX]. Obtido de http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-densidade-enderecada-uma-leitura-de-coisas-reais-de-antonio-barros

Torres, R. (2015b, Maio 13). Maquinim Salette Tavares.

Torres, R., Portela, M., & Sequeira, M. C. C. B. (2014). Methodological Rationale for the Taxonomy of the PO.EX Digital Archive. Em M. Cornis-Pope (Ed.), *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing Borders, Crossing Genres* (pp. 42–55). Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Traverso, E. (2011). *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*. Paris: La Découverte.

Traverso, E. (2012). *O passado, modos de usar*. (T. Avó, Trad.). Lisboa: Unipop.

Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

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

Uhlig, C. (1983). Toward a chronography of change. Em I. Hassan & S. Hassan (Eds.), *Innovation/renovation: new perspectives on the humanities* (pp. 39–46). Madison; London: University of Wisconsin Press.

Under Review. (2009, Abril 25). Anar Band. Obtido de http://underrrreview.blogspot.pt/2009/04/anar-band.html

Valéry, P. (1975). *charmes*. Sorbonne: Librairie Larousse.

Varela, M. (1968). Almada Negreiros Entrevista RTP. *RTP*. RTP. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc

Vargas, A. P. (2010). *Música e Poder: Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu* (Tese de Doutoramento). Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia.

Vasconcelos, D. I. F. (2009). *O Poeta Mago - Presenças da Magia na Obra Poética de Mário Cesariny de Vasconcelos* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

Vasconcelos, H. (2014, Outubro de). No Frágil. Obtido 28 de Novembro de 2014, de http://fragil.luxfragil.com

Vasconcelos, H., Serpa, L., & Serpa, S. (1983). Entre a Moda e a moda. Em L. Serpa, J. Fabião, P. Libório, & J. Ladhams, *Depois do modernismo: catálogo* (Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 183–188). Lisboa: Depois do Modernismo.

Vasconcelos, J. M. (Ed.). (1981). *Portuguese Video Art*. Iowa: Corroboree: Gallery of New Concepts - School of Art and Art History - The University of Iowa; Secretaria de Estado da Cultura;

Verges, C. A. (2012). *Einstein on the beach: the changing image of opera* [DVD].

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

Viana, A. (Ed.). (1987a). *Encontros ACARTE 87 - Novo Teatro-Dança da Europa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE.

Viana, A. (1987b). Encontros ACARTE 87 - Novo Teatro-Dança da Europa Folheto. Fundação Calouste Gulbenkian.

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

Vieira, J. (Ed.). (1985). *João Vieira, 25 Anos de Trabalho, 1959-1984*. Lisboa: & etc.

Vieira, J. (2000a). *Portugal século XX: crónica em imagens (1970-1980)* (Vol. 8). Lisboa: Círculo de Leitores.

Vieira, J. (2000b). *Portugal século XX: crónica em imagens (1980-1990)* (Vol. 9). Lisboa: Círculo de Leitores.

Vieira, M. R. (2014, Fevereiro 13). Mler Ife Dada regressam aos palcos amanhã no CCB. Obtido 19 de Junho de 2015, de http://blitz.sapo.pt/mler-ife-dada-regressam-aos-palcos-amanha-no-ccb=f90853

Vilhena, J. J. de. (1949, Maio 27). Os debates do JUBA - ainda o surrealismo. *Diário de Lisboa*, p. 9.

Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. (N. Benegas, Trad.). Barcelona: Editorial Anagrama.

Virilio, P. (1994). *The vision machine*. (J. Rose, Trad.). Bloomington: Indiana University Press.

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

Virilio, P. (2006). *Negative horizon: an essay in dromoscopy*. (M. Degener, Trad.). London; New York: Continuum.

Virilio, P. (2007). *The Original Accident*. Cambridge: Polity Press.

Wheeler, L. (2008). *Voicing American poetry: sound and performance from the 1920s to the present*. Ithaca: Cornell University Press.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore; London: John Hopkins University Press.

White, H. (1990). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. Em *The Content of The Form - Narrative Discourse and Historical Representation* (pp. 1–25). Baltimore; London: The John Hopkins University Press.

White, H. (1994). O texto histórico como artefacto literário. Em *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre Crítica da Cultura* (pp. 97–116). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

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

Winnicott, D. W. (2010). *Playing and reality* (Reprint). London: Routledge.

Wood, C. (2012). Painting in the shape of a house. Em C. Wood & Tate Gallery (Eds.), *A bigger splash: painting after performance* (pp. 10–22). London; New York: Tate Publishing.

Wood, C., & Tate Gallery (Eds.). (2012). *A bigger splash: painting after performance*. London; New York: Tate Publishing.

Wood, J. (2011). Gaming and performance: narrative and identity. Em J. Pitches (Ed.), *Performance perspectives: a critical introduction* (pp. 115–122). New York: Palgrave Macmillan.

Wood, P. (2002). *Arte Conceptual*. (M. da G. Caldeira, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.

Wordsong. (2002). *Al Berto*. 101 Noites.

Worthington, I., & Foley, J. M. (Eds.). (2002). *Epea and Grammata: oral and written communication in ancient Greece*. Leiden; Boston: Brill.

Xis, A. J. (1985, Agosto 1). Ocaso Épico - A verdade original. *Blitz*, p. 16.

Zimbro, M. (2005). base de mundo. Em J. Fernandes & M. Zimbro, *Lourdes Castro - Sombras à Volta de um Centro* (2ª ed., pp. 14–115). Lisboa: Assírio & Alvim.

Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz - a «literatura» medieval*. (A. Pinheiro & J. P. Ferreira, Trads.). São Paulo: Companhia das Letras.

Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. (J. P. Ferreira & S. Fenerich, Trads.). São Paulo: Cosacnaify.

Nota sobre os Anexos

Esta tese é composta por um CD-ROM no qual se encontra o volume II.



Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias

O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal

Volume II (Anexos)

Tese de doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, ramo de História Contemporânea, sob a orientação dos Doutores Rui Manuel Bebiano do Nascimento e Manuel José de Freitas Portela e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2015

· U C ·

Universidade de Coimbra

Fotografia de capa: © António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983.

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra

O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal

Volume II

Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias

Título
O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal

Autora
Sandra Isabel das Candeias Guerreiro Dias

Orientadores
Doutores Rui Manuel Bebiano do Nascimento e Manuel José de Freitas Portela

Doutoramento
Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais

Ramo
História Contemporânea

Áreas Científicas
História da Cultura e Estudos Literários

Data de realização das provas públicas de defesa
5 de Fevereiro de 2016

Júri das provas públicas de defesa
Doutor António Joaquim Coelho de Sousa Ribeiro (pres.), Doutor Rui Manuel Ferreira Leite Soutelo Torres, Doutor Luís Alberto Seixas Mourão, Doutor Luís Manuel Duarte Antunes Figueiredo Trindade, Doutor Manuel José de Freitas Portela, Doutor Rui Manuel Bebiano do Nascimento, Doutora Joana Rita da Costa Brites

Classificação final
Aprovada com distinção e louvor, por unanimidade

· U C ·

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Índice Geral de Anexos

1. *Notas Metodológicas*

1.1 Taxonomia

1.2 Bases de dados

1.2.1 Notas gerais

1.2.2 Notas específicas

1.3 Notas sobre um Arquivo Remediado

2. *Taxonomia*

3. *Bases de Dados*

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1900-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no século XX

3.1.2 Base de Dados Cronológica 1908-1990: Análise Gráfica por Indicadores Cruzados:

3.1.2.1 Áreas de Intervenção Artística por Índice de Incidência

3.1.2.2 Intervenientes e Número de Intervenções

3.1.2.3 Coletivos e Número de Intervenções

3.1.2.4 Taxonomia e Número de Eventos

3.1.2.5 Cidades e Número de Eventos

3.1.2.6 Lisboa, Locais e Número de Eventos

3.1.2.7 Porto, Locais e Números de Eventos

3.1.2.8 Coimbra, Locais e Números de Eventos

3.1.2.9 Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.1.2.10 Arte da Performance e Poesia por Evolução Cronológica

3.1.2.11 Década de 1980 e Arte da Performance por Cidade

3.1.2.12 Década de 1980 e Arte da Performance por Taxonomia

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Bases de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.1 Bienais Internacionais de Arte (Vila Nova de Cerveira)

3.1.3.1.2 Simpósio Projetos & Progestos (Coimbra)

3.1.3.1.3 ACARTE (Programação Arte da Performance) (Lisboa)

3.1.3.2 Bases de Dados de Festivas de Arte da Performance

3.1.3.2.1 Alternativas (Almada; Cascais; Porto)

3.1.3.2.2 Performarte (Torres Vedras; Amadora)

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva (Figueira da Foz; Amadora)

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.1 "PO.EX 80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa" (Lisboa)

3.1.3.3.2.2 "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa" (Coimbra)

3.1.3.3.2.3 "Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual" (Lisboa; Torres Vedras; Évora; Lagos; Coimbra)

3.1.3.3.2.4 "Retítulos" (Lisboa)

3.1.3.3.2.5 "Outras Escritas, Novos Suportes" (Setúbal)

3.2 Bases de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980: PO.EX(ia) e Artores

3.2.1 Alberto Pimenta

3.2.2 Ana Hatherly

3.2.3 E. M. de Melo e Castro

3.2.4 Fernando Aguiar

3.2.5 Análise Gráfica por Indicadores Cruzados:

3.2.5.1 Alberto Pimenta e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.2 Ana Hatherly e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.3 E. M. de Melo e Castro e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.4 Fernando Aguiar e Arte da Performance por Evolução Cronológica

3.2.5.5 Alberto Pimenta e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.6 Ana Hatherly e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.7 E. M. de Melo e Castro e Taxonomia por Índice de Incidência

3.2.5.8 Fernando Aguiar e Taxonomia por Índice de Incidência
3.2.5.9 Alberto Pimenta e Cidade por Índice de Incidência
3.2.5.10 Ana Hatherly e Cidade por Índice de Incidência
3.2.5.11 E. M. de Melo e Castro e Cidade por Índice de Incidência
3.2.5.12 Fernando Aguiar e Cidade por Índice de Incidência
3.2.5.13 Alberto Pimenta e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência
3.2.5.14 Ana Hatherly e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência
3.2.5.15 E. M. de Melo e Castro e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência
3.2.5.16 Fernando Aguiar e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência

4. *Arquivo Remediado: Materialidades e Paratextualidades de Eventos de Arte da Performance na década de 1980*

4.1 Festivais de Arte

4.1.1 Bienais Internacionais de Arte (Vila Nova de Cerveira; vv.) (1980- 1988)
4.1.1.1 1980: “II Bienal Internacional de Arte”
4.1.1.1.1 “II Bienal Internacional de Arte” (Cartaz)
4.1.1.1.2 “II Bienal Internacional de Arte” (Catálogo; Capa)
4.1.1.1.3 Público (Fotografia)
4.1.1.1.4 Anar Band, “Música Experimental de homenagem a José Conduto” (Fotografia)
4.1.1.1.5 Carlos Nogueira, “a Camões e a ti”
4.1.1.1.5.1 “a Camões e a ti”, Sala Camões (a) (Fotografia)
4.1.1.1.5.2 “a Camões e a ti”, Exterior (b) (Fotografia)
4.1.1.1.5.3 “a Camões e a ti”, Exterior (c) (Fotografia)
4.1.1.1.6 Desconhecido, “Performance” (Fotografia)
4.1.1.1.7 Leonor Ferrão, “Escultura-Intervenção” (Fotografia)
4.1.1.1.8 Manoel Barbosa, “Hox Ho” (Fotograma)

4.1.1.2 1982: “III Bienal Internacional de Arte”
4.1.1.2.1 “III Bienal Internacional de Arte” (Cartaz)
4.1.1.2.2 Ção Pestana, “Projeto de Performance 82” (Fotografia)
4.1.1.2.3 Elisabeth Morcelet, “Performance” (Fotografia)
4.1.1.2.4 Eunice Muñoz, “Recital” (Fotografia)

4.1.1.2.5 Grupo Diaspositivos, “Poesia erótica portuguesa, GNAM- ARTAR-DE espetáculo, envolvimento audiovisual” (Fotografia)

4.1.1.2.6 José Maria Silva; Carlos Porto; Viale Moutinho; Albano Martins; Aureliano Lima; Filomena Cabral; Luís Veiga Leitão, “Recital: Lançamento de A Ilha dos Amores” (Fotografia)

4.1.1.2.7 Rui Orfão, “A Serpente Verde” (Desenho; Planografia)

4.1.1.3 1984: “IV Bienal Internacional de Arte”

4.1.1.3.1 “IV Bienal Internacional de Arte” (Cartaz)

4.1.1.3.2 Fernando Aguiar, “Segurança Interna”, Ex-Edifício dos Bombeiros

4.1.1.3.2.1 “Segurança Interna” (a) (Fotografia)

4.1.1.3.2.2 “Segurança Interna” (b) (Fotografia)

4.1.1.3.2.3 “Segurança Interna” (c) (Fotografia)

4.1.1.3.2.4 “Segurança Interna” (d) (Fotografia)

4.1.1.3.3 Ícaro, “O Voo de Ícaro” (Fotografia)

4.1.1.3.4 Manoel Barbosa, “Dismgr”

4.1.1.3.4.1 “Dismgr” (a) (Fotografia)

4.1.1.3.4.2 “Dismgr” (b) (Fotografia)

4.1.1.3.5 Silvestre Pestana, “Light-Pen-Poem”, Praça de Vila Nova de Cerveira (Fotografia)

4.1.1.3.6 Telectu, “Eno To La Monte”, Exterior (Fotografia)

4.1.1.3.7 Telectu, Performance (LP) (1985) (Capa; Frente)

4.1.1.3.8 Telectu, Performance (LP) (1985) (Capa; Verso)

4.1.1.4 1986: “V Bienal Internacional de Arte” (Vila Nova de Cerveira)

4.1.1.4.1 “V Bienal Internacional de Arte” (Cartaz)

4.1.1.4.2 Isabel Valverde, “Intervenção Multimédia” (Fotografia)

4.1.1.4.3 Leonor Ferrão, “Escultura ao Vivo” (Fotografia)

4.1.1.4.4 Silvestre Pestana, “Visões II” (Fotografia)

4.1.1.5 1988: “VI Bienal Internacional de Arte” (Vila Nova de Cerveira)

4.1.1.5.1 “VI Bienal Internacional de Arte” (Cartaz)

4.1.2 Simpósio “Projetos & Progestos” (Coimbra; vv.) (1980-1985)

4.1.2.1 Artitude:01, “GerAcção”, Coimbra (1979/1980) (Fotografia)

4.1.2.2 1981

4.1.2.2.1 Peter Trachsel+Ernst Thoma, “Jogos de inverno” (Fotografia)

4.1.2.3 1982

4.1.2.3.1 Alistair McLennon, “Second Cycle, uma performance non stop (24 horas)”, Teatro Estúdio CITAC (Fotografia)

4.1.2.3.2 Jorge Lima Barreto, “O Rock na Música Contemporânea”, Teatro Estúdio CITAC

4.1.2.3.2.1 “O Rock na Música Contemporânea” (a) (Fotografia)

4.1.2.3.2.2 “O Rock na Música Contemporânea” (b) (Fotografia)

4.1.2.3.3 Alberto Pimenta, “Conductus”, Teatro Estúdio CITAC (Fotografia)

4.1.2.4 1983

4.1.2.4.1 Artitude:01/Revista Multimédia, “Black=Black”, Teatro Estúdio CITAC (Fotografia)

4.1.2.4.2 Station Opera House, Julian Maynard Smith, Isabel Miranda, “Suspense/Slow Life”, Teatro Estúdio CITAC (Fotografia)

4.1.2.5 1984

4.1.2.5.1 Artitude:01/Revista Multimedia, “Acquaplaning - Algumas meditações sobre a geração do vazio” (1984) (Esboço de Figurino, *design* de António Barros - vestiram Isabel Carlos e Isabel Pinto; Planografia)

4.1.2.6 1985

4.1.2.6.1 Artitude:01, “Acquaplaning” – “Uma temporalidade conclusiva da cultura Artitude:01”, Rio Minho, Cerveira (Fotografia)

4.1.3 ACARTE (Lisboa, CAM-FCG) (1984-1990)

4.1.3.1 1985: “Exposição-Diálogo” – “Ciclo Teatro, Música, Performances”

4.1.3.1.1 “Exposição-Diálogo” (Catálogo; Capa e Contracapa)

4.1.3.1.2 “Ciclo Teatro, Música, Performances” (Catálogo; Capa)

4.1.3.1.3 Carlos Gordilho, “Desencanto do dia claro” (Fotografia de Catálogo)

4.1.3.1.4 Carlos Gordilho, “Interior Maldito” (Fotografia de Catálogo)

4.1.3.1.5 Fernando Aguiar, “Ensaio para uma Interação da Escrita”

4.1.3.1.5.1 “Ensaio para uma Interação da Escrita” (a) (Fotografia)

4.1.3.1.5.2 “Ensaio para uma Interação da Escrita” (b) (Fotografia)

4.1.3.1.5.3 “Ensaio para uma Interação da Escrita” (c) (Fotografia)

4.1.3.1.6 Lourdes Castro; Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”

4.1.3.1.6.1 “Linha do Horizonte” (a) (Fotografia)

4.1.3.1.6.2 “Linha do Horizonte” (b) (Fotografia)

4.1.3.1.6.3 “Linha do Horizonte” (c) (Fotografia)

4.1.3.1.7 Wolf Vostell, “Concerto-Fluxus” (Fotografia de Catálogo)

4.1.3.2 1986: “Ciclo Performance-Arte”

4.1.3.2.1 “Ciclo Performance-Arte” (Panfleto; Frente)

4.1.3.2.2 “Ciclo Performance-Arte” (Panfleto; Verso)

4.1.3.2.3 Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”

4.1.3.2.3.1 “Ponto-Ação” (a) (Fotografia)

4.1.3.2.3.2 “Ponto-Ação” (b) (Fotografia)

4.1.3.3 1987: “Encontros ACARTE 1987”

4.1.3.3.1 “Encontros ACARTE 1987” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.1.3.3.2 “Encontros ACARTE 1987” (Folheto)

4.1.3.3.2.1 “Encontros ACARTE 1987” (Capa)

4.1.3.3.2.2 “Encontros ACARTE 1987” (Página 4)

4.1.3.3.3 La Fura Del Baus, “Accions”

4.1.3.3.3.1 “Accions” (a) (Fotografia)

4.1.3.3.3.2 “Accions” (b) (Fotograma)

4.1.3.3.3.3 “Accions” (c) (Fotograma)

4.1.3.3.3.4 “Accions” (d) (Fotograma)

4.1.3.3.3.5 “Accions” (e) (Fotograma)

4.1.3.3.3.6 “Accions” (f) (Fotograma)

4.1.3.3.3.7 “Accions” (g) (Fotograma)

4.1.3.3.3.8 “Accions” (h) (Fotograma)

4.1.3.4 1989: “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”

4.1.3.4.1 “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.1.3.4.2 “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental” (Folheto)

4.1.3.4.2.1 “Ciclo de Arte Experimental” (a) (Frente)

4.1.3.4.2.2 “Ciclo de Arte Experimental” (b) (Verso)

4.1.3.4.3 Manoel Barbosa, “Vruutmd”

4.1.3.4.3.1 “Vruutmd” (a) (Fotografia)

4.1.3.4.3.2 “Vruutmd” (b) (Fotografia)

4.1.3.4.3.3 “Vruutmd” (c) (Fotografia)

4.1.3.4.3.4 “Vruutmd” (d) (Fotografia)

4.1.3.4.3.5 “Vruutmd” (e) (Fotografia)

4.1.3.4.4 Rui Orfão, “Mobilis in Mobile” (Fotografia de Catálogo)

4.1.3.5 Outros Ciclos: Eventos Multimédia e de Arte da Performance

4.1.3.5.1 1985: “Flexões Reflexões” (Catálogo; Capa)

4.1.3.5.2 1985: “Quinzena Multimédia” (Catálogo; Capa)

4.1.3.5.3 1985: “Um Século em Abismo – Poesia Portuguesa do séc. XX”

4.1.3.5.3.1 “Um Século em Abismo” (a) (Catálogo; Capa)

4.1.3.5.3.2 “Um Século em Abismo” (b) (Folheto; Programa)

4.1.3.5.4 1986: amag’Arte, “Espetáculo Inter-Media” (Cartaz)

4.1.3.5.5 1989: “Vertentes de Teatro Musical: Pintura, Teatro, Música, Poesia”

4.1.3.5.5.1 “Vertentes de Teatro Musical” (Folheto; Capa; Contracapa)

4.1.3.5.5.2 Manuel Cintra; Constança Capdeville, “Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação” (Fotografia)

4.2 Festivais de Arte da Performance

4.2.1 Alternativas

4.2.1.1 1981: “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva” (Almada; vv.)

4.2.1.1.1 “Alternativa” (Cartaz)

4.2.1.1.2 Albuquerque Mendes, “Envelope Surpresa” (Envelope-Postal)

4.2.1.1.3 E. M. de Melo e Castro, “Cubomundo” (Fotografias)

4.2.1.1.4 Elisabete Mileu, “S”, Exterior

4.2.1.1.4.1 “S” (a) (Fotografia)

4.2.1.1.4.2 “S” (b) (Fotografia)

4.2.1.1.4.3 “S” (c) (Fotografia)

4.2.1.1.4.4 “S” (d) (Fotografia)

4.2.1.1.5 Mineo Aayamaguchi, “Performance”

4.2.1.1.5.1 “Performance” (a) (Fotografia)

4.2.1.1.5.2 “Performance” (b) (Fotografia)

4.2.1.1.6 Plassun Harel, “Performance” (Fotografia)

4.2.1.1.7 Armando Azevedo, “Obsessão pelo Vermelho” (Fotografia)

4.2.1.2 1982: “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva” (Almada; vv.)

4.2.1.2.1 “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.2.1.2.2 Albuquerque Mendes, “Barba e Cabelo”, Barbearia de Almada

4.2.1.2.2.1 “Barba e Cabelo” (a) (Fotografia)

4.2.1.2.2.2 “Barba e Cabelo” (b) (Fotografia)

4.2.1.2.3 Albuquerque Mendes, “Ritual”, Oficina da Cultura

4.2.1.2.3.1 “Ritual” (a) (Fotografia)

4.2.1.2.3.2 “Ritual” (b) (Fotografia)

4.2.1.2.4 António Olaio, “Performance”, Oficina da Cultura, (Fotografia)

4.2.1.2.5 Carlos Gordilho, “Performance”, Oficina da Cultura (Fotografia)

4.2.1.2.6 Elisabete Mileu, “Performance”, Oficina da Cultura (Fotografia)

4.2.1.2.7 Manoel Barbosa, “Wag”, Oficina de Cultura (Fotografias)

4.2.1.3 1983: “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva” (Almada; vv.)

4.2.1.3.1 “Alternativa 3” (Cartaz)

4.2.1.3.2 António Olaio, “Performance”, Escola nº 2 (Fotografia)

4.2.1.3.3 Carlos Gordilho, “Sono e Vigília ao Despertar da Arte”, Escola nº2 (Fotografia)

4.2.1.3.4 Elisabete Mileu, “Performance”, Escola nº 2 (Fotografia)

4.2.1.3.5 Fernando Aguiar, “Escrevo o que está dentro de mim”, Escola nº 2

4.2.1.3.5.1 “Escrevo o que está dentro de mim” (a) (Fotografia)

4.2.1.3.5.2 “Escrevo o que está dentro de mim” (b) (Fotografia)

4.2.1.3.5.3 “Rede de Canalização” (a) (Fotografia)

4.2.1.3.5.4 “Rede de Canalização” (b) (Fotografia)

4.2.1.3.5.5 “Rede de Canalização” (c) (Fotografia)

4.2.1.3.5.6 “Rede de Canalização” (d) (Fotografia)

4.2.1.3.5.7 “Rede de Canalização” (e) (Fotografia)

4.2.1.3.6 Gerardo Burmester, “Performance”, Escola nº2 (Fotografia)

4.2.1.3.7 Manoel Barbosa; Silvestre Pestana, “Uldmordr”, Escola nº 2

4.2.1.3.7.1 “Uldmordr” (a) (Fotografia)

4.2.1.3.7.2 “Uldmordr” (b) (Fotografia)

4.2.1.4 1985: “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva” (Cascais; vv.)

4.2.1.4.1 António Olaio, “Performance” (Fotografia)

4.2.1.4.2 Carlos Gordilho, “Noite Saturada”

4.2.1.4.2.1 “Noite Saturada” (a) (Fotografia)

4.2.1.4.2.2 “Noite Saturada” (b) (Fotografia)

4.2.1.4.2.3 “Noite Saturada” (c) (Projeto para Performance; Manuscrito)

4.2.1.4.3 Francisco Ginjeira, “Café Central Clip”

4.2.1.4.3.1 “Café Central Clip” (a) (Fotografia)

4.2.1.4.3.2 “Café Central Clip” (b) (Fotografia)

4.2.1.5 1987: “Festival Internacional de Performance: Alternativa 5” (Porto; vv.)

4.2.1.5.1 “Festival Internacional de Performance: Alternativa 5” (Catálogo; Capa)

4.2.1.5.2 Albuquerque Mendes, “Quem quer ser lobo veste-lhe a pele” (Folheto)

4.2.1.5.3 António Olaio, “Performance”, Bar Aniki Bobó (Fotografia)

4.2.1.5.4 Repórter Estrábico, “Concerto”, Bar Aniki Bobó

4.2.1.5.4.1 “Concerto” (a) (Fotografia)

4.2.1.5.4.2 “Concerto” (b) (Fotografia)

4.2.2 Performarte

4.2.2.1 1985: “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance” (Torres Vedras; vv.)

4.2.2.1.1 “Performarte” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.2.2.1.2 “Performarte” (Cartaz)

4.2.2.1.3 Albuquerque Mendes, “AICA”, Jardim 25 de Abril (Fotografia)

4.2.2.1.4 Carlos Gordilho, “Entardecer Revisitado”, Galeria Nova (Fotografia)

4.2.2.1.5 Ção Pestana, “Performance-Vídeo” (Fotografia)

4.2.2.1.6 Elisabete Mileu, “Performance”, Galeria Nova (Fotografia)

4.2.2.1.7 Miguel Yeco, “Paris em pessoa – 1a variação”, Exterior (Fotografia)

4.2.2.1.8 Rui Orfão, “Hard Core / Jogos da Sensibilidade Masculina” (Fotografia)

4.2.2.1.9 Silvestre Pestana, “Érganómetro – Light Pen Poem”, Galeria Nova (Fotografia)

4.2.2.1.10 Telectu; Manoel Barbosa, “Concerto-Performance”, “Performarte”, Galeria Nova (Fotografia)

4.2.2.1.11 Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, Salão dos Bombeiros Voluntários

4.2.2.1.11.1 “Segurança Interna II” (a) (Fotografia)

4.2.2.1.11.2 “Segurança Interna II” (b) (Fotografia)

4.2.2.1.11.3 “Segurança Interna II” (c) (Fotografia)

4.2.2.2 1988: “Performarte – II Encontro Nacional de Intervenção e Performance” (Amadora; Galeria Municipal Recreios Desportivos)

4.2.2.2.1 “Performarte II” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.2.2.2.2 “Performarte II” (Cartaz)

4.2.2.2.3 “Performarte II” (Folheto; Frente)

4.2.2.2.4 “Performarte II” (Folheto; Verso)

4.2.2.2.5 Alberto Pimenta, “Esta Peça é Sua, Estime-a” (Fotografia)

4.2.2.2.6 António Olaio, “Telefonemas Eróticos” (Fotografia)

4.2.2.2.7 Eduardo Sérgio, “A Ingenuidade no Elogio de Almada Negreiros” (Fotografia)

4.2.2.2.8 Francisco Ginjeira, “Que Deus Me Mate se fiz Bruxaria”

4.2.2.2.8.1 “Que Deus Me Mate se fiz Bruxaria” (a) (Fotografia)

4.2.2.2.8.2 “Que Deus Me Mate se fiz Bruxaria” (b) (Fotografia)

4.2.2.2.9 Gabriel Rui Silva, “Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou...”

4.2.2.2.9.1 “Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou” (a) (Fotografia)

4.2.2.2.9.2 “Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou” (b) (Fotografias)

4.2.2.2.9.3 “Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou” (c) (Fotografias)

4.2.2.2.9.4 “Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou” (d) (Fotografias)

4.2.2.2.10 Isabel Valverde, “Pigmentos” (Fotografia)

4.2.2.2.11 José Oliveira, “Réptil Como Pássaro”

4.2.2.2.11.1 “Réptil Como Pássaro” (a) (Fotografia)

4.2.2.2.11.2 “Réptil Como Pássaro” (b) (Fotografia)

4.2.2.2.12 Miguel Yeco, “De-Composição” (Fotografia)

4.2.2.2.13 Numanépa, “Um Amontoado de Ideias: Pátria... Morte... Nunca... Vida...” (Fotografia)

4.2.2.2.14 Vítor Pi, “Merda” (Fotografia)

4.3 Festivais de Poesia e Arte da Performance

4.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva

4.3.1.1 1987: “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Figueira da Foz; Museu Municipal Dr. Santos Rocha)

4.3.1.1.1 “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.3.1.1.2 E. M. de Melo e Castro, “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Catálogo; p. 176)

4.3.1.1.3 “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Folheto)

4.3.1.1.3.1 “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Página 1)

4.3.1.1.3.2 “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Páginas 2-3)

4.3.1.1.3.3 “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Páginas 4-5)

4.3.1.1.3.4 “1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Páginas 6-7)

4.3.1.1.4 Fernando Aguiar; Rui Zink, “A Escada de Pedra”, Exterior

4.3.1.1.4.1 “A Escada de Pedra” (a) (Fotografia)

4.3.1.1.4.2 “A Escada de Pedra” (b) (Fotografia)

4.3.1.1.5 Gilberto Gouveia, “A Metódica Verbalidade”, Auditório

4.3.1.1.5.1 “A Metódica Verbalidade” (a) (Fotograma)

4.3.1.1.5.2 “A Metódica Verbalidade” (b) (Fotograma)

4.3.1.1.5.3 “A Metódica Verbalidade” (c) (Fotograma)

4.3.1.2 1988: “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2a apresentação)” (Amadora; Galeria Municipal)

4.3.1.2.1 “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2a apresentação)” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.3.1.2.2 Alberto Pimenta, “Metástase II”, Câmara Municipal, Amadora

4.3.1.2.2.1 “Metástase II” (a) (Fotografia)

4.3.1.2.2.2 “Metástase II” (b) (Fotografia)

4.3.1.2.2.3 “Metástase II” (c) (Fotografia)

4.3.2 Eventos de Poesia Experimental

4.3.2.1 1980: “PO.EX.80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa” (Lisboa; GNAMB)

4.3.2.1.1 “PO.EX.80” (Cartaz)

4.3.2.1.2 “PO.EX.80” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.3.2.1.3 “PO.EX.80” (Catálogo; Página 1)

4.3.2.1.4 “PO.EX.80” (Fotografia)

4.3.2.1.5 Ana Hatherly,

4.3.2.1.5.1 “A Confissão de Mariana” (Fotografia)

4.3.2.1.5.2 “Performance das Velas” (a) (Fotografia)

4.3.2.1.5.3 “Performance das Velas” (b) (Fotografia)

4.3.2.1.6 E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020” (Fotografia)

4.3.2.1.7 José-Alberto Marques, “Amo-te”

4.3.2.1.7.1 “Amo-te” (a) (Fotografia)

4.3.2.1.7.2 “Amo-te” (b) (Fotografia)

4.3.2.1.8 Salette Tavares, “Bailia de Ayras Nunes de Santiago” (Fotografia)

4.3.2.1.9 Silvestre Pestana, “Tecno-Labirinto”

4.3.2.1.9.1 “Tecno-Labirinto” (a) (Fotografia)

4.3.2.1.9.2 “Tecno-Labirinto” (b) (Fotografia)

4.3.2.1.10 Alberto Pimenta, “Conductus”

4.3.2.1.10.1 “Conductus” (a) (Fotografia)

4.3.2.1.10.2 “Conductus” (b) (Fotografia)

4.3.2.1.10.3 “Conductus” (c) (Fotografia)

4.3.2.2 1980: “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa” (Coimbra; CAPC)

4.3.2.2.1 “Dois Ciclos de Exposições” (Catálogo; Capa)

4.3.2.2.2 “Dois Ciclos de Exposições” (Catálogo; Contracapa)

4.3.2.2.3 “Dois Ciclos de Exposições” (Catálogo; Página 61)

4.3.2.2.4 “Dois Ciclos de Exposições” (Catálogo; Página 62)

4.3.2.2.5 Alberto Pimenta, “ESPI-RITOS ACTU(AIS)ANTES”

4.3.2.2.5.1 “Espi-rito epi-colírico” (a); “O espi-rito de aos fala aos estudantes de Coimbra em Maio de 1980” (b) (Planografia)

4.3.2.2.5.2 “Espi-rito do eterno feminino” (c); “Espi-rito do 1o canal” (d) (Planografia)

4.3.2.2.6 E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”

4.3.2.2.6.1 “Delfos 2020” (a) (Fotografia)

4.3.2.2.6.2 “Delfos 2020” (b) (Fotografia)

4.3.2.2.7 Helena Almeida, “Ouve-me, Vê-me, Sente-me”

4.3.2.2.7.1 “Ouve-me, Vê-me, Sente-me” (a) (Fotograma)

4.3.2.2.7.2 “Ouve-me, Vê-me, Sente-me” (b) (Fotograma)

4.3.2.2.7.3 “Ouve-me, Vê-me, Sente-me” (c) (Fotograma)

4.3.2.2.8 José de Carvalho, “Metal Light Piece” (Fotografia)

4.3.2.2.9 E. M. de Melo e Castro, “Poemetrias”

4.3.2.2.9.1 “Poemetrias” (Fotografias)

4.3.2.2.9.2 “Poemetrias” (Planografia)

4.3.2.3 1985: “Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual” (Lisboa, Torres Vedras, Évora, Lagos e Coimbra; vv.)

4.3.2.3.1 “Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.3.2.3.2 Alberto Pimenta, “Auto de Fé”, Galeria Municipal de Arte, Évora

4.3.2.3.2.1 “Auto de Fé” (a) (Fotografia)

4.3.2.3.2.2 “Auto de Fé” (b) (Fotografia)

4.3.2.3.3 Salette Tavares, “Conferência-Performance”, Galeria Diferença, Lisboa (Fotografia)

4.3.2.3.4 Alberto Pimenta, “Conferência-Performance”, Galeria Diferença, Lisboa

4.3.2.3.4.1 “Conferência-Performance (a) (Fotografia)

4.3.2.3.4.2 “Conferência-Performance (b) (Fotografia)

4.3.2.3.5 E. M. de Melo e Castro, “Conferência-Performance”, Galeria Diferença, Lisboa (Fotografia)

4.3.2.3.6 E. M. de Melo e Castro, “A Teia”, CAPC, Coimbra

4.3.2.3.6.1 “A Teia” (a) (Fotografia)

4.3.2.3.6.2 “A Teia” (b) (Fotografia)

4.3.2.4 1987: “Retítulos” (Lisboa; Atelier 15)

4.3.2.4.1 “Retítulos” (Cartaz)

4.3.2.4.2 Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar, “Intervenção-Inauguração”, Galeria Retítulos (Fotografia)

4.3.2.4.3 E. M. de Melo e Castro, “Refaces (Homenagem para heterónimo a Fernando Pessoa)” (Fotografia)

4.3.2.5 1988: “Outras Escritas, Novos Suportes” (Setúbal; Museu de Setúbal)

4.3.2.5.1 “Outras Escritas, Novos Suportes” (Catálogo; Capa; Contracapa)

4.3.2.5.2 “Outras Escritas, Novos Suportes” (a) (Folheto; Frente)

4.3.2.5.3 “Outras Escritas, Novos Suportes” (b) (Folheto; Verso)

4.3.2.5.4 Alberto Pimenta, “Ex-Voto ao Divino M. M. M. du Bocage”

4.3.2.5.4.1 “Ex-Voto ao Divino M. M. M. du Bocage” (a) (Libreto; Página 5)

4.3.2.5.4.2 “Ex-Voto ao Divino M. M. M. du Bocage” (b) (Libreto; Página 6)

4.3.2.5.4.3 “Ex-Voto ao Divino M. M. M. du Bocage” (c) (Fotografia)

4.3.2.5.4.4 “Ex-Voto ao Divino M. M. M. du Bocage” (d) (Fotografia)

4.3.2.5.5 Alberto Pimenta, “A assistência ideal” (Fotografia)

4.3.2.5.6 António Nelos, “Rêv-Loção”

4.3.2.5.6.1 “Rêv-Loção” (1991, Setúbal) (a) (Fotografia)

4.3.2.5.6.2 “Rêv-Loção” (1991, Setúbal) (b) (Fotografia)

4.3.2.5.6.3 “Rêv-Loção” (1991, Setúbal) (c) (Fotografia)

4.3.2.5.6.4 “Rêv-Loção” (1988, Setúbal) (d) (Fotografia)

4.3.2.5.7 Fernando Aguiar, “Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico”

4.3.2.5.7.1 “Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico” (a) (Fotografia)

4.3.2.5.7.2 “Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico” (b) (Fotografia)

4.3.2.5.8 Gabriel Rui Silva, “Orbis sensualium scripturae”

4.3.2.5.8.1 “Orbis sensualium scripturae” (a) (Fotografia)

4.3.2.5.8.2 “Orbis sensualium scripturae” (b) (Fotografia)

4.4 Materialidades e Paratextualidades de Arte da Performance na Década de 1980: arquivo rizomático de uma década performativa

4.4.1 1980

4.4.1.1 “Semana Internacional de Arte Atual”, Vila do Conde

4.4.1.1.1 Albuquerque Mendes, “Ritual” (Fotografia)

4.4.1.1.2 Armando Azevedo, “Performance” (Fotografia)

4.4.1.2 “Nova Sensibilidade: Figurações/ Intervenções”, SNBA, Lisboa

4.4.1.2.1 Albuquerque Mendes, “Performance” (Fotografia)

4.4.1.2.2 Armando Azevedo, “Performance” (Fotografia)

4.4.1.3 Armando Azevedo, “Performance”, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra (Fotografias)

4.4.1.4 Ernesto de Sousa, “A Terra Prometida: Requiem para Vilarinho das Furnas”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (Fotografias)

4.4.1.5 Grupo Diaspositivos, “Espetáculo-Intervenção”, Galeria Quadrum, Lisboa

4.4.1.5.1 “Espetáculo-Intervenção” (a) (Fotografia)

4.4.1.5.2 “Espetáculo-Intervenção” (b) (Fotografia)

4.4.1.5.3 “Espetáculo-Intervenção” (c) (Fotografia)

4.4.1.6 Grupo de Teatro ‘A Barraca’; Maria João Serrão; Oliveira e Silva; João Vieira, “Expansão”, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa

4.4.1.6.1 “Expansão” (a) (Fotografia)

4.4.1.6.2 “Expansão” (b) (Fotografia)

4.4.1.7 Rock Rendez-Vous, Lisboa (Fotografia)

4.4.1.8 Túlia Saldanha, “Dissimetria Mater”, Galeria Diferença, Lisboa (Fotografia)

4.4.1.9 Mineo Aayamaguchi, “Espaço”, Cooperativa Árvore, Porto (Cartaz)

4.4.1.10 Armando Azevedo, “Performance”, “Ciclo de Arte Moderna nº6”, IADE, Lisboa (Fotografia)

4.4.2 1981

4.4.2.1 “Duas Noites de Performance”, Edifício Chiado, Coimbra

4.4.2.1.1 Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester, “Portugal é lindo” (Fotografias)

4.4.2.1.2 Armando Azevedo, “Performance” (Fotografia)

4.4.2.2 António Aragão, “Conferência e Intervenção Orfotímica”, Museu de Arte Sacra, Funchal

4.4.2.2.1 “Conferência e Intervenção Orfotímica” (a) (Fotografia)

4.4.2.2.2 “Conferência e Intervenção Orfotímica” (b) (Fotografia)

4.4.2.3 António Aragão, Metanemas

4.4.2.3.1 Metanemas (a) (Capa; Contracapa)

4.4.2.3.2 Metanemas (b) (Página 2)

4.4.2.4 João Vieira, “Mamografias”, Galeria Diferença, Lisboa

4.4.2.4.1 “Mamografias”, “Termografias” (a) (Fotografia)

4.4.2.4.2 “Mamografias” (b) (Fotografia)

4.4.2.4.3 “Mamografias” (c) (Fotografia)

4.4.2.4.4 “Mamografias” (d) (Fotografia)

4.4.2.5 Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (Fotografia)

4.4.2.6 Heróis do Mar

4.4.2.6.1 “Concerto”, Rock Rendez-Vous, Lisboa (Fotografia)

4.4.2.6.2 “Brava Dança dos Heróis - Videoclip” (Fotograma)

4.4.2.7 Trumps, Lisboa, Anos 80

4.4.2.7.1 Trumps (a) (Fotografia)

4.4.2.7.2 Trumps (b) (Fotografia)

4.4.2.7.3 Trumps (c) (Fotografia)

4.4.2.8 Jorge Peixinho, “II Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica”, Acade-

mia de Música, Viana do Castelo (Cartaz)

4.4.3 1982

4.4.3.1 “Festival de Performance”, Galeria Espaço Lusitano, Porto

4.4.3.1.1 “Festival de Performance” (Catálogo Dactilografado; Página 2)

4.4.3.1.2 “Festival de Performance” (Catálogo Dactilografado; Página 3)

4.4.3.1.3 “Festival de Performance” (Catálogo Dactilografado; Página 11)

4.4.3.1.4 Albuquerque Mendes, “Ritual” (Fotografia)

4.4.3.1.5 Armando Azevedo, “Obsessão pelo azul” (a) (Fotografia)

4.4.3.1.6 Armando Azevedo, “Obsessão pelo azul” (a) (Fotografia)

4.4.3.2 Frágil 1982 (Fotografia)

4.4.3.3 Grupo Novo Selvagem, “Desocultações/Pinturas de Guerra”, SNBA, Lisboa (Fotografia)

4.4.3.4 Heróis do Mar, Praia do Guincho (Fotografia)

4.4.3.5 Miguel Yeco, “Pessoa’s (e ecos): da ausência presente, imagem”, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa (Cartaz)

4.4.3.6 Movimento Homeostética, “Duelo-Performance”, Escola Superior de Belas -Artes, Lisboa

4.4.3.6.1 “Duelo-Performance” (a) (Fotografias)

4.4.3.6.2 “Duelo-Performance” (b) (Fotograma)

4.4.3.7 Teresa Tyszkiewicz e Zdzislaw Sosnowski, “I occupy only that much place”, Galeria Diferença, Lisboa (Cartaz)

4.4.3.8 Ana Vieira, “Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso”, Museu Nacional do Traje, Lisboa (Fotografias)

4.4.3.9 António Variações

4.4.3.9.1 António Variações, Trumps, Lisboa, década de 1980 (Fotografia)

4.4.3.9.2 António Variações, Frágil, Lisboa, 1982 (Fotografia)

4.4.3.10 “Vilar de Mouros 82”, Vilar de Mouros, Praia Fluvial

4.4.3.10.1 “Vilar de Mouros 82” (Cartaz)

4.4.3.10.2 Bono, U2 (Fotografia)

4.4.3.11 Telectu, CTU-TELECTU (LP) (Capa; Frente)

4.4.3.12Telectu, CTU-TELECTU (LP) (Capa; Verso)

4.4.3.13 Armando Azevedo, “Homenagem ‘Morte e Nascimento de James Joyce’”, “Centenário de James Joyce”, Cooperativa Árvore, Porto (Fotografia)

4.4.3.14 Armando Azevedo; Grupo História, “Homenagem ‘Morte e Nascimento de James Joyce’”, Clepsidra, Coimbra (Fotografia)

4.4.4 1983

4.4.4.1 Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester, “Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester fazem férias no Espaço Lusitano”, Galeria Espaço Lusitano, Porto (Fotografia)

4.4.4.2 António Barros, “Manhãs Raízes”, Praia Foz do Rio Mondego, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra (1983)

4.4.4.2.1 “Manhãs Raízes” (a) (Fotografia)

4.4.4.2.2 “Manhãs Raízes” (b) (Fotografia)

4.4.4.2.3 “Manhãs Raízes” (c) (Fotografia)

4.4.4.2.4 “Manhãs Raízes” (d) (Fotografia)

4.4.4.2.5 “Manhãs Raízes” (e) (Fotografia)

4.4.4.2.6 “Manhãs Raízes” (f) (Fotografia)

4.4.4.2.7 “Manhãs Raízes” (g) (Fotografia)

4.4.4.2.8 “Manhãs Raízes” (h) (Fotografia)

4.4.4.2.9 “Manhãs Raízes” (i) (Fotografia)

4.4.4.3 Frágil 1983

4.4.4.3.1 Frágil 1983 (a) (Fotografia)

4.4.4.3.2 Frágil 1983 (b) (Fotografia)

4.4.4.3.3 Manuela Gonçalves, “Coleção Outono/Inverno 1983/1984”, Frágil, Lisboa (1983) (Fotografia)

4.4.4.4 Helena Almeida, “O Atelier” (Picto-Performance)

4.4.4.5 Heróis do Mar, “Paixão”, “O Tal Canal”, RTP, Lisboa (Fotograma)

4.4.4.6 Movimento Homeostética; Ena Pá 2000, “Concerto para Máquina de Lavar e Pandeireta (?)”, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa (Fotograma)

4.4.4.7 Movimento Homeostética, “Um Labrego em Nova-Iorque”, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa (Cartaz)

4.4.4.8 José-Alberto Marques, Aprendizagem do Corpo

4.4.4.8.1 Aprendizagem do Corpo (a) (Capa)

4.4.4.8.2 Aprendizagem do Corpo (b) (Pormenor de Ilustração; Página 2)

4.4.4.9 Rui Reininho, “Sífilis Bílitis”

4.4.4.9.1 “Sífilis Bílitis” (Capa de 1983)

4.4.4.9.2 “Sífilis Bílitis” (Capa; Contracapa de 2006)

4.4.4.9.3 “Experimentiras” (Página 25; Planografia)

4.4.4.10 Túlia Saldanha; Robert Schad, “33 horas a desenhar”, Goethe Institut, Lisboa (1983)

4.4.4.10.1 “33 horas a desenhar” (a) (Fotografia)

4.4.4.10.2 “33 horas a desenhar” (b) (Fotografia)

4.4.4.10.3 “33 horas a desenhar” (c) (Fotografia)

4.4.4.11 “Depois do Modernismo”, SNBA, Lisboa

4.4.4.11.1 Luís Serpa, “Depois do Modernismo” (Programa da Exposição)

4.4.4.11.2 Almada Negreiros; Vitoriano Braga, “Le Modernisme Mis- à-Nu Par Lui-Même” (Fotografia de Catálogo)

4.4.4.12 Jorge Peixinho, “III Jornadas de Música Eletroacústica”, Academia de Música, Viana do Castelo (Cartaz)

4.4.4.13 Helena Almeida, “Helena Almeida”, FCG, Lisboa (Cartaz)

4.4.5 1984

4.4.5.1 Frágil 1984 (Fotografia)

4.4.5.2 Francisco Ginjeira, “Viva Portugal”, Galeria Olharte, Lisboa (Fotografia)

4.4.5.3 Heróis do Mar, “Paixão”, RTP (Fotograma)

4.4.5.4 João Vieira, “Caretos”, Galeria Quadrum, Lisboa

4.4.5.4.1 “Caretos” (a) (Fotografia)

4.4.5.4.2 “Caretos” (b) (Fotografia)

4.4.5.4.3 “Caretos” (c) (Fotografia)

4.4.5.5 Movimento Homeostética, “Se em Portimão houvesse baleias”, Galeria Quarto Crescente, Portimão (Cartaz; Fotograma)

4.4.5.6 Pedro Tudela, “Desenho/performance”, Galeria Espaço Lusitano, Porto

4.4.5.6.1 “Desenho/performance” (a) (Folheto; Capa)

4.4.5.6.2 “Desenho/performance” (b) (Folheto; Páginas 1-2)

4.4.5.7 Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto

4.4.5.7.1 “BioVirtual” (a) (Fotografia)

4.4.5.7.2 “BioVirtual” (b) (Fotografia)

4.4.5.7.3 “BioVirtual” (c) (Fotografia)

4.4.5.7.4 “BioVirtual” (d) (Fotografia)

4.4.5.7.5 “BioVirtual” (e) (Fotografia)

4.4.5.7.6 “BioVirtual” (f) (Folheto; Frente)

4.4.5.8 Pop Dell’Arte, Fernando Martins (1984-2011) (Ilustração)

4.4.5.8.1 Pop Dell’Arte (a) (Página 3)

4.4.5.8.2 Pop Dell’Arte (b) (Página 9)

4.4.5.8.3 Pop Dell’Arte (b) (Página 16)

4.4.5.9 Telectu, OFF-OFF (LP)

4.4.5.9.1 OFF-OFF (LP) (Capa; Frente)

4.4.5.9.2 OFF-OFF (LP) (Capa; Verso)

4.4.5.9.3 OFF-OFF (LP) (Capa; Interior)

4.4.5.10 Grupo Neon, “Show Multimédia” (Fotografia)

4.4.6 1985

4.4.6.1 António Barros; João Torres; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana, “Apokatastasis”, Exterior, Coimbra

4.4.6.1.1 “Apokatastasis” (a) (Fotografia)

4.4.6.1.2 “Apokatastasis” (b) (Fotografia)

4.4.6.2 Frágil 1985 (Fotografia)

4.4.6.3 Silvestre Pestana, “Picto-Performance”

4.4.6.3.1 “A literatura informacional” (Fotografia)

4.4.6.3.2 “Esta nova ciber-rima” (Fotografia)

4.4.6.3.3 “Vive” (Fotografia)

4.4.6.4 Rui Reininho, “Concerto GNR”, “Noite Negra”, Rock Rendez-Vous, Lisboa (Fotografia)

4.4.6.5 Rui Reininho, “Concerto GNR” (Fotografia)

4.4.6.6 Telectu, “Concerto-Performance”, “Arroz Doce”, RTP (Fotograma)

4.4.7 1986

4.4.7.1 António Barros, “Breves Histórias do Meu País”, “3e Festival International de Poésie de Cogolin”, Centre Culturel, Cogolin

4.4.7.1.1 “Breves Histórias do Meu País” (a) (Fotografia)

4.4.7.1.2 “Breves Histórias do Meu País” (b) (Fotografia)

4.4.7.2 Felizes da Fé, “Manifestação contra o fim do mês”, Rua Augusta, Lisboa

4.4.7.2.1 “Manifestação contra o fim do mês” (a) (Fotograma)

4.4.7.2.2 “Manifestação contra o fim do mês” (b) (Fotograma)

4.4.7.2.3 “Manifestação contra o fim do mês” (c) (Fotograma)

4.4.7.3 Frágil 1986

4.4.7.3.1 Frágil 1986 (a) (Fotografia)

4.4.7.3.2 Frágil 1986 (b) (Fotografia)

4.4.7.4 Gabriel Rui Silva, “Instalação: Romance” (a), Oficina de Cultura, Almada

4.4.7.4.1 “Instalação: Romance” (a) (Fotografia)

4.4.7.4.2 “Instalação: Romance” (b) (Fotografia)

4.4.7.4.3 “Instalação: Romance” (c) (Fotografia)

4.4.7.4.4 “Instalação: Romance” (d) (Libreto Dactilografado; I)

4.4.7.4.5 “Instalação: Romance” (e) (Libreto Dactilografado; II)

4.4.7.5 Gabriel Rui Silva, “Desinstalação (Instalação: Romance)”, Oficina da Cultura,

Almada

4.4.7.5.1 “Desinstalação (Instalação: Romance)” (a) (Fotografia)

4.4.7.5.2 “Desinstalação (Instalação: Romance)” (b) (Fotografia)

4.4.7.5.3 “Desinstalação (Instalação: Romance)” (c) (Fotografia)

4.4.7.6 Heróis do Mar, “Fado”, RTP (Fotograma)

4.4.7.7 José-Alberto Marques, “Performance”, “Lançamento do livro Poemografias”, Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa (Fotografia)

4.4.7.8 Manobras de Maio, Largo do Século, Lisboa

4.4.7.8.1 Manobras de Maio (a) (Panfleto)

4.4.7.8.2 Manobras de Maio (b) (Fotografia)

4.4.7.8.3 Companhia dos Lobos

4.4.7.8.3.1 Companhia dos Lobos (a) (Folheto; Capa)

4.4.7.8.3.2 Companhia dos Lobos (b) (Folheto; Páginas 1-2)

4.4.7.8.3.3 Companhia dos Lobos (b) (Folheto; Contracapa)

4.4.7.8.4 Construtónica, Manobras de Maio (d) (Fotografia)

4.4.7.9 Mler Ife Dada, “Esplendor na Relva”, Aula Magna, Lisboa (Cartaz)

4.4.7.10 Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra

4.4.7.10.1 “Educação Espartana” (a) (Fotograma);

4.4.7.10.2 “Educação Espartana” (b) (Fotograma);

4.4.7.10.3 “Educação Espartana” (c) (Fotograma)

4.4.7.10.4 “Educação Espartana” (d) (Fotograma)

4.4.7.11 Movimento Homeostética, “Continentes”, Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa

4.4.7.11.1 “Continentes” (a) (Cartaz; Fotograma)

4.4.7.11.2 “Continentes” (b) (Fotograma)

4.4.7.11.3 “Continentes” (c) (Fotograma)

4.4.7.12 Silvestre Pestana, “Light Pen Computer Poetry”,“Audiovisual Lisboa 86”, Fórum Picoas, Lisboa

4.4.7.12.1 “Audiovisual Lisboa 86” (Cartaz)

4.4.7.12.2 “Light Pen Computer Poetry” (Fotograma)

4.4.7.13 Produção G, “A luz que me ilumina é negra”, “4o Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa

4.4.7.13.1 “A luz que me ilumina é negra” (a) (Fotografia)

4.4.7.13.2 “A luz que me ilumina é negra” (b) (Fotografia)

4.4.7.13.3 “A luz que me ilumina é negra” (c) (Fotografia)

4.4.7.14 “Murmúrios”, Atelier 15, Lisboa

4.4.7.14.1“Murmúrios” (a) (Catálogo; Capa)

4.4.7.14.2 “Murmúrios” (b) (Catálogo; Contracapa)

4.4.8 1987

4.4.8.1 Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Exposição Sala Atlântica”, Galeria Nasoni, Porto

4.4.8.1.1 “Ritual” (a) (Fotografia)

4.4.8.1.2 “Ritual” (b) (Fotografia)

4.4.8.2 António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae - Leitura de ‘Causa Amante’ de Maria Gabriela Llansol”, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra

4.4.8.2.1 “Amant Alterna Camenae” (a) (Fotografia)

4.4.8.2.2 “Amant Alterna Camenae” (b) (Fotografia)

4.4.8.2.3 “Amant Alterna Camenae” (c) (Fotografia)

4.4.8.3 António Olaio, “Abertura da Galeria dos Milagres”, Galeria dos Milagres, Coimbra (Fotografia)

4.4.8.4 Ção Pestana, “Ária II”, Cooperativa Árvore, Porto (Cartaz)

4.4.8.5 Felizes da Fé, “Manifestação dos Pais Natais”, Rua Augusta, Lisboa

4.4.8.5.1 “Manifestação dos Pais Natais” (a) (Fotografia)

4.4.8.5.2 “Manifestação dos Pais Natais” (b) (Fotograma)

4.4.8.5.3 “Manifestação dos Pais Natais” (c) (Fotograma)

4.4.8.6 Gabriel Rui Silva, “Instalação-Intervenção: As 24 Pedras”, Galeria Olharte, Lisboa

4.4.8.6.1 “Instalação-Intervenção: As 24 Pedras” (a) (Cartaz)

4.4.8.6.2 “Instalação-Intervenção: As 24 Pedras” (b) (Fotografia)

4.4.8.6.3 “Instalação-Intervenção: As 24 Pedras” (c) (Fotografia)

4.4.8.6.4 “Instalação-Intervenção: As 24 Pedras” (d) (Fotografia)

4.4.8.7 Gabriel Rui Silva, “Desinstalação: Conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferros”, Galeria Olharte, Lisboa

4.4.8.7.1 “Desinstalação: Conversa” (a) (Fotogramas)

4.4.8.7.2 “Desinstalação: Conversa” (b) (Fotogramas)

4.4.8.7.3 “Desinstalação: Conversa” (c) (Fotogramas)

4.4.8.8 “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa

4.4.8.8.1 “Manobras de Maio” (Cartaz)

4.4.8.8.2 “Construtónica”, “Manobras de Maio” (a) (Fotografia)

4.4.8.8.3 “Companhia dos Lobos”, “Manobras de Maio” (b) (Fotografia)

4.4.8.8.4 “Manobras de Maio” (c) (Fotografia)

4.4.8.8.5 “Manobras de Maio” (d) (Fotografia)

4.4.8.9 Movimento Homeostética, “Bebé” (Fotograma)

4.4.8.10 Movimento Homeostética, “Chau chau Bambina”(Fotograma)

4.4.8.11 Pop Dell’Arte

4.4.8.11.1 Free Pop (Booklet; Capa; Contracapa)

4.4.8.11.2 João Peste (Fotografia)

4.4.8.11.3 Poplastik 1985-2005 (a) (*Booklet*; Capa; Contracapa)

4.4.8.11.4 Poplastik 1985-2005 (b) (*Booklet*; Páginas 5-6)

4.4.8.11.5 Poplastik 1985-2005 (c) (*Booklet*; Páginas 7-8)

4.4.8.12 Radar Kadafi, “Estendal Lusitano”, Rock Rendez-Vous, Lisboa (Cartaz)

4.4.8.13 Ena Pá 2000, “Telephone Call”, Single (LP; Frente)

4.4.8.14 Ena Pá 2000, “Telephone Call”, Single (LP; Verso)

4.4.9 1988

4.4.9.1 Clara Menéres, “Máquina de fazer Geluz”, “Arte *High Tech* em Questão”, Galeria Diferença (Fotografia)

4.4.9.2 Felizes da Fé, “Monstros”, Rua Augusta, Lisboa

4.4.9.2.1 “Monstros” (a) (Fotografia)

4.4.9.2.2 “Monstros” (b) (Fotograma)

4.4.9.3 Frágil 1988 (Fotografia)

4.4.9.4 Manobras de Maio, Campo Pequeno, Lisboa (Cartaz)

4.4.9.5 Ocaso Épico, “Muito Obrigado”

4.4.9.5.1 “Muito Obrigado” (*Booklet*; Frente)

4.4.9.5.2 “Muito Obrigado”, Carlos Cordeiro (Farinha) (*Booklet*; Verso)

4.4.9.6 “Primeira Edição Artejo”, Padrão dos Descobrimentos, Lisboa (Fotografia)

4.4.9.7 Vv., “Uma Homenagem a Joseph Beuys”, Galeria Almada Negreiros, Lisboa

4.4.10 1989

4.4.10.1 Felizes da Fé, “Manifestação de Apoio ao Governo”, Rua Augusta, Lisboa

4.4.10.1.1 “Manifestação de Apoio ao Governo” (a) (Fotograma)

4.4.10.1.2 “Manifestação de Apoio ao Governo” (b) (Fotograma)

4.4.10.1.3 “Manifestação de Apoio ao Governo” (c) (Fotograma)

4.4.10.1.4 “Manifestação de Apoio ao Governo” (d) (Fotograma)

4.4.10.2 Frágil 1989

4.4.10.2.1 Frágil 1989 (a) (Fotografia)

4.4.10.2.2 Frágil 1989 (b) (Fotografia)

4.4.10.2.3 Frágil 1989 (c) (Fotografia)

4.4.10.3 Luiz Pacheco, Livraria Uni-Verso, Setúbal (1989) (Fotografia)

4.4.10.4 Mário Cesariny, “A Necrofilia no Poder”, Antigo Cine- Teatro Éden, Lisboa

(Fotografia)

4.4.10.5 Mler Ife Dada, "Coração Anti Bomba Maxi Single" (Booklet)

4.4.10.6 "1o Concurso de Estilismo e Coreografia de Moda", "Fórum Estudante 89", FIL, Lisboa

4.4.10.6.1 Marita Ferro; Lígia Reis; Mónica Kirsch; João Paulo Jardim, "Boca do Inferno", "1o Concurso de Estilismo e Coreografia de Moda" (Fotografia)

4.4.10.6.2 "Fórum Estudante 89" (Cartaz)

4.4.10.7 "Concurso Cultura e Desenvolvimento", Aula Magna, Lisboa

4.4.10.7.1 "Concurso Cultura e Desenvolvimento" (a) (Fotografia)

4.4.10.7.2 "Concurso Cultura e Desenvolvimento" (b) (Fotografia)

4.4.11 1990

4.4.11.1 Felizes da Fé, "Manifestação de Apoio aos Países em Vias de Extinção", Rua Augusta, Lisboa

4.4.11.1.1 "Manifestação de Apoio aos Países em Vias de Extinção" (a) (Fotograma)

4.4.11.1.2 "Manifestação de Apoio aos Países em Vias de Extinção" (b) (Fotograma)

4.4.11.1.3 "Manifestação de Apoio aos Países em Vias de Extinção" (c) (Fotograma)

4.4.11.2 Silvestre Pestana, "AMAR TE/A MARTE", RTP, Estúdios Gaia, Porto (Fotograma)

5. *Arquivo Remediado: PO.EX(ia) e Artores — Materialidades e Paratextualidades*

5.1 Alberto Pimenta

5.1.1 "Homo Sapiens", Jardim Zoológico, Lisboa (1977)

5.1.1.1 "Homo Sapiens" (a) (Fotografia)

5.1.1.2 "Homo Sapiens" (b) (Fotografia)

5.1.2 "Heterofonia", Recreios Desportivos da Trafaria, Almada (1979)

5.1.2.1 "Heterofonia" (a) (Libreto; Capa)

5.1.2.2 "Heterofonia" (b) (Libreto; Página 2; Pormenor)

5.1.3 "Spectaculu", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1980)

5.1.3.1 "Spectaculu" (a) (Fotografia)

5.1.3.2 “Spectaculu” (b) (Fotografia)

5.1.3.3 “Spectaculu” (c) (Fotografia)

5.1.4 “ESPI-RITOS ACTU(AIS)ANTES”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1980)

5.1.4.1 “Espi-rito epi-colírico” (a); “O espi-rito de aos fala aos estudantes de Coimbra em Maio de 1980” (b) (Collage; Planografia)

5.1.4.2 “Espi-rito do eterno feminino” (c); “Espi-rito do 1o canal” (d) (Collage; Planografia)

5.1.5 “A Visita do Papa”, Lisboa (1982) (Libreto; Capa)

5.1.6 “Conductus”, Simpósio “Projetos & Progestos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra (1982) (Fotografia)

5.1.7 “Poesia para CEE” (1983) (Fotografia)

5.1.8 “Lançamento de Os Três Farros”, Salão da Casa de Lafões, Lisboa (1984) (Fotografia)

5.1.9 “Conferência-Performance”, “Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa (1985)

5.1.9.1 “Conferência-Performance” (a) (Fotografia)

5.1.9.2 “Conferência-Performance” (b) (Fotografia)

5.1.10 “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa (1985)

5.1.10.1 “Poesia Contra Verso” (a) (Fotografia)

5.1.10.2 “Poesia Contra Verso” (b) (Fotografia)

5.1.10.3 “Poesia Contra Verso” (c) (Fotografia)

5.1.10.4 “Poesia Contra Verso” (d) (Fotografia)

5.1.11 “Auto de fé”, “Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Municipal de Arte, Évora (1985)

5.1.11.1 “Auto de Fé” (a) (Fotografia)

5.1.11.2 “Auto de Fé” (b) (Fotografia)

5.1.12 “Teatro de Artifício: O Desafio da Mudança”, “Animação da Área do Chiado”, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa (1985)

5.1.12.1 “Teatro de Artifício: O Desafio da Mudança” (b) (Libreto; Capa)

5.1.12.2 “Teatro de Artifício: O Desafio da Mudança” (b) (Libreto; Contracapa)

5.1.12.3 “Teatro de Artifício: O Desafio da Mudança” (a) (Postal)

5.1.13 “Afrodite da Triumph”, Galeria Livrarte, Lisboa (1986) (Fotografia)

5.1.14 “Homenagem da Retaguarda à Vanguarda”, “Lançamento do livro Poemografias”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (1986) (Fotografia)

5.1.15 “Ciclo de Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto (1987)

5.1.15.1 “Bed Painting” (a) (Fotografia)

5.1.15.2 “Bed Painting” (b) (Fotografia)

5.1.15.3 “Bed Painting” (c) (Fotografia)

5.1.15.4 “Leitura de Poesia” (Fotografia)

5.1.16 “Metástase I”, “Colóquio Imaginário do Espaço”, Funchal (1987)

5.1.16.1 “Metástase I” (a) (Fotografia)

5.1.16.2 “Metástase I” (b) (Fotografia)

5.1.16.3 “Metástase I” (c) (Fotografia)

5.1.16.4 “Metástase I” (d) (Fotografia)

5.1.16.5 “Metástase I” (e) (Fotografia)

5.1.17 “Metástase II”, “2º Festival Internacional de Poesia Viva”, Câmara Municipal, Amadora (1988)

5.1.17.1 “Metástase II” (a) (Fotografia)

5.1.17.2 “Metástase II” (b) (Fotografia)

5.1.17.3 “Metástase II” (c) (Fotografia)

5.1.18 “A Metáfora Sinistra”, Fórum Picoas, Lisboa (1988) (Libreto; Capa; Contracapa)

5.1.19 “Esta Peça é Sua, Estime-a”, “Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora (1988) (Fotografia)

5.1.20 “Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal (1988)

5.1.20.1 “Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage” (a) (Libreto; Página 5)

5.1.20.2 “Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage” (b) (Libreto; Página 6)

5.1.20.3 “Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage” (c) (Fotografia)

5.1.20.4 “Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage” (d) (Fotografia)

5.1.21 “A assistência ideal”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal (1988) (Fotografia)

5.1.22 “Poesia dos Quatro Elementos”, Centro de Artes, Nuremberga, 1989

5.1.22.1 “Poesia dos Quatro Elementos” (a) (Fotografia)

5.1.22.2 “Poesia dos Quatro Elementos” (b) (Fotografia)

5.1.23 “Um Enlace Feliz”, Ara – Vala Comum, Lisboa (1990)

5.1.23.1 “Um Enlace Feliz” (a) (Libreto; Capa)

5.1.23.2 “Um Enlace Feliz” (b) (Libreto; Contracapa)

5.1.23.3 “Um Enlace Feliz” (c) (Fotografias)

5.1.24 “Rituais de Poluição”, Valência, 1990 (Fotografia)

5.2 Ana Hatherly

5.2.1 “Estruturas Poéticas”, “Operação 1 e 2”, Galeria Quadrante, Lisboa (1967) (Fotografia)

5.2.2 “C.S.S.” (1974)

5.2.2.1 “C.S.S.” (a) (Fotograma)

5.2.2.2 “C.S.S.” (b) (Fotograma)

5.2.2.3 “C.S.S.” (c) (Fotograma)

5.2.2.4 “C.S.S.” (d) (Fotograma)

5.2.2.5 “C.S.S.” (e) (Fotograma)

5.2.2.6 “C.S.S.” (f) (Fotograma)

5.2.2.7 “C.S.S.” (g) (Fotograma)

5.2.2.8 “C.S.S.” (h) (Fotograma)

5.2.2.9 “C.S.S.” (i) (Fotograma)

5.2.2.10 “C.S.S.” (j) (Fotograma)

5.2.2.11 “C.S.S.” (k) (Fotograma)

5.2.2.12 “C.S.S.” (k) (Fotograma)

5.2.3 “Revolução” (1976)

5.2.3.1 “Revolução” (a) (Fotograma)

5.2.3.2 “Revolução” (b) (Fotograma)

5.2.3.3 “Revolução” (c) (Fotograma)

5.2.4 “Poema Dentro”, “Alternativa Zero”, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1977) (Fotografia)

5.2.5 “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa (1977)

5.2.5.1 “Rotura” (a) (Fotografia)

5.2.5.2 “Rotura” (b) (Fotograma)

5.2.5.3 “Rotura” (c) (Fotograma)

5.2.5.4 “Rotura” (d) (Fotograma)

5.2.6 “Descolagens da Cidade” (1977) (Planografia)

5.2.7 “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, 1977

5.2.7.1 “Performance das Velas” (a) (Fotografia)

5.2.7.2 “Performance das Velas” (b) (Fotograma)

5.2.7.3 “Performance das Velas” (c) (Fotograma)

5.2.7.4 “Performance das Velas” (d) (Fotograma)

5.2.7.5 “Performance das Velas” (e) (Fotograma)

5.2.8 “Obrigatório Não Ver”, RTP, Lisboa (1978)

5.2.9 “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa (1979)

5.2.9.1 “Desenho no Espaço” (a) (Fotograma)

5.2.9.2 “Desenho no Espaço” (b) (Fotograma)

5.2.9.3 “Desenho no Espaço” (c) (Fotograma)

5.2.9.4 “Desenho no Espaço” (c) (Fotograma)

5.2.10 “A Confissão de Mariana”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, “Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1980) (Fotografia)

5.2.11 “Performance das Velas”, “PO.EX 80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1980) / SNBA, Lisboa (1977)

5.2.11.1 “Performance das Velas” (a) (Fotografia)

5.2.11.2 “Performance das Velas” (b) (Fotografia)

5.2.12 “O Corpo como Suporte” (1988) (Planografia)

5.3 E. M. de Melo e Castro

5.3.1 “Lírica do Objecto” (1958)

5.3.1.1 “Lírica do Objecto” (a) (Fotograma)

5.3.1.2 “Lírica do Objecto” (b) (Fotograma)

5.3.1.3 “Lírica do Objecto” (c) (Fotograma)

5.3.2 “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa (1963)

5.3.2.1 “Círculo Aberto” (2012) (Fotografia)

5.3.2.2 “Coração Respiração” (1963) (Planografia)

5.3.2.3 “Pêndulo” (2012) (Fotografia)

5.3.3 Poemas ditos pelo autor (LP) (1966)

5.3.3.1 Poemas ditos pelo autor (a) (Capa; Frente)

5.3.3.2 Poemas ditos pelo autor (b) (Capa; Verso)

5.3.4 “Círculos” (1967)

5.3.4.1 “Círculos” (a) (Fotograma)

5.3.4.2 “Círculos” (b) (Fotograma)

5.3.4.3 “Círculos” (c) (Fotograma)

5.3.4.4 “Círculos” (d) (Fotograma)

5.3.5 “Triangle-quadriopen” (1967)

5.3.5.1 “Triangle-quadriopen” (a) (Fotograma)

5.3.5.2 “Triangle-quadriopen” (b) (Fotograma)

5.3.5.3 “Triangle-quadriopen” (c) (Fotograma)

5.3.5.4 “Triangle-quadriopen” (d) (Fotograma)

5.3.6 “Concepto Incerto”, Galeria Buchholz, Lisboa (1974) (Fotograma)

5.3.7 “Poemas Visuais”, “EXPO AICA 74”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa

(1974) (Fotografia)

5.3.8 “Música Negativa” (1977)

5.3.8.1 “Música Negativa” (a) (Fotograma)

5.3.8.2 “Música Negativa” (b) (Fotograma)

5.3.8.3 “Música Negativa” (c) (Fotograma)

5.3.8.4 “Música Negativa” (d) (Fotograma)

5.3.8.5 “Música Negativa” (e) (Fotograma)

5.3.8.6 “Música Negativa” (f) (Fotograma)

5.3.8.7 “Música Negativa” (g) (Fotograma)

5.3.8.8 “Música Negativa” (h) (Fotograma)

5.3.8.9 “Música Negativa” (i) (Fotograma)

5.3.8.10 “Música Negativa” (j) (Fotograma)

5.3.8.11 “Música Negativa” (k) (Fotograma)

5.3.8.12 “Música Negativa” (l) (Fotograma)

5.3.9 “Não Há Sinais Inocentes”, “Alternativa Zero”, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1977)

5.3.9.1 “Não há Sinais Inocentes” (a) (Fotografias)

5.3.9.2 “Não há Sinais Inocentes” (b) (Fotografias)

5.3.9.3 “Não há Sinais Inocentes” (c) (Fotograma)

5.3.10 E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “PO.EX 80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1980) (Fotografia)

5.3.11 E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (1980)

5.3.11.1 “Delfos 2020” (a) (Fotografia)

5.3.11.2 “Delfos 2020” (b) (Fotografia)

5.3.11.3 “Poemetrias” (a) (Fotografia)

5.3.11.4 “Poemetrias” (b) (Fotografia)

5.3.12 “Cubomundo”, “Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva”, Almada (1981) (Fotografias)

5.3.13 Belzebu (LP) (1983)

5.3.13.1 Belzebu (a) (Capa; Frente)

5.3.13.2 Belzebu (a) (Capa; Verso)

5.3.14 “Conferência-Performance”, “Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa (1985) (Fotografia)

5.3.15 “A Teia”, “Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Círculo de Artes

Plásticas de Coimbra, Coimbra (1985)

5.3.15.1 “A Teia” (a) (Fotografia)

5.3.15.2 “A Teia” (b) (Fotografia)

5.3.16 “A minha própria unidade” (1985) (Planografia)

5.3.17 “Roda Lume”, Estúdios RTP, Lisboa (1969-1986)

5.3.17.1 “Roda Lume” (a) (Fotograma)

5.3.17.2 “Roda Lume” (b) (Fotograma)

5.3.17.3 “Roda Lume” (c) (Fotograma)

5.3.17.4 “Roda Lume” (d) (Fotograma)

5.3.17.5 “Roda Lume” (e) (Fotograma)

5.3.17.6 “Roda Lume” (f) (Fotograma)

5.3.17.7 “Roda Lume” (g) (Fotograma)

5.3.17.8 “Roda Lume” (h) (Fotograma)

5.3.17.9 “Roda Lume” (i) (Fotograma)

5.3.17.10 “Roda Lume” (j) (Fotograma)

5.3.17.11 “Roda Lume” (k) (Fotograma)

5.3.17.12 “Roda Lume” (l) (Fotograma)

5.3.18 “Como se pode ver perfeitamente bem”, França (1986) (Fotografia)

5.3.19 “Conferência-Performance”, “Lançamento do livro Poemografias”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (1986) (Fotografia)

5.3.20 “Refaces (Homenagem para Heterónimo a Fernando Pessoa)”, “Retítulos”, Atelier 15, Lisboa (1987) (Fotografia)

5.3.21 “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa (1985-1989)

5.3.21.1 “Fontes do Texto” (a) (Fotograma)

5.3.21.2 “Fontes do Texto” (b) (Fotograma)

5.3.21.3 “Fontes do Texto” (c) (Fotograma)

5.3.21.4 “Sete Setas” (a) (Fotograma)

5.3.21.5 “Sete Setas” (b) (Fotograma)

5.3.21.6“Sete Setas” (c) (Fotograma)

5.3.21.7 “Um Furo no Universo” (a) (Fotograma)

5.3.21.8 “Um Furo no Universo” (b) (Fotograma)

5.3.21.9 “Um Furo no Universo” (c) (Fotograma)

5.3.21.10 “Come Fome” (a) (Fotograma)

5.3.21.11 “Come Fome” (b) (Fotograma)

5.3.21.12 “Come Fome” (c) (Fotograma)

5.3.21.13 “Hipnotismo” (a) (Fotograma)

5.3.21.14 “Hipnotismo” (b) (Fotograma)

5.3.21.15 “Hipnotismo” (c) (Fotograma)
5.3.21.16 “Rede Teia Labirinto” (a) (Fotograma)
5.3.21.17 “Rede Teia Labirinto” (b) (Fotograma)
5.3.21.18 “Rede Teia Labirinto” (c) (Fotograma)
5.3.21.19 “Ponto Sinal” (a) (Fotograma)
5.3.21.20 “Ponto Sinal” (b) (Fotograma)
5.3.21.21 “Ponto Sinal” (c) (Fotograma)
5.3.21.22 “Polígono Pessoal” (a) (Fotograma)
5.3.21.23 “Polígono Pessoal” (b) (Fotograma)
5.3.21.24 “Polígono Pessoal” (c) (Fotograma)
5.3.21.25 “Poética dos Meios” (a) (Fotograma)
5.3.21.26 “Poética dos Meios” (b) (Fotograma)
5.3.21.27 “Poética dos Meios” (c) (Fotograma)
5.3.21.28 “Escrita da Memória” (a) (Fotograma)
5.3.21.29 “Escrita da Memória” (b) (Fotograma)
5.3.21.30 “Escrita da Memória” (c) (Fotograma)
5.3.21.31 “Objectotem” (a) (Fotograma)
5.3.21.32 “Objectotem” (b) (Fotograma)
5.3.21.33 “Objectotem” (c) (Fotograma)
5.3.21.34 “Concretas Abstrações” (a) (Fotograma)
5.3.21.35 “Concretas Abstrações” (b) (Fotograma)
5.3.21.36 “Concretas Abstrações” (c) (Fotograma)
5.3.21.37 “Ideovídeo” (a) (Fotograma)
5.3.21.38 “Ideovídeo” (b) (Fotograma)
5.3.21.39 “Ideovídeo” (c) (Fotograma)
5.3.21.40 “Infografito” (a) (Fotograma)
5.3.21.41 “Infografito” (b) (Fotograma)
5.3.21.42 “Infografito” (c) (Fotograma)
5.3.21.43 “Metade de Nada” (a) (Fotograma)
5.3.21.44 “Metade de Nada” (b) (Fotograma)
5.3.21.45 “Metade de Nada” (c) (Fotograma)
5.3.21.46 “Diazulando” (a) (Fotograma)
5.3.21.47 “Diazulando” (b) (Fotograma)
5.3.21.48 “Diazulando” (c) (Fotograma)
5.3.21.49 “Vibrações Digitais de um Protocubo” (a) (Fotograma)
5.3.21.50 “Vibrações Digitais de um Protocubo” (b) (Fotograma)
5.3.21.51 “Vibrações Digitais de um Protocubo” (c) (Fotograma)

5.3.22 Digital Buiça (LP) (1990)

5.3.22.1 Digital Buiça (a) (Capa; Frente)

5.3.22.2 Digital Buiça (b) (Capa; Verso)

5.4 Fernando Aguiar

5.4.1 "AV VISUAL", Teatro da Comuna, Lisboa (1980)

5.4.1.1 Os olhos que o nosso olhar não vê (Capa; Frente)

5.4.1.2 "Afogado na cultura"

5.4.2 "Escrevo o que está dentro de mim", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada (1983)

5.4.2.1 "Escrevo o que está dentro de mim" (a) (Fotografia)

5.4.2.2 "Escrevo o que está dentro de mim" (b) (Fotografia)

5.4.3 "Rede de Canalização", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada (1983)

5.4.3.1 "Rede de Canalização" (a) (Catálogo; Capa)

5.4.3.2 "Rede de Canalização" (b) (Fotografia)

5.4.3.3 "Rede de Canalização" (c) (Fotografia)

5.4.3.4 "Rede de Canalização" (d) (Fotografia)

5.4.3.5 "Rede de Canalização" (e) (Fotografia)

5.4.4 "Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita", ESBAL, Lisboa (1983)

5.4.4.1 "Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita" (Fotografia)

5.4.4.2 "Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita no316" (Fotografia)

5.4.4.3 "Ensaio para uma Escrita Contínua" (Projeto para Performance)

5.4.5 "Segurança Interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", Ex-Edifício dos Bombeiros, Vila Nova de Cerveira (1984)

5.4.5.1 "Segurança Interna" (a) (Fotografia)

5.4.5.2 "Segurança Interna" (b) (Fotografia)

5.4.5.3 "Segurança Interna" (c) (Fotografia)

5.4.5.4 "Segurança Interna" (d) (Fotografia)

5.4.6 "Partida da Poesia", "Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas", SNBA, Lisboa (1984)

5.4.6.1 "Poesia Visual I" (a) (Postal)

5.4.6.2 "Ensaio nº499" (b) (Postal)

5.4.6.3 "Poesia Visual III" (c) (Postal)

5.4.7 "Ensaio para uma interação da escrita", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa (1985)

5.4.7.1 “Ensaio para uma interação da escrita” (a) (Fotografia)

5.4.7.2 “Ensaio para uma interação da escrita” (b) (Fotografia)

5.4.7.3 “Ensaio para uma interação da escrita” (c) (Fotografia)

5.4.8 “Tudo Pelo Interesse Público”, “EXPO-A.I.C.A./85”, Sociedade Nacional de Belas -Artes, Lisboa (1985)

5.4.8.1 “Tudo Pelo Interesse Público” (a) (Fotografia)

5.4.8.2 “Tudo Pelo Interesse Público” (b) (Fotografia)

5.4.8.3 “Tudo Pelo Interesse Público” (c) (Fotografia)

5.4.9 “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras (1985)

5.4.9.1 “Segurança Interna II” (a) (Fotografia)

5.4.9.2 “Segurança Interna II” (b) (Fotografia)

5.4.9.3 “Segurança Interna II” (c) (Fotografia)

5.4.10 “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa (1985)

5.4.10.1 “Poesia Contra Verso” (a) (Fotografia)

5.4.10.2 “Poesia Contra Verso” (b) (Fotografia)

5.4.10.3 “Poesia Contra Verso” (c) (Fotografia)

5.4.10.4 “Poesia Contra Verso” (d) (Fotografia)

5.4.11 “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1986)

5.4.11.1 “Ponto-Ação” (a) (Fotografia)

5.4.11.2 “Ponto-Ação” (b) (Fotografia)

5.4.12 “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves, Porto (1987)

5.4.12.1 “Bed Painting” (a) (Fotografia)

5.4.12.2 “Bed Painting” (b) (Fotografia)

5.4.12.3 “Bed Painting” (c) (Fotografia)

5.4.12.4 “Ato Concreto” (Fotografia)

5.4.13 Fernando Aguiar; Rui Zink, “A Escada de Pedra”, “1o Festival Internacional de Arte Viva”, Figueira da Foz (1987)

5.4.13.1 “A Escada de Pedra” (a) (Fotografia)

5.4.13.2 “A Escada de Pedra” (b) (Fotografia)

5.4.14 “Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal (1988)

5.4.14.1 “Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico” (a) (Fotografia)

5.4.14.2 “Homenagem do Alfabeto ao M. M. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico” (b) (Fotografia)

5.4.15 “Imponder(h)abilidade” (Projeto de performance), década de 1980.

6. *Arquivo Remediado: Materialidades e Paratextualidades para uma Arqueologia Retrospetiva da História da Arte da Performance em Portugal (1900-1979)*

6.1.1 Amadeo de Souza-Cardoso, “Paródia a ‘Los Borrachos’”, Cité Falguière, nº 14, Paris (1908) (Fotografia)

6.1.2 Raul Leal, “O Bando do Sinistro: Apelos aos Intelectuais Portugueses”, Exterior, Lisboa (1915)

6.1.2.1 “O Bando do Sinistro” (a) (Manifesto; p. 1)

6.1.2.2 “O Bando do Sinistro” (b) (Manifesto; p. 2)

6.1.3 José de Almada Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas*, Lisboa (1916) (Manifesto; Capa)

6.1.4 Francisco Levita, *Negreiros-Dantas*, Coimbra (1916) (Capa)

6.1.5 José de Almada Negreiros, “Ultimatum futurista às gerações vindouras”, “I Conferência Futurista”, Teatro República, Lisboa (1917) (Fotografia)

6.1.6 José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul* (1917) (Capa)

6.1.7 José de Almada Negreiros, “Programa de ação futurista” (1918) (Manuscrito; Planografia)

6.1.8 Santa-Rita Pintor

6.1.8.1 “Portugal Futurista” (1917) (Fotografia)

6.1.8.2 Santa-Rita Pintor (1929) (Desenho de Stuart Carvalhais)

6.1.9 José de Almada Negreiros, “A Princesa dos Sapatos de Ferro”, Teatro São Carlos, Lisboa (1918) (Fotografia)

6.1.10 José de Almada Negreiros, “Conferência: A Invenção do Dia Claro”, Liga Naval, Lisboa (1921) (Panfleto; Convite)

6.1.11 António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes, “Coimbra Manifesto 1925”, Coimbra (1925)

6.1.11.1 “Coimbra Manifesto 1925” (a) (p. 1)

6.1.11.2 “Coimbra Manifesto 1925” (a) (p. 2)

6.1.12 Alexandre O’Neill, *Ampola Miraculosa* (1949)

6.1.12.1 “Ampola Miraculosa” (a) (Capa)

6.1.12.2 “Ampola Miraculosa” (b) (Página 3)

6.1.13 Grupo Surrealista de Lisboa, “Manequim Articulado”, “Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa”, Ateliê de António Pedro e António Dacosta, Trindade, Lisboa (1949) (Fotografia)

6.1.14 Antigrupo Surrealista, “A Noite dos Poetas”, Sala de Projeções “Pathé-Baby”, Lis-

boa (1949) (Fotografia)

6.1.15 Antigrupo Surrealista, “Sobre os telhados de Lisboa”, Lisboa (1949)

6.1.15.1 “Sobre os telhados de Lisboa” (a) (Fotografia)

6.1.15.2 “Sobre os telhados de Lisboa” (b) (Fotografia)

6.1.16 Grupo Café Royal, Lisboa (1958) (Fotografia)

6.1.17 Luiz Pacheco, “Tarde Outonal” (1958) (Desenho de João Rodrigues)

6.1.18 Raul Leal, Café Gelo, Lisboa (1961) (Desenho de João Rodrigues)

6.1.19 Grupo do Café Gelo, “O Grupo do Gelo” (1965) (Desenho de Benjamim Marques)

6.1.20 João Vieira, “Poema para Bailar” (1961)

6.1.21 E. M. de Melo e Castro, “*Happening* Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa (1963)

6.1.21.1 “Coração Respiração” (1963) (Planografia)

6.1.21.2 “Círculo Aberto” (2012) (Fotografia)

6.1.21.3 “Pêndulo” (2012) (Fotografia)

6.1.22 Salette Tavares, “Maquinim”, Galeria Quadrum, Lisboa (1963-1979) (Fotografia)

6.1.23 Fernando Ribeiro de Mello, “O Teste”, Sociedade Nacional de Belas- Artes, Lisboa (1964) (Folheto; Programa)

6.1.24 Jorge Peixinho; Pierre Mariétain; vv., “2 Concertos de Música Contemporânea”, SNBA, Lisboa (1964)

6.1.25 Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, filme de Carlos Calvet (1964)

6.1.25.1 “Momentos na Vida do Poeta” (a) (Fotograma)

6.1.25.2 “Momentos na Vida do Poeta” (b) (Fotograma)

6.1.25.3 “Momentos na Vida do Poeta” (c) (Fotograma)

6.1.25.4 “Momentos na Vida do Poeta” (d) (Fotograma)

6.1.25.5 “Momentos na Vida do Poeta” (e) (Fotografia)

6.1.25.6 “Cesariny improvisa para o filme Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet (f) (Fotografia)

6.1.26 Fernando Ribeiro de Mello, “Recital”, Ateneu Comercial, Porto (1965) (Fotografia)

6.1.27 Vv., “Concerto e Audição Pictórica”, Galeria Divulgação, Lisboa (1965) (Programa)

6.1.28 José de Almada Negreiros, “Conferência: Arte, a Dianteira”, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra (1965) (Fotografia)

6.1.29 Vv., “Operação 1 e 2”; “Conferência-Objeto”, Galeria Divulgação, Lisboa (1967)

6.1.29.1 “Operação 1 e 2”; “Conferência-Objeto” (a) (Folheto; Frente)

6.1.29.2 “Operação 1 e 2”; “Conferência-Objeto” (b) (Folheto;Verso)

6.1.30 José de Almada Negreiros, “Entrevista RTP”, Lisboa, Exterior (1968) (Fotograma)

6.1.31 Vv., “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto (1968)

6.1.31.1 “Operação 1 e 2” (a) (Folheto)

6.1.31.2 “Operação 1 e 2” (b) (Folheto)

6.1.31.3 “Operação 1 e 2” (c) (Folheto)

6.1.32 Ernesto de Sousa; vv., “Encontro no Guincho”, Praia do Guincho (1969)

6.1.32.1 “Encontro no Guincho” (a) (Fotografia)

6.1.32.2 “Encontro no Guincho” (b) (Fotografia)

6.1.32.3 “Encontro no Guincho” (c) (Fotografia)

6.1.32.4 “Encontro no Guincho” (d) Fotografia)

6.1.33 Ernesto de Sousa, “Nós Não Estamos Algures”, Clube de Teatro, Algés (1969)

6.1.33.1 “Nós Não Estamos Algures” (a) (Fotografia)

6.1.33.2 “Nós Não Estamos Algures” (b) (Fotografias)

6.1.33.3 “Nós Não Estamos Algures” (c) (Fotografias)

6.1.33.4 “Nós Não Estamos Algures” (d) (Fotografias)

6.1.33.5 “Nós Não Estamos Algures” (e) (Texto Dactilografado)

6.1.33.6 “Nós Não Estamos Algures” (f) (Cartaz)

6.1.33.7 Carlos Gentil Homem, “Havia um homem que corria” (g) (Fotograma)

6.1.33.8 Carlos Gentil Homem, “Happy People” (h) (Fotograma)

6.1.34 Helena Almeida, “Tela Rosa para Vestir”, Galeria Buchholz, Lisboa (1969) (Fotografia)

6.1.35 José de Almada Negreiros, “Zip-Zip RTP”, Teatro Villaret, Lisboa (1969)

6.1.35.1 “Zip-Zip RTP” (a) (Fotograma)

6.1.35.2 “Zip-Zip RTP” (b) (Fotograma)

6.1.35.3 “Zip-Zip RTP” (c) (Fotograma)

6.1.35.4 “Zip-Zip RTP” (d) (Fotograma)

6.1.35.5 “Zip-Zip RTP” (e) (Fotograma)

6.1.35.6 “Zip-Zip RTP” (f) (Fotograma)

6.1.36 CITAC, “Macbeth! O que se passa na tua cabeça?”, Antigo Ginásio da AAC, Coimbra (1970) (Fotografia)

6.1.37 Vv., “A morte de Alphonse Peyradon”, SNBA, Lisboa (1970)

6.1.38 António Aragão; vv., “Tertúlia no Pátio das Artes”, Pátio das Artes, Funchal (1970)

6.1.38.1 “Tertúlia no Pátio das Artes” (a) (Fotografia)

6.1.38.2 “Tertúlia no Pátio das Artes” (b) (Fotografia)

6.1.39 Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa (1970)

6.1.39.1 “Sombras deitadas” (a) (Fotograma)

6.1.39.2 “Sombras deitadas” (b) (Fotograma)

6.1.39.3 “Sombras deitadas” (c) (Fotograma)

6.1.39.4 “Sombras deitadas” (d) (Fotograma)

6.1.40 João Vieira, “Destruição de Uma Exposição - O Espírito da Letra - Exposição Dura”,

Galeria Judite da Cruz, Lisboa (1970)

6.1.40.1 “O Espírito da Letra - Exposição Dura” (a) (Fotografia)

6.1.40.2 “Destruição de Uma Exposição - O Espírito da Letra - Exposição Dura” (b) (Fotografia)

6.1.41 Lourdes Castro; Manuel Zimbro, “Teatro de Sombras”, Teatro Laura Alves, Lisboa (1970)

6.1.41.1 “Teatro de Sombras” (a) (Fotograma)

6.1.41.2 “Teatro de Sombras” (b) (Fotograma)

6.1.42 Ana Vieira, “Ambiente”, Galeria Quadrante, Lisboa (1971) (Fotografia)

6.1.43 “Vilar de Mouros 71”, Vilar de Mouros, Praia Fluvial (1971) (Capa; Mundo da Canção, nº21)

6.1.44 João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa (1971)

6.1.44.1 “Expansões” (a) (Fotograma)

6.1.44.2 “Expansões” (b) (Fotograma)

6.1.44.3 “Expansões” (c) (Fotograma)

6.1.44.4 “Expansões” (d) (Fotograma)

6.1.44.5 “Expansões” (e) (Fotograma)

6.1.44.6 “Expansões” (f) (Fotograma)

6.1.44.7 “Expansões” (g) (Fotograma)

6.1.44.8 “Expansões” (h) (Fotograma)

6.1.44.9 “Expansões” (i) (Fotograma)

6.1.44.10 “Expansões” (j) (Fotograma)

6.1.44.11 “Expansões” (k) (Fotograma)

6.1.45 Espiga Pinto, “Egotemponírico”, Valadares (1972) (Fotografia)

6.1.46 Ernesto de Sousa; CAPC, “Conferência-Provocação sobre Joseph Beuys e a ‘Documenta 5’”, Galeria Ogiva, Óbidos (1972) (Fotografia)

6.1.47 João Vieira, “Incorpóreo” (1972)

6.1.47.1 “Incorpóreo I” (a) (Fotografias)

6.1.47.2 “Incorpóreo I” (b) (Fotografias)

6.1.47.3 “Incorpóreo I” (c) (Fotografias)

6.1.47.4 “Incorpóreo I” (d) (Fotografias)

6.1.47.5 “Incorpóreo II”, “SACOM II”, Malpartida, Cáceres (1979) (a) (Fotografia)

6.1.47.6 “Incorpóreo II”, “SACOM II”, Malpartida, Cáceres (1979) (b) (Fotografia)

6.1.48 Ana Vieira, 1972

6.1.48.1 “Ambiente” (a), Galeria Ogiva, Óbidos (1972) (Fotografia)

6.1.48.2 “Ambiente” (b), Galeria Ogiva, Óbidos (1972) (Fotografia)

6.1.48.3 “Ambiente” (c), Galeria Ogiva, Óbidos (1972) (Fotografia)

6.1.48.4 “Ambiente (Vénus de Milos)”, Galeria Ogiva, Óbidos (1972)

6.1.49 Carlos Nogueira, “O Pombal: 99 pombas de brincar para outros tantos usadores – projeto de reinvenção a qualquer tempo e em qualquer lugar”, Oeiras (1973) (Página Dactilografada; Planografia)

6.1.50 Clara Menéres, “Jaz Morto e Arrefece, o Menino de Sua Mãe”, “26 Artistas de Hoje”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (1973) (Fotografia)

6.1.51 Ernesto de Sousa, “Luiz Vaz 73” (1973) (Cartaz)

6.1.52 MDAP; vv., “Painel do 10 de Junho”, GNAMB, Lisboa (1974)

6.1.52.1 “Painel do 10 de Junho” (a) (Fotograma)

6.1.52.2 “Painel do 10 de Junho” (b) (Fotograma)

6.1.52.3 “Painel do 10 de Junho” (c) (Fotograma)

6.1.52.4 “Painel do 10 de Junho” (d) (Fotograma)

6.1.52.5 “Painel do 10 de Junho” (e) (Fotograma)

6.1.53 Armando Azevedo, “Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles”, CAPC, Coimbra (1973)

6.1.54 Grupo Acre, “Ação dos Círculos, Guerrilha Urbana”, Rua do Carmo, Lisboa (1974) (Fotografia)

6.1.55 “Cascais Jazz 74”, Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais, Cascais (1974) (Cartaz)

6.1.56 “Projetos-Ideias – Expo AICA 74”, SNBA, Lisboa (1974)

6.1.56.1 “Projeto-Ideias – Expo AICA 74” (Fotografia)

6.1.56.2 João Vieia, “Pele Integral” (a) (Fotografia)

6.1.56.3 João Vieira, “Pele Integral” (b) (Fotografia)

6.1.57 “Perspetiva 74”, Galeria Dois, Porto (1974)

6.1.57.1 Miller & Cameron, “Pink & Black – Landscapes and Living Spaces”, Galeria Dois (Fotografia)

6.1.57.2 Tomek, “Trocart” (Fotografia)

6.1.58 “10000011º Aniversário da Arte”, CAPC, Coimbra (1974)

6.1.58.1 Albuquerque Mendes, “a arte é bela, tudo é belo” (Fotografias)

6.1.58.2 Albuquerque Mendes, “a arte é bela, tudo é belo” (Fotografia)

6.1.58.3 Vv., “10000011º Aniversário da Arte” (Fotografias)

6.1.58.4 Jorge Peixinho; Alberto Carneiro, “10000011º Aniversário da Arte” (Fotografia)

6.1.59 Salette Tavares, “Sou Toura Petra” (1974)

6.1.59.1“Sou Toura Petra”, AR.CO, Lisboa (Fotografia)

6.1.59.2 “Sou Toura Petra”,? (Fotografia)

6.1.60 Vv., “Happening Democrático”, Palácio Foz, Lisboa (1974)

6.1.60.1 “Happening Democrático” (a) (Fotograma)

6.1.60.2 “Happening Democrático” (b) (Fotograma)

6.1.60.3 “Happening Democrático” (c) (Fotograma)

6.1.61 Vv.,“Debate: Pintura e Intervenção”, “Primeiros Encontros Internacionais de Arte”, Casa da Carruagem, Valadares, Porto (1974) (Fotografia)

6.1.62 Alberto Carneiro, “Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem”, Galeria Quadrum, Lisboa (1975) (Cartaz)

6.1.63 Helena Almeida, “Pintura Habitada” (1975) (Fotografia)

6.1.64 Vv., “I Congresso dos Escritores Portugueses”, Biblioteca Nacional, Lisboa (1975)

6.1.64.1 “I Congresso dos Escritores Portugueses” (a) (Fotografia)

6.1.64.2 “I Congresso dos Escritores Portugueses” (b) (Fotografia)

6.1.65 Alberto Carneiro, “Arte corpo / corpo arte”, Exterior (1976-1978) (Fotografias)

6.1.66 Albuquerque Mendes, “Intervenção-Inauguração”, Galeria Jornal de Notícias, Porto (1976) (Fotografia)

6.1.67 Grupo Puzzle, “Jantar-Intervenção: Expetativa de Nascimento de um Puzzle Fisiológico Estético com Pretensões a Grupo”, Galeria Alvarez Dois, Porto (1976)

6.1.67.1 “Jantar-Intervenção” (a) (Fotografia)

6.1.67.2 “Jantar-Intervenção” (b) (Fotografia)

6.1.68 “Semana de Arte (da) na Rua”, Praça da República, Coimbra (1976)

6.1.68.1 “Semana de Arte (da) na Rua” (a) (Cartaz)

6.1.68.2 “Semana de Arte (da) na Rua” (b) (Fotografia)

6.1.69 “Terceiros Encontros Internacionais de Arte”, Póvoa do Varzim (1976) (Cartaz)

6.1.69.1 Armando Azevedo, “Janela”, Exterior, Póvoa do Varzim (1976)

6.1.69.1.1 “Janela” (a) (Fotografia)

6.1.69.1.2 “Janela” (b) (Fotografia)

6.1.69.2 Albuquerque Mendes, “As três mortes de S. João Baptista”, Praça do Passeio Alegre, Póvoa do Varzim (Fotografia)

6.1.70 Túlia Saldanha, “Sala de Descontração”, “Semana de Arte (da) na Rua”, Coimbra (1976) (Fotografia)

6.1.71 Armando Azevedo, “Cartaz sobre cartazes”, Coimbra (1976)

6.1.71.1 “Cartaz sobre cartazes” (a) (Fotografia)

6.1.71.2 “Cartaz sobre cartazes” (b) (Fotografia)

6.1.72 Alberto Carneiro, “Trajeto de um corpo” (1976-1977)

6.1.72.1 “Trajeto de um corpo” (a) (Fotografia)

6.1.72.2 “Trajeto de um corpo” (b) (Fotografia)

6.1.72.3 “Trajeto de um corpo” (c) (Fotografias)

6.1.73 Albuquerque Mendes, “Os Três Dedos da Mão do Arco-Íris”, Praça da Liberdade,

Porto (1976) (Fotografia)

6.1.74 Helena Almeida, “Tela Habitada”, Galeria Módulo, Porto (1976)

6.1.74.1 “Tela Habitada” (a) (Fotografias)

6.1.74.2 “Tela Habitada” (b) (Cartaz)

6.1.75 Ana Vieira, “Santa Paz Doméstica” (1977)

6.1.75.1 “Santa Paz Doméstica, Domesticada” (a) (Fotografia)

6.1.75.2 “Santa Paz Doméstica, Domesticada” (b) (Fotografia)

6.1.76 Ana Vieira, “Janelas”, Pequeno Auditório, FCG, Lisboa (1977) (Diaporamas)

6.1.77 “Alternativa Zero”, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1977)

6.1.77.1 “Alternativa Zero” (Cartaz)

6.1.77.2 “Alternativa Zero” (Fotografia)

6.1.77.3 Clara Menéres, “Mulher-Terra-Vida”

6.1.77.3.1 “Mulher-Terra-Vida” (a) (Fotografia)

6.1.77.3.2 “Mulher-Terra-Vida” (b) (Fotografia)

6.1.77.3.3 “Mulher-Terra-Vida” (c) (Fotografia)

6.1.77.4 Grupo Cores, “O Todo e a Parte, As partes e o Todo”

6.1.77.4.1 “O Todo e a Parte, As partes e o Todo” (a) (Fotografia)

6.1.77.4.2 “O Todo e a Parte, As partes e o Todo” (b) (Fotografia)

6.1.77.4.3 “O Todo e a Parte, As partes e o Todo” (c) (Fotograma)

6.1.77.5 “Alternativa Zero” (Fotografia)

6.1.77.6 The Living Theatre, “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

6.1.77.6.1 “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político” (a) (Fotografia)

6.1.77.6.2 “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político” (b) (Fotografia)

6.1.77.6.3 “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político” (c) (Fotografia)

6.1.77.7 The Living Theatre, “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político”, Pátio da Universidade de Coimbra, Coimbra (Fotografia)

6.1.77.8 Alberto Carneiro, “Uma floresta para os teus sonhos” (Fotografia)

6.1.78 Alberto Carneiro, “Trajeto de um corpo”, Galeria Quadrum, Lisboa (1977) (Fotografia)

6.1.79 António Barros (1977)

6.1.79.1 “Revolução”, “PO.EX: O Experimentalismo Português entre 1964 e 1984”, Museu Serralves, Porto (1977-1999) (Fotografia)

6.1.79.2 “Revolução”, “Nas Escritas PO.EX”, Casa da Escrita, Coimbra (1977-2012)

(Fotografia)

6.1.79.3 “Escravos”, “Anos 70 Atravessar Fronteiras”, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1977- 2009) (Fotografia)

6.1.80 Geração Beat Portuguesa, “Cadernos da Marginal-Idade”

6.1.80.1 João Carlos Raposo Nunes, “Todo o Vôo (que termina) neste corpo”, nº2 (1976) (Capa; Contracapa)

6.1.80.2 António Cândido Franco, “Murmúrios do Mar de Peniche”, nº 3 (Janeiro 1977) (Capa; Contracapa)

6.1.80.3 Levi Condinho, “Para que Alguns Me Possam Amar”, nº 4 (Fevereiro 1977) (Capa; Contracapa)

6.1.80.4 António Cabrita, “Desintegrar a Reintegração”, nº 5 (Abril 1977) (Capa; Contracapa)

6.1.80.5 Abel Neves, “A Cidade está cheia de garrafas”, nº 6 (Junho 1977) (Capa; Contracapa)

6.1.81 Geração Beat Portuguesa, “Banca pracializada”, “Que Viva a Vida!”, Praça da Figueira, Lisboa (1977) (Fotografia)

6.1.82 Lourdes Castro; Manuel Zimbro, “As cinco estações”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1977) (Folheto)

6.1.83 Quartos Encontros Internacionais de Arte, Caldas da Rainha (1977)

6.1.83.1 Albuquerque Mendes, “Primavera; Verão; Outono; Inverno”, Exterior (Fotografias)

6.1.83.2 Grupo Puzzle, “Calendário/Relicário”, Museu Malhoa, Caldas da Rainha (1977) (Fotografia)

6.1.83.3 Grupo Puzzle, “Action Painting”, “Quartos Encontros Internacionais de Arte”, Caldas da Rainha (1977) (Fotografia)

6.1.84 Silvestre Pestana, “Poema/Ovo” (1977) (Fotografia)

6.1.85 Seme Lufti; Silvestre Pestava; vv., “Ânima”, Lisboa (1977) (Cartaz)

6.1.86 Alberto Carneiro, “A floresta” (1978) (Fotografia)

6.1.87 “I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, Vila Nova de Cerveira (1978)

6.1.87.1 Desconhecido, “Performance” (Fotograma)

6.1.87.2 Rilko, “Performance” (Fotografia)

6.1.87.3 Rui Reininho, “Intervenção” (Fotografia)

6.1.88 Carlos Nogueira, “O Pombal: 99 pombas de brincar para outros tantos usadores – projecto de reinvenção a qualquer tempo e em qualquer lugar”, Sociedade Nacional de Belas-Arte, Lisboa (1978) (Fotografia)

6.1.89 Gina Pane, “A Hot Afternoon”, Galeria Quadrum, Lisboa (1978) (Fotografia)

6.1.90 Ulrike Rosenbach, “Reflections on the birth of Venus”, Galeria Quadrum, Lisboa (1978)

6.1.90.1 “Reflections on the birth of Venus” (a) (Cartaz)

6.1.90.2 “Reflections on the birth of Venus” (b) (Fotografia)

6.1.91 Carlos Nogueira, “os dias cinzentos / lápis de pintar os dias cinzentos”, Galeria Diferença, Lisboa (1979)

6.1.91.1 “os dias cinzentos / lápis de pintar os dias cinzentos” (a) (Fotografia)

6.1.91.2 “os dias cinzentos / lápis de pintar os dias cinzentos” (b) (Fotografia)

6.1.92 Helena Almeida, “Ouve-me” (1979) (Fotografia)

6.1.93 Leonel Moura, “Potlach ou a Morte do Artista”, Galeria Quadrum, Lisboa (1979) (Fotografia)

6.1.94 José Conduto, “Via: Nota de Comunicação”, Galeria Quadrum, Lisboa (1979) (Fotografia)

6.1.95 Silvestre Pestana, “llhas Desertas”, Cooperativa Árvore, Porto (1979)

6.1.95.1 “Ilhas Desertas” (a) (Catálogo; Capa)

6.1.95.2 “Ilhas Desertas” (b) (Catálogo; Página 3; Pormenor)

6.1.95.3 “Ilhas Desertas” (b) (Catálogo; Página 5; Pormenor)

6.1.96 Emília Nadal, “Espisódios” (1979) (Fotografia)

6.1.97 Túlia Saldanha, “O Banquete”, Galeria Diferença, Lisboa (1979)

6.1.97.1 “O Banquete” (a)

6.1.97.2 “O Banquete” (b)

6.1.97.3 “O Banquete” (c)

6.1.98 António Barros; Silvestre Pestana, “Multi/Ecos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra (1979)

6.1.98.1 “Multi/Ecos” (Folha de sala)

6.1.98.2 “VerDade”, “Multi/Ecos”, António Barros, Rui Orfão, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra (Fotografia)

7. *Legenda Descritiva de Coletivos de Intervenção Performativa (1970-1990)*

8. *Legendas e Créditos de Imagens*

1.

Notas Metodológicas

1. *Notas Metodológicas*

Especificam-se nos pontos seguintes, dados, notas e aspetos metodológicos que complementam a consulta, análise e interpretação dos anexos que compõem este trabalho.

1.1 Taxonomia

Nesta secção procede-se a uma proposta de classificação taxonómica dos eventos de arte da performance em Portugal no século XX. Parte-se do material empírico recolhido, analisando-se as caraterísticas dos eventos de arte da performance detetados em território nacional entre 1900 e 1990. Agrupando-se a diversidade do arquivo em tipos de eventos, delimitou-se um conjunto de aspetos para cada categoria distintiva. Esta sistematização é um ponto de partida para a compreensão e manuseamento das bases de dados constantes destes anexos, resultando simultaneamente da pesquisa que presidiu à construção das mesmas.

As propostas de definição partem da análise comparativa dos dados recolhidos na arqueologia empírica, decorrente do tratamento e classificação do arquivo consultado, de natureza diversa: documentos escritos e visuais, livros, publicações periódicas, recolha de testemunhos, panfletos, documentos audiovisuais, cartas, fotografias, entre outros. Pese embora se tenha tido em atenção propostas teóricas já existentes sobre estas matérias, privilegiou-se um exercício taxonómico original, procurando-se adequar as terminologias à realidade portuguesa o mais possível, nomeadamente à especificidade da arte da performance portuguesa (APP) no período em estudo, bem como ao material empírico em si, específico na sua natureza única, no panorama português, europeu e mundial. Nota para o caráter híbrido destas classificações que se entrecruzam e que, apenas no seu conjunto e associadas entre si, permitem classificar e compreender a complexidade e caraterísticas dos objetos e assuntos que aqui se investiga.

Tratando-se de um olhar sobre o passado, importa sublinhar o facto de se tratar de uma classificação feita a partir do presente, beneficiando este exercício das reflexões teóricas e expansão do campo, teórico e prático, entretanto ocorrida. Em todo o caso, teve-se em conta as propostas teóricas e reflexões meta-artísticas do/as próprio/s protagonistas sobre as suas ações e manifestações em causa, quando as há (que no caso deste tipo de arte, é frequente) procedendo-se a uma síntese analítica que coloca em perspetiva aquelas propostas autorais, as ferramentas teóricas disponíveis e o exercício crítico e comparativo de leitura que beneficia de uma observação pa-

norâmica de conjunto, no tempo e no espaço, sobre estes eventos.

Para classificação em rigor das ações, teve-se em conta os seguintes dados: as materialidades e transtextualidades, autógrafas e paratextualidades, quando existentes e disponíveis, respetivas a estes eventos[1]; propostas teóricas em três campos: estudos literários, estudos da performance e história da cultura; estudos e contributos recentes sobre a arte da performance portuguesa.

1.2 Bases de dados

1.2.1 Notas gerais

As bases de dados em anexo constituem simultaneamente um complemento e a explicitação por dados da argumentação desenvolvida nesta tese, configurando uma plataforma dinâmica e analítica que serve como estudo preliminar para investigações posteriores. Estas tabelas espelham uma tentativa de sistematização da pesquisa histórica por intermédio de um exercício complexo de organização e agrupamento temporal, espacial, por taxonomia, caraterísticas e intervenientes dos eventos em estudo.

As bases de dados dividem-se em dois tipos: uma base de dados **principal**, cronológica exaustiva e panorâmica **(3.1.1)**; **as seletivas**, as restantes, que partem da primeira, geradas a partir de dados selecionados por objetivos de análise. As seletivas respondem a três níveis de análise: análise gráfica, isto é, de demonstração conclusiva por apresentação gráfica, onde se analisa a informação recolhida por critérios de análise que presidem aos objetivos de pesquisa desta tese **(3.1.2)**; as bases de dados expandidas, ou análise de detalhe, em que se observa com pormenor a informação que foi possível recolher acerca de um conjunto de eventos selecionados, considerados representativos e demonstrativos da argumentação sustentada **(3.1.3)**; as bases de dados relativas a um conjunto de poetas experimentais, a partir das quais se geraram também análises gráficas por indicadores cruzados selecionados **(3.2)**.

A organização destas bases de dados segue o delineamento da argumentação proposta no encadeamento por capítulos do volume I.

A leitura destas bases de dados deverá ser acompanhada pela consulta da legenda de siglas e acrónismos disponível no início do volume I, e da "Legenda descritiva de coletivos de intervenção performativa" (no ponto 7 destes anexos). Note-se que esta, a legenda descritiva, é apenas

[1] Uma definição destes conceitos é dada no ponto 1.4 das notas metodológicas.

indicativa dos elementos mais importantes e ativos destes grupos, dado que a sua formação foi bastante oscilante ao longo dos anos, como é próprio da natureza deste tipo de grupos, experimentais e efémeros. Também neste caso se trata de uma sistematização de partida. Uma história detalhada de cada um dos grupos está por fazer.

Explicita-se em seguida os campos designativos, ou indicadores, nos quais se organizam as bases de dados.

1.1 Data: década/ano

Procurou-se uma leitura e análise panorâmica dos eventos em estudo, agrupando-se as intervenções por década e por ano. Esta delimitação cronológica em dois momentos permite uma comparação temporal abrangente, por décadas e por anos, em particular. Na base de dados geral não se especifica a data em concreto dos eventos devido à impossibilidade de detetar com rigor a data específica de todas as intervenções registadas. Esta cronologia mais específica carece de uma investigação aprofundada, no tempo e no espaço, servindo esta primeira triagem de guia temporal e analítico nessa tarefa.

1.2 Cidade/Local

Nas duas colunas seguintes, mapeou-se os eventos por cidade e local. Quando não foi possível identificar o lugar em concreto onde decorreu a intervenção, ou quando não se aplica (no caso, da picto-performance, vídeo-performance ou videopoesia, por exemplo) indica-se "n/d" (não detetado) ou "n/a" (não se aplica), respetivamente e conforme o caso. Indica-se também, em algumas obras, o local onde esta estreou.

Quando o evento decorreu em vários locais no exterior ou num sítio em particular, não tendo sido possível identificar com rigor quais, dada a exiguidade de documentação acerca dos eventos e/ou ao seu caráter improvisado, indica-se "Exterior". Indica-se, por vezes, neste caso, quando foi identificado, o nome da rua, praça ou outro elemento pertinente, informativo, sobre o espaço onde a intervenção teve lugar.

Por vezes, tratando-se de manifestos, indica-se, nesta coluna, o local onde os mesmos foram impressos.

No índice geral de anexos e nas legendas das imagens, esta informação está disponível apenas

quando foi possível identificá-la.

1.3 Designação/Evento

Nesta categoria regista-se, na íntegra, os títulos dos eventos, conforme e quando foi possível apurar nas fontes consultadas. Na impossibilidade de detetar com rigor esta informação, opta-se por uma designação descritiva, recorrendo-se, na maior parte dos casos, à taxonomia. No caso da intervenção não possuir nome, opta-se pela mesma metodologia. Esta opção possibilita uma leitura e análise por taxonomia comparativa do conjunto dos eventos, ajudando a identificar o tipo de evento ou intervenção em causa.

Nas bases de dados expandidas **(3.1.3)** foi necessário distinguir entre dois tipos de designação de eventos: "Designação/Evento", correspondente ao título do evento geral; "Designação/Evento b" – em que se indica a designação das intervenções em específico, no caso das ações em que foi possível apurar esta informação.

1.4 Taxonomia

Nesta coluna, procede-se à classificação taxonómica dos eventos, conforme explicitado em 1.1, tendo em conta as caraterísticas das categorias definidas em "Taxonomia" **(2)** e o material empírico analisado.

Há eventos híbridos que se situam entre as diferentes classificações taxonómicas, optando-se por uma combinação entre estas que permita uma perceção mais informativa e rigorosa do tipo de evento em causa.

Na impossibilidade de apurar com rigor a taxonomia do evento ou intervenção em causa, por ausência de documentação ou informação demasiado lacunar, optou-se pela classificação mais abrangente "Arte da Performance".

Nota para o facto de haver intervenções e eventos que são também classificados com esta designação, correspondendo às caraterísticas descritas na taxonomia.

1.5 Áreas artísticas de intervenção

Nesta coluna, indicam-se as áreas artísticas presentes na intervenção ou evento em causa. Esta informação ajuda a configurar um perfil disciplinar do evento. Procurou-se apurar e enumerar as principais linguagens artísticas também de modo a demonstrar o seu hibridismo e experimentalismo. Esta sistematização contribuiu para o apuramento das definições taxonómicas, figurando aqui como seu complemento.

Uma vez mais, não se trata de uma anotação exaustiva mas sim indicativa, mapeando-se as principais áreas artísticas em que a APP atua e se conjuga, determinante no estudo e compreensão deste ciclo histórico de abertura e afirmação do campo.

Nas bases de dados expandidas **(3.1.3)**, indica-se apenas as áreas de intervenção relacionadas com a arte da performance, pese embora haja eventos que contemplem mais áreas que não se aferiu exaustivamente, dado não estarem diretamente relacionadas com as matérias em estudo. Privilegiou-se uma análise de pormenor que permita uma reflexão aturada sobre a especificidade da arte da performance, abrangente e interdisciplinar por si.

1.6 Intervenientes/participantes

Este campo diz respeito aos/às protagonistas dos eventos e objetos em questão, incluindo-se nesta categoria: intervenientes que, não sendo autores/as, são coparticipantes (quando pertinente) da manifestação em causa; os nomes dos/as artistas participantes no evento; e/ou o/a autor/a da obra em causa. Casos há em que se refere os/as autores/as de trabalhos expostos ou apresentados em eventos, não implicando esta referência a efetiva presença do/a performer/artista mas sim participação por intermédio da obra apresentada.

Nos eventos coletivos, quando se trata de participação numerosa, indica-se apenas alguns poetas experimentais, se for o caso, e depois vv. (vários/várias). Nos eventos estritamente dedicados à arte da performance, procurou-se incluir a totalidade dos/as intervenientes e/ou participantes.

Indica-se apenas os nomes dos/as participantes nas intervenções e não a ficha técnica exaustiva do evento, salvo em alguns eventos de particular importância.

No caso dos coletivos de intervenção, incluiu-se nestes anexos uma legenda **(7)** onde se discriminam os membros dos grupos. Indica-se por isso apenas, nas bases de dados, o nome do grupo.

Refere-se em primeiro lugar, independentemente da ordem alfabética, o/a protagonista ou autor/a principal da intervenção.

Na impossibilidade de se detetar os/as intervenientes das intervenções, optou-se por incluir na mesma o evento, assinalando-se a lacuna com a abreviatura vv.

1.2.2 Notas Específicas

A base de dados cronológica (3.1.1) é a tabela mais vasta e completa de onde partem as restantes. Consiste numa cronologia detalhada em construção, não finalizada e não exaustiva, que figura como estudo demonstrativo em construção, pese embora tenha presidido à sua construção uma atenção exaustiva, incluindo-se um conjunto de dados o mais completo possível, dentro dos limites deste trabalho. Regista-se nesta tabela os eventos de arte da performance, ou contíguos, realizados e organizados em território nacional entre 1900 e 1990. A definição deste limite temporal relaciona-se com quatro aspetos: o facto de o objeto de estudo se circunscrever à década de 1980; apenas é possível, no entanto, compreender as idiossincrasias deste período histórico e o caso específico da APP na relação com a performance experimental poética (PEP) se se tiver em conta uma cronologia sucedânea temporal que permita perceber a sua evolução no contexto histórico e cultural português ao longo do século XX; depois do *boom* da década de 1980, a arte da performance conhece, na década de 1990, a viragem para uma nova fase que decorre até aos dias de hoje, cuja especificidade e caraterísticas requerem metodologias alargadas e específicas a ter em conta em investigações posteriores; sendo o objetivo do trabalho compreender o surgimento e evolução das relações entre a arte da performance e a poesia em Portugal, privilegiou-se um método analítico que tem em conta um período temporal que vai desde o princípio do século XX ao seu período de expansão mais significativo.

Sendo objetivo desta tese aprofundar o conhecimento da história da cultura portuguesa, concentrou-se a tarefa de pesquisa nos eventos que decorreram em território nacional. Incluiu-se no entanto, nesta cronologia, alguns eventos e obras realizados no estrangeiro, pela sua relevância.

Incluem-se ainda, nesta base de dados, os seguintes elementos: eventos de arte da performance e acontecimentos direta e/ou indiretamente relacionados com a arte da performance, ou que incorporam e exploram o mecanismo performance; intervenções e ciclos de arte que, pese embora não incluam uma intervenção performativa no sentido estrito, isto é, a interação corpo-performer-espaço-tempo-audiência, exploram categorias artísticas e concetuais que refletem já a incorporação do mecanismo performance ou uma reflexão teórica condizente ou relacionada; inclui-se também eventos que, não sendo de arte da performance propriamente dita, contribuí-

ram para a divulgação de artistas e tendências nesta área, desempenhando um papel importante na transformação e abertura do campo cultural e artístico português às dinâmicas e linguagens da arte da performance. Pretende-se ilustrar e dar a conhecer um quadro de transformação cultural com base na APP na relação com a PEP.

No que refere a artistas cuja obra e reflexão no âmbito das artes plásticas são percursoras da arte da performance, apenas se inclui os/as mais emblemáticas ou que inauguraram um paradigma (como sãos os casos de Alberto Carneiro, João Vieira, Helena Almeida, Lourdes Castro, entre outros/as) e/ou as que se figuram como *happening* ou género híbrido sem definição fixada mas que exploram já direta ou indiretamente caraterísticas da arte da performance. Faz-se esta ressalva dado verificar-se na obra de muitos destes/as autores/as, outras ações que exploram este paradigma. Optou-se por não incluir a totalidade das mesmas pelos objetivos cronológicos e de arqueografia específica, representativa, que presidem a esta base de dados. No caso das obras que se desenvolveram ao longo de vários anos, indica-se o ano final de realização da mesma, correspondente ao momento de apresentação em galeria, publicação ou apresentação de outro tipo.

Incluem-se na base de dados 3.1.1 ainda algumas obras escritas, planografias, de acordo com a classificação do *Arquivo Digital da PO.EX*, que se considera terem sido precursoras de uma conceção performativa corporal da linguagem. Uma vez mais, elencam-se marcos históricos representativos para o objeto em estudo.

No que refere a eventos coletivos, estes são designados no seu conjunto, destacando-se depois individualmente algumas intervenções em particular pela sua relevância e por ilustrarem um quadro analítico de intervenções e tendências.

A impossibilidade de detetar as datas exatas dos eventos mencionados, ou da totalidade dos eventos, obrigou à organização desta base de dados cronológica apenas por décadas e ano. Em cada ano, organizam-se os eventos por ordem alfabética na sua designação.

Apesar de se especificar a programação dos eventos em estudo nos capítulos três a seis, nomeadamente nas bases de dados expandidas, inclui-se, na base de dados geral, a referência genérica a estes eventos e a algumas intervenções mais relevantes, remetendo-se a informação detalhada para a sua versão expandida. Optou-se por esta estratégia para que esta base de dados mais vasta possa funcionar como um todo, compondo um quadro cronológico o mais completo possível.

A base de dados 3.1.1 constituiu, acima de tudo, uma ferramenta de trabalho que permitiu or-

ganizar o sinuoso trabalho de arqueologia histórica e arquivística ao longo do tempo que durou esta investigação, tendo como objetivo principal mapear, servir de orientação e apresentar uma panorâmica das dinâmicas de evolução da APP na relação com a PEP. Por este motivo, não se trata de uma base de dados exaustiva, embora a metodologia de pesquisa que presidiu à sua conceção, configuração e organização tenha sido a de tornar esta tabela, uma ferramenta de trabalho e ponto de partida o mais completo possível, para um trabalho posterior mais exaustivo e/ou específico. Finalizada temporariamente, figura como ilustração do longo e complexo processo de pesquisa desenvolvido ao longo destes anos, permitindo uma análise global ou por indicadores.

As bases de dados seletivas (3.1.2, 3.1.3 e 3.2), por sua vez, resultam de uma análise dinâmica e selecionada por cruzamento de indicadores, isto é, das informações agrupadas por coluna ou campos designativos. Estas bases de dados têm como objetivo proporcionar e facilitar a análise filtrada e por critérios, apresentando-se conclusivas na sua especificidade e níveis de análise. Note-se que estes dados são rigorosos apenas no que diz respeito à recolha que foi possível fazer-se, portanto partindo dos dados disponíveis na base de dados principal, não devendo interpretar-se estes dados como definitivos ou exaustivos mas como representativos, permitindo análises por representatividade e aproximação.

Na análise e apresentação gráfica por indicadores cruzados **(3.1.2)**, procede-se ao seguinte cruzamento de dados, partindo-se da base de dados principal (3.1.1): áreas de intervenção artística por índice de incidência **(3.1.2.1)**; intervenientes e número de intervenções (apenas se incluindo nesta lista os/as artistas com maior expressão) **(3.1.2.2)**; coletivos e número de intervenções (não se inclui neste gráfico a totalidade dos grupos mas apenas os mais interventivos, isto é, apenas daqueles sobre os quais foi possível recolher um número mais significativo de dados acerca de intervenções realizadas) **(3.1.2.3)**; taxonomia e número de eventos **(3.1.2.4)**; cidades e número de eventos **(3.1.2.5)**; Lisboa, locais e número de eventos **(3.1.2.6)**; Porto, locais e números de eventos **(3.1.2.7)**: Coimbra, locais e número de eventos **(3.1.2.8)**; Arte da Performance por evolução cronológica **(3.1.2.9)**; Arte da Performance e Poesia por evolução cronológica **(3.1.2.10)**; década de 1980 e Arte da Performance por cidade **(3.1.2.11)**; e década de 1980 e Arte da Performance por taxonomia **(3.1.2.12)**.

Nas análises gráficas **3.1.2.2** e **3.1.2.3**, ou seja, relativas aos intervenientes, quer individuais, quer coletivos, tem-se em conta também os dados das bases de dados expandidas **(3.1.3)**.

As **bases de dados expandidas (3.1.3)** organizam com detalhe as informações que foi possível obter relativas aos eventos de arte da performance na década de 1980, selecionados para análise

no capítulo três. As mesmas subdividem-se em três tipos: bases de dados de Festivais de Arte **(3.1.3.1)**; bases de dados de Festivais de Arte da Performance **(3.1.3.2)**; e bases de dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance **(3.1.3.3)**. Refira-se que a sua heterogeneidade se deve a um conjunto de aspetos: a natureza diversa dos eventos em causa, adaptando-se as bases de dados aos objetos em estudo; à dificuldade de acesso a materiais por igual, pela sua inexistência, pela impossibilidade de lhes aceder, por não terem sido detetados ou pela sua natureza lacunar e remediada[2]. Homogeneizou-se, ainda assim, o mais possível estas informações de maneira a manter a coerência da análise e a permitir um exercício analítico equilibrado e comparativo.

As bases de dados relativas à secção "PO.EX(ia) e Artores" (3.2) partem igualmente da base de dados cronológica principal **(3.1.1)**, aprofundando-se informações pertinentes que foi possível recolher sobre as intervenções destes/a poetas. São também bases de dados cronológicas detalhadas da atividade artística de cada um/a dos/as artistas. A sua organização responde à mesma estrutura da base de dados principal, acrescentando-se na coluna "Designação/Evento b", o título da intervenção em específico do/a autor/a em causa, sempre que foi possível detetar esta informação com rigor.

Procede-se também a uma análise gráfica por indicadores cruzados **(3.2.5)**, de maneira a expandir e aprofundar os níveis de análise e a ilustrar os argumentos desenvolvidos no capítulo seis. Configurou-se esta análise gráfica em quatro parâmetros para cada um dos poetas, a saber: poeta e arte da performance por evolução cronológica **(3.2.5.1; 3.2.5.2; 3.2.5.3; 3.2.5.4)**; poeta e taxonomia por índice de incidência **(3.2.5.5; 3.2.5.6; 3.2.5.7; 3.2.5.8)**; poeta e cidade por índice de incidência **(3.2.5.9; 3.2.5.10; 3.2.5.11; 3.2.5.12)**; e poeta e áreas artísticas de intervenção por índice de incidência **(3.2.5.13; 3.2.5.14; 3.2.5.15; 3.2.4.14)**.

1.3 Notas sobre um Arquivo Remediado

Nesta secção apresenta-se um conjunto de imagens de arquivo, isto é a remediação dos vestígios e indícios remanescentes de alguns dos eventos, intervenções ou obras incluídas nas bases de dados. Este, consiste num arquivo visual organizado por três secções, respeitante a: eventos, intervenções, artistas e grupos de arte da performance na década de 1980 **(4)**; eventos, intervenções e obras dos/as poetas do estudo de caso **(5)**; eventos, intervenções e obras emblemáticas que configuram um percurso de evolução da arte da performance ao longo do século XX até 1990 **(6)**.

[2] O conceito de arquivo remediado é explanado no ponto 1.4 destas notas metodológicas.

A opção pelo termo remediação, e não mediação, não é ao acaso. Recorre-se aqui ao conceito de remediação conforme revisto por David Bolter e Richard Grusin (2000), isto é, atentando no duplo investimento dos média contemporâneos nos seguintes aspetos: a apresentação transparente do real; o usufruto da opacidade da mediação em si própria. Toda a mediação é remediação, é certo, mas o segundo conceito reforça o primeiro, isto é, permite o acesso ao imediato, ao que foi ou é, mas sendo um meio em si mesmo, logo passível de hipermediação ou seja, variação e recriação do meio em si como meio, suporte.

O conceito de remediação diz também respeito ao exercício classificatório com recurso a metadados, que resgata e confere identificação aos 'restos' do passado, as remediações remediadas, atribuindo-lhes um estatuto representativo.

Para além dos argumentos enunciados, há a reforçar a natureza remediada deste arquivo as considerações desenvolvidas no capítulo três, retomando-se aqui as seguintes especificidades: o facto de se tratar de um arquivo de arte da performance, isto é, expressão de arte que surge por crítica à mediação e oposição à reprodução numa sua primeira fase, confere ao arquivo de arte da performance a dupla qualidade e desafio de inexistência e exiguidade; a entrada tardia em Portugal das tecnologias de reprodução, apenas com expressividade efetiva nos anos 80, torna o arquivo português escasso e lacunar, em qualidade e quantidade; nos casos em que existe arquivo, em arte da performance, este é artisticamente manipulado e concebido, figurando como uma performance da performance, para além da sua condição intrinsecamente remediada; o desconhecimento generalizado sobre a história e caraterísticas específicas da APP tem conduzido ao não reconhecimento institucional por parte das instituições e museus, aspeto que se junta ao facto de se tratar de um género em si muito difícil de catalogar (porque híbrido e porque contra a categorização), associado ao seu desconhecimento, resulta na inexistência de um arquivo que localize, trate, estude e catalogue a história da arte da performance portuguesa, o que tem vindo a levar, por sua vez, à ausência de estudos completos e estruturantes sobre a temática; o facto de a maior parte do material se encontrar disperso em arquivos pessoais tem levado à deterioração e ou mesmo destruição de material de arquivo de grande relevância bem como, ainda, à impossibilidade de localizar e aferir de facto a existência destes materiais e outros ainda completamente desconhecidos.

Assim, se todo o arquivo é remediado, a natureza específica do objeto em estudo exige a atenção às caraterísticas mencionadas. Por este motivo, o arquivo em arte da performance é intrinsecamente performativo, rizomático e errático, resultando o seu tratamento, para o historiador, numa tarefa de complexidade acrescida no que respeita à deteção, tratamento, catalogação e interpretação. Daí sublinhar-se a sua natureza remediada e expor-se esta sua condição na forma

como sustenta e condiciona a organização deste arquivo.

Para classificação deste material de arquivo recorreu-se à taxonomia proposta pelo *Arquivo Digital da PO.EX*. Aquele divide o arquivo de poesia experimental em dois tipos de categorias: Materialidades e Transtextualidades. O primeiro diz respeito aos "suportes dos registos, isto é, a sua natureza material, podendo ser Digitais, Fonográficas, Performativas, Planográficas, Videográficas ou Tridimensionais"; o segundo, ao "sistema de 'relações' e às manifestações reflexivas sobre os sistemas simbólicos envolvidos, incluindo: Hipertextualidades, Metatextualidades Autógrafas, Metatextualidades Alógrafas, Paratextualidades"[3].

Este arquivo remediado consiste na apresentação por imagens de um conjunto organizado de materialidades e transtextualidades de três tipos: Materialidades e Paratextualidades de Eventos de Arte da Performance na década de 1980 **(4)**; Materialidades e Paratextualidades da secção "PO.EX(ia) e Artores" **(5)**; Materialidades e Paratextualidades das Origens da APP (1900-1979) – arqueologia retrospetiva por materialidades de arquivo **(6)**.

Encontra-se neste arquivo remediado, em particular, materialidades de tipo performativo, assim definidas no mesmo arquivo: "Leituras e outras práticas artísticas realizadas ao vivo, com a possibilidade de intervenção do público: registos áudio, fotográficos e vídeo de manifestações e acontecimentos artísticos realizados ao vivo, leituras e peças de teatro, bem como textos preparatórios"[4]. Figuram neste volume os seguintes tipos de materialidades performativas: fotografias, textos e esboços preparatórios de intervenções, libretos de performances e fotogramas de registos vídeo. Em muito menor quantidade, encontram-se ainda alguns arquivos de tipo planográfico, ou seja: "Obras bidimensionais apresentadas em superfícies planas e usando diferentes técnicas de inscrição: Caligrafias, Colagens, Desenhos, Pinturas, Impressões, Dactilografias, Electrografias, Gravuras, Impressões Digitais, Letraset, Serigrafias, Stencils e Tipografias"[5], nomeadamente a digitalização de poemas experimentais relevantes para a reflexão em causa.

Identificou-se ainda um segundo conjunto de documentos, as paratextualidades, assim definidas pelo *Arquivo Digital da PO.EX*: "Elementos textuais que ajudam a contextualizar as obras e as práticas artísticas: capas de diferentes tipos de publicações (livros, cassetes, vinil, VHS, CD áudio, CD-ROM, etc.); cartazes e outros panfletos relacionados com festivais, lançamentos de livros, exposições, performances, leituras e outros eventos artísticos; catálogos de exposições"[6].

[3] Conforme http://po-ex.net/taxonomia; e os seguintes artigos científicos sobre o assunto, onde se aprofunda o enquadramento teórico-metodológico daquele arquivo: Torres, Portela, & Sequeira, 2014; Portela, 2014.

[4] Conforme http://po-ex.net/taxonomia/materialidades.

[5] Conforme http://po-ex.net/taxonomia/materialidades.

O presente arquivo inclui os seguintes paratextos: notícias de eventos, catálogos ou capas de catálogos, extra-catálogos, folhetos, programas, postais e cartazes de alguns dos eventos mencionados nas bases de dados. Reproduz-se a digitalização destes materiais.

A pesquisa contemplou um conjunto muito diverso de fontes: entrevistas, arquivos pessoais, arquivos institucionais, *internet*, publicações periódicas, catálogos de eventos, visitas a exposições, debates e palestras. Fundamental para esta pesquisa foi ainda o já mencionado *Arquivo Digital da PO.EX*, que tem vindo, nos últimos anos, a disponibilizar um conjunto muito importante e substancial de arquivos ligados à poesia experimental portuguesa em particular mas no qual se encontra também já um número muito significativo de materialidade performativas. Tem-se vindo a desenvolver com aquele arquivo um trabalho de pesquisa e reflexão conjuntos.

A classificação de cada uma das imagens por tipo de arquivo é disponibilizada na lista de anexos, de maneira a facilitar a identificação prévia do material e por perspetiva de conjunto. Esta classificação inclui ainda, além do tipo de arquivo, os seguintes dados: o nome do/as artista/s; título da intervenção; designação do evento (quando se aplica); cidade; local; data. No ponto 8 desta lista de anexos são elencados os créditos e as fontes de cada uma das imagens, bem como a identificação dos/as intervenientes presentes nas fotografias (da esquerda para a direita), quando foi possível identificar esta informação com rigor.

Algumas notas metodológicas, por fim, a atentar sobre este arquivo: o número de materiais por evento é variável de caso para caso dado que a seleção esteve dependente da deteção, acesso, disponibilização e qualidade do material de arquivo acedido; quando se refere "Fotografia de Catálogo", está a chamar-se a atenção para o facto de se tratar de fotos que, não sendo do evento referido em si, são representativas da curadoria e da obra em si, figurando, neste caso, como paratexto dos eventos em causa; pode, no entanto, haver casos em que as fotos sejam efetivamente dos eventos documentados – o caráter artesanal ou lacunar de grande parte dos catálogos consultados não permitiu sempre obter, com rigor, esta informação, dado que, grande parte das fotos, não vem acompanhada de legenda; dada a exiguidade do material localizado, incluiu-se, excecionalmente, uma ou outra materialidades e/ou paratextos de intervenções no estrangeiro, devidamente identificadas e justificadas nos capítulos em que se analisa este material; dada a fraca qualidade de algumas das imagens detetadas, procedeu-se a um tratamento fotográfico básico apenas com o objetivo de tornar mais clara a informação constante do material; algum do

[6] Conforme http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades.

material surge repetido. Optou-se pela inclusão destes materiais nos diferentes enquadramentos do arquivo (arquivo da década de 1980; arquivo dea “PO.EX(ia) e Artores”; arquivo dos antecedentes da arte da performance portuguesa, respetivamente) de maneira a permitir e facilitar as análises de conjunto nas diferentes tipologias de organização do arquivo.

2.

Taxonomia

2. *Taxonomia*

Taxonomia analítica e descritiva dos eventos de Arte da Performance em Portugal entre 1908 e 1990: proposta de definição taxonómica com base na arqueologia empírica

Definição	Descrição
ACTION PAINTING	A expressão remonta ao Expressionismo Abstrato, designando a técnica de pintura que pressupõe a inscrição, na tela, da fisicalidade do gesto de e da ação corporal (exemplo: Jackson Pollock). No caso português, recorre-se a esta expressão para designar, em específico, a intervenção que pressupõe a interação corpo-palco-audiência, por intermédio de ação corporal, ou mais comumente designado de pintura ao vivo. O meio de intervenção são as artes plásticas. Ex.: João Vieira; Grupo Puzzle.
ATO POÉTICO	Ação que consiste na intervenção do corpo-performer em interação com a audiência num dado espaço-tempo. A principal área de intervenção artística é a poesia, podendo ocorrer o diálogo intermédia com outras artes. O/a performer pode ser o/a poeta-autor/a ou não. Também conhecido como "poesia ação". Ex.: Fernando Aguiar; Alberto Pimenta.
ARTE DA PERFORMANCE	Ação corporal num dado espaço-tempo, em que a audiência participa ativamente na intervenção: indireta, isto é, ativando sentidos, ou diretamente, participando fisicamente na performance. Pode ocorrer em diálogo intermédia com outras artes. O corpo é simultaneamente suporte/materialidade e objeto da intervenção. Ex.: António Barros; Manoel Barbosa; Rui Orfão.
ARTE POSTAL	O princípio base desta manifestação é o conceito de arte partilhável. É considerada uma expressão antepassado da mail art (Friedman, 1994). Intervenção material em que o meio é simultaneamente material de produção e

	expansão e experimentação da performatividade dos seguintes elementos constitutivos da arte da performance: a performatividade do suporte; a performatividade corpo-audiência (aqui, à distância); a performatividade dos meios de comunicação; a performatividade do eixo espaço/tempo. Ex.: Carlos Nogueira; Albuquerque Mendes; António Aragão.
CELEBRAÇÃO-PERFORMANCE	Intervenção espontânea ou programada que pressupõe o encontro num local/tempo de um conjunto de artistas e/ou audiência. O elemento performativo em causa, isto é, que constitui o motor do evento, é a exploração do conceito de festa ou reunião aplicado aos elementos constitutivos da arte da performance. Pode ter diferentes objetivos ou vários em simultâneo: celebração; inauguração; ensaio; oficina criativa; convívio; discussão e debate. Podem ocorrer, neste âmbito, manifestações performativas de cariz diverso e híbrido ou happenings. Ex.: Ações de convívio artístico organizadas por Ernesto de Sousa
CICLO DE ARTE	Conjunto de eventos dedicados a uma ou várias áreas artísticas, habitualmente dedicado a um tema, que implica uma dupla componente teórica (debates, palestras, etc.) e prática (intervenções e espetáculos) nos quais se inclui a arte da performance. Ex.: ACARTE.
CICLO DE ARTE DA PERFORMANCE	Conjunto de eventos cuja programação é inteiramente dedicada à arte da performance, implicando a dupla componente teórica (debates, palestras, etc.) e prática (intervenções, espetáculos, etc.). Ex.: Ciclos de Arte Moderna IADE.
CONCERTO-HAPPENING	Intervenção que parte do modelo tradicional de concerto, em que a música é a principal área de intervenção artística, aliada à exploração de caraterísticas específicas do happening: o efeito estético de surpresa e choque. Pode incluir o diálogo com outras áreas de intervenção artística como a poesia, as artes plásticas, o vídeo, etc. Ex.: Grupo Homeostética.

CONCERTO-PERFORMANCE	Distingue-se do concerto-happening por não focar a intenção performativa no efeito estético de surpresa e choque. Parte igualmente do modelo tradicional de concerto, em que a música é a principal área de intervenção artística, explorando de modo mais sistemático outras caraterísticas da arte da performance, sobretudo a ativação do mecanismo performance e do experimentalismo estético aplicado à teoria musical. Inclui-se nesta categoria intervenções de poesia sonora. Pode incluir o diálogo com outras áreas artísticas como o multimédia, a poesia e a arte da performance em si. Ex.: Anar Band; Telectu; Pop Dell'Arte; Mler Ife Dada.
CONFERÊNCIA-MANIFESTO	Intervenção individual ou de um conjunto de artistas. Surge no modernismo, com o formato de "Conferência" (sobretudo com Almada Negreiros), sendo aprofundada, com caraterísticas de Manifesto, no surrealismo (sobretudo com Mário Cesariny). Implica uma tomada de posição teórica aliada a uma demonstração artística como arte total, na linha do modernismo e corrente fluxus, conjugando a palavra escrita e dita com a ação teatral e as artes plásticas. Explora-se a performatividade corporal na relação com um dado espaço e tempo, defronte de uma audiência. Um dos elementos mais proeminentes deste tipo de intervenção é a sua componente de happening, na medida em que se explora um efeito surpresa, no âmbito da qual a improvisação e experimentação, elementos constitutivos da arte da performance, assumem particular protagonismo e importância. Ex.: José de Almada Negreiros; Antigrupo Surrealista de Lisboa.
CONFERÊNCIA-PERFORMANCE	Intervenção que responde ao formato tradicional de conferência mas com as seguintes variações, que podem ocorrer em simultâneo: apresentação de palestra, conferência ou debate que parte de uma reflexão teórica sobre a arte da performance e/ou outras temáticas contíguas; conferência sobre um qualquer tema mas que, na forma de apresentação, explora o efeito de happening e/ou

	outras caraterísticas da arte da performance; intervenção artística-performativa mas cuja reflexão artística é de caráter meta-artístico ou teórico; exercício de reflexão teórico e artística sobre arte da performance em que a audiência assume particular importância, participando na teorização em discussão; conferência teórica sobre poesia mas que integra uma reflexão sobre a sua dimensão performativa discursiva e corporal. Ex.: Salette Tavares; Ana Hatherly.
DANÇA EXPERIMENTAL	Intervenção cuja área de exploração artística de partida e principal é a dança mas à qual se aplica o mecanismo performance, resultando num exercício performativo de dança experimental que, habitualmente, se articula com outras áreas de intervenção artística. Ex.: bailados russos de José de Almada Negreiros; Grupo amag'Arte; Grupo Diaspositivos.
ESPETÁCULO-PERFORMANCE	Intervenção que explora a cenografia e modelos do espetáculo tradicional no qual não existe uma área artística em particular que se destaque mas sim a sua combinação: entre teatro, música, dança, multimédia, poesia. A arte da performance surge aqui enquanto apresentação experimental e híbrida de diálogo entre várias artes. Ex.: "Nós não estamos algures" (1969); "Flexões-Reflexões" (1985).
EXPOSIÇÃO/INSTALAÇÃO COLETIVA	Conjunto de instalações-performance mas que resultam como intervenção coletiva conjunta. Evento que explora as caraterísticas de uma exposição coletiva tradicional mas que, no conjunto das obras apresentadas, se explora o conceito de instalação performativa: para além da exploração da performatividade do suporte em que se apresenta o objeto, este explora a interação com o espaço, o tempo, a audiência, bem como o diálogo interartes (numa mesma obra ou no conjunto da instalação em que os diferentes objetos expostos dialogam entre si). Pode incluir intervenções performativas do/as próprio/as artistas com as suas obras. O objetivo aqui continua a ser

	a experimentação objecto- corpo-espaço-tempo-audiência. Ex.: Grupo Homeostética; "Poemografias" (1985).
FESTIVAL DE ARTE	Conjunto de eventos cuja programação é dedicada à arte em sentido lato, implicando a dupla componente teórica (debates, palestras, etc.) e prática (intervenções, espetáculos, etc.). Distingue-se do Ciclo de Arte pela dimensão festiva e de espetáculo, explorada ao nível da programação, marketing e cenografias, bem como por uma maior abrangência do tipo de público (os ciclos são habitualmente direcionados para públicos mais específicos). Normalmente pressupõe uma periodicidade anual, bienal ou outra. Ex.: Encontros Internacionais de Arte; Bienais de Cerveira.
FESTIVAL DE ARTE DA PERFORMANCE	Conjunto de eventos cuja programação é inteiramente dedicada à arte da performance, implicando a dupla componente teórica (debates, palestras, etc.) e prática (intervenções, espetáculos, etc.). Distingue-se do Ciclo de Arte pela dimensão festiva e de espetáculo, explorada ao nível da programação, marketing e cenografias, bem como por uma maior abrangência do tipo de público (os ciclos são habitualmente direcionados para públicos mais específicos). Normalmente pressupõe uma periodicidade anual, bienal ou outra. Ex.: Alternativas; Performarte.
FESTIVAL DE POESIA	Evento cuja programação consiste num conjunto intervenções, teóricas (conferências, debates) e artísticas (espetáculos, recitais, arte da performance) dedicadas à poesia. No que diz respeito aos espetáculos de poesia, inclui-se: atos poéticos, recitais tradicionais de poesia ou ainda modelos híbridos entre poesia, teatro, multimédia e happening. Ex.: "Festival Internacional de Poesia Viva" (1987).

HAPPENING	A apropriação da arte portuguesa do modelo tradicional de happening de Kaprow resulta numa sua expansão e variação, sendo aplicada em diversos modelos e de diferentes formas. Parte-se dos seus elementos- base, a relação entre arte-vida, o efeito estético de surpresa e choque, e a interação corpo-espaço-tempo-audiência mas é aplicado a diferentes eventos, intervenções e objetivos: concertos, conferências, intervenções de rua, intervenções urbanas, instalações, vídeo-performance, etc. No caso português, o happening resulta como mecanismo performativo que explora sobremaneira os efeitos surpresa, de choque, improvisação e experimentação. Pode decorrer num espaço-tempo circunscrito, isto é, que começa e acaba, ou pode prolongar-se no tempo e repetir-se. Pode estar presente ou tratar-se de um evento agendado. Usa-se esta designação também para identificar a atmosfera ou ambiente de surpresa ou mesmo constrangimento, que resulta da intervenção ou conjunto de intervenções. Ex.: "Rotura" (1977); José de Almada Negreiros.
INSTALAÇÃO-PERFORMANCE	Intervenção cuja configuração de base é a exposição tradicional: isto é, o depósito (instalação) de um determinado objeto artístico num espaço museológico com destino ao usufruto e conhecimento de uma dada audiência que se desloca espacial e temporalmente. Com a diferença que se explora o conceito de performatividade da obra de arte em sentido amplo: na interação objeto -espaço-tempo-audiência; na exploração performativa e meta-teórica do conceito de museu (na medida em que este passa a ser em si também o suporte e a materialidade do objeto/conceito de arte), resultando como evento e objeto de arte em si. No que respeita à interação objeto-audiência em particular, esta pode ocorrer de duas formas: por ativação de sentidos, ou por interação corporal física com o espaço-arte apresentado. A instalação -performance pode assim ser diaporama/suporte/objeto

	usado como instalação permanente ou apresentada em intervenção-happening pelo/a próprio/a performer. Incluem-se nesta categoria todas as áreas de intervenção artísticas, desde as artes plásticas, ao vídeo, passando pela música, slides e diaporama, a escultura, a poesia, etc. Ex.: Túlia Saldanha; António Barros; Ana Vieira.
INTERVENÇÃO DE RUA	Intervenção física no espaço público da cidade e interação direta com o público, num dado local e durante um período curto de tempo. Distingue- se da Intervenção Urbana pela duração (nunca mais de umas horas ou um dia, no máximo) e por não deixar rasto físico. Explora habitualmente caraterísticas do happening mas de uma forma mais livre, na medida em que não responde exclusivamente às caraterísticas desta tipologia tal como foi definida por Kaprow. Ex.: Felizes da Fé.
INTERVENÇÃO-INAUGURAÇÃO	Intervenção multidisciplinar que pressupõe a presença física do corpo-artista num dado espaço e tempo, com o objetivo em particular de inaugurar/apresentar uma instalação, exposição, ciclo ou festival. Estabelece-se uma relação performativa entre a obra, o espaço, o tempo, o/a autor/a e a audiência. Habitualmente, ocorre uma expansão performativa ou ativação performativa-corporal do trabalho apresentado. Ex.: Albuquerque Mendes.
INTERVENÇÃO PAISAGEM	Intervenção em meio rural ou paisagem natural. Também conhecida como Land Art. Habitualmente, a intervenção é acompanhada de um processo de registo e documentação que constitui um outro objeto de arte. Ex.: Alberto Carneiro.
INTERVENÇÃO URBANA	Intervenção artística na paisagem urbana. A interação corpo-espaço- tempo-audiência resulta numa modificação artística de facto da paisagem urbana de efeito prolongado, resultando em instalação pública que se mantém no espaço e no tempo. Ex.: Grupo Cores; Grupo Acre.

OFICINA EXPERIMENTAL	Encontro de caráter oficinal e experimental de conjunto de artistas com ou sem audiência com objetivo de discussão ou criação coletiva de arte. Inclui normalmente a componente de convívio, celebração e festa. Distingue-se da Celebração-Performance na medida em que tem como objetivo específico a criação de arte. Ambas as categorias surgem por diversas vezes em simultâneo dado que os eventos plasmam-se de acordo com o momento e os/as participantes, podendo começar como oficina e terminar como celebração ou vice-versa. Ex.: CAPC.
PICTO-PERFORMANCE	Obra de arte, habitualmente de pintura, fotografia ou eletrografia, exposta que explora a radicalização dos limites do meio, explorando a performatividade do suporte estático (a tela/o quadro/a folha) e diálogo com outras áreas, como a poesia, as artes plásticas, a instalação, a escultura, a arte da performance, a fotografia ou ainda a música. As áreas artísticas principais exploradas são as artes plásticas, a fotografia e a eletrografia – sendo este o aspeto que distingue esta categoria da Instalação-Performance. Ex.: Helena Almeida; António Aragão.
PLANOGRAFIA CORPORAL-PERFORMATIVA	No *Arquivo Digital da PO.EX*, a taxonomia "planografias" designa: "obras bidimensionais apresentadas em superfícies planas e usando diferentes técnicas de inscrição: Caligrafias, Colagens, Desenhos, Pinturas, Impressões, Dactilografias, Eletrografias, Gravuras, Impressões Digitais, Letraset, Serigrafias, Stencils e Tipografias". Recorre-se aqui a esta categoria, adaptada, para classificar algumas obras emblemáticas na representação planográfica do corpo-linguagem, remetendo e sublinhando a dimensão corporal-performativa da linguagem poética. Ex.: Ampola Miraculosa (1948), de Alexandre O'Neill.
POESIA DIGITAL	Poesia que faz uso das propriedades expressivas do meio computacional. Pode explorar o código de interação com o/a utilizador/a ou não. Ex.: Pedro Barbosa.

POESIA TEATRAL	Peça de teatro dramatizada a partir de textos poéticos, conservando a estrutura dramática tradicional. Ex.: "Apresentação da noite" (Al Berto) (1985).
POESIA VISUAL-ESPACIAL	Instalação de Poesia. Pressupõe a exploração do diálogo com as artes plásticas e a interação obra-espaço-tempo-audiência. Pode ser objetos. Não implica a presença do/a poeta-performer. Ex.: Salette Tavares; José- Alberto Marques.
RECITAL DE POESIA	Leitura convencional de poesia, de estrutura semelhante a saraus teatrais. Pressupõe a presença do performer (poeta autor/a ou não) sendo a interação objeto-espaço-tempo-audiência quase inexistente. A performatividade do texto e do corpo é explorada apenas na sua vertente expressiva-declamatória. Ex.: Fernando Ribeiro de Mello.
REVISTA-OPERAÇÃO	Publicação artística cujo suporte de divulgação e materialidade é, em si, a interação corpo-objeto-espaço-tempo-audiência. Explora-se o conceito de arte da performance aplicado aos modelos tradicionais de publicação. Foi concebida e posta em prática pelo coletivo Artitude:01. Uma sua primeira expressão e manifestação pode ser identificada na publicação Portugal Futurista (1917). Algumas caraterísticas desta tipologia podem ser identificadas nesta revista do modernismo português pelo aparato social, estético e político que então provocou.
RITUAL-PERFORMANCE	Intervenção que explora uma dimensão iniciática e ritualista da relação corpo-paisagem. Pressupõe um envolvimento de caráter místico com a paisagem, natural ou urbana, e com o público. Mais do que uma intervenção artística é pensada e ativada como rito de transformação, explorando-se modelos tribais de interação corpo-espaço-tempo- audiência. Ex.: Espiga Pinto; João Vieira; Albuquerque Mendes; António Barros

TEATRO-PERFORMANCE	Intervenção performativa que parte da estrutura convencional dramática mas que se combina com a arte da performance. Também designado Teatro Experimental. Ex.: Teatro de Sombras de Lourdes de Castro e Manuel Zimbro.
VÍDEO-PERFORMANCE	Combinação da arte da performance com o vídeo. Inclui duas modalidades: a) Registo audiovisual de um evento ou intervenção de arte da performance; pode não sê-lo intencionalmente mas resultar como uma intervenção que explora caraterísticas da arte da performance; b) Não consiste no registo para arquivo de uma performance mas sim a performance em si, concebida como intervenção intermédia, pensada, estruturada e performatizada para vídeo. Esta segunda tipologia pode resultar como instalação-performance para interação espaço-tempo- audiência. Ex.: António Palolo; Ernesto de Sousa.
VIDEOPOESIA	Poesia gerada por interface computacional ou outro equipamento eletrónico. Explora-se a performatividade da linguagem aplicada à performatividade do meio, do suporte, neste caso em particular, das novas tecnologias emergentes em Portugal nas décadas de 1970-1980. Vídeo e computador surgem aqui numa só categoria dado que uma e outra surgem associadas neste tipo de intervenções no período em apreço. Ex.: E. M. de Melo e Castro; Silvestre Pestana.

3.

Bases de Dados

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
0	1908	Paris	Cité Falguière - Nº14	"Paródia a 'Los Borrachos'"	Celebração-Performance	Fotografia; Happening; Teatro	Amadeo de Souza-Cardoso; Domingos Rebelo; Emmérico Nunes; Manuel Bentes; José Pedro Cruz
10	1915	Lisboa	Baixa Lisboeta - Cafés; Comboio da Linha de Cascais	"Distribuição do Manifesto 'O Bando Sinistro: Apelo aos Intelectuais Portugueses' "	Intervenção de Rua	Happening; Poesia	Raul Leal
10	1915	Lisboa	Cervejaria Jansen	"Grande congresso de artistas e escritores da nova geração para protestar contra a modorra a que os velhos os obrigam"	Conferência-Performance	Conferência-Arte	António Soares; Correia da Costa; Ferreira Gomes; Jorge Barradas; José de Almada Negreiros; José Pacheco; Mário de Sá Carneiro; Rui Cuelho; Santa-Rita
10	1915	Lisboa	Café	"Leitura de Cena do Ódio"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
10	1915	Lisboa	Café Martinho	"Leitura do Manifesto Anti-Dantas"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
10	1915	Lisboa	Palácio da Rosa dos Marqueses de Castello Melhor	"O Sonho da Princesa na Rosa"	Dança Experimental	Dança; Happening	José de Almada Negreiros; vv.
10	1916	Lisboa	Palácio Anadia	"A Lenda de Inês a Linda Que Não Soube que Foi Rainha"	Dança Experimental	Dança; Happening	José de Almada Negreiros; vv.
10	1916	Coimbra	Palácio do Buçaco - Luso	"Banquete Futurista"	Happening	Happening	Francisco Levita; vv.
10	1916	Lisboa	n/a	"Manifesto Anti-Dantas"	Revista-Operação	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
10	1916	Coimbra	Tipografia Popular	"Negreiro-Dantas - Uma página para a história da literatura nacional"	Revista-Operação	Happening; Poesia	Francisco Levita
10	1917	Lisboa	Coliseu dos Recreios	"Bailados Russos"	Dança Experimental	Arte da Performance; Artes Plásticas; Dança; Música	Ballets Russes
10	1917	Lisboa	Liga Naval	"Exposição Amadeo de Souza Cardoso" - "K4 o quadrado azul"	Instalação-Performance; Revista-Operação	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	José de Almada Negreiros
10	1917	Faro	n/d	"Exposição de Arte dos Poetas do Heraldo"	Instalação-Performance	Instalação; Poesia	Carlos Porfírio; Mirly; Rodrigue; Zarna
10	1917	Toledo	n/d	"O Bailarino Futurista"	Happening	Happening; Dança	Raul Leal
10	1917	Lisboa	Museu de Arte Antiga; Chiado	"O pacto do grande frete da Poesia: enquanto a Poesia não é"	Happening	Happening; Poesia	Amadeo de Souza-Cardoso; José de Almada Negreiros; Santa-Rita Pintor
10	1917	Lisboa	n/d	"Portugal Futurista"	Revista-Operação	Fotografia; Happening; Poesia	Bettencourt Rebello; Fernando Pessoa; José de Almada Negreiros; Mário de Sá-Carneiro; Raul Leal; Santa-Rita Pintor
10	1917	Lisboa	n/a	"Retrato de Santa-Rita Pintor" - "Portugal Futurista"	Picto-Performance	Fotografia; Happening; Poesia	Santa-Rita Pintor
10	1917	Lisboa	Teatro República	"Ultimatum futurista às gerações vindouras" - "I Conferência Futurista"	Conferência-Manifesto; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros; Santa-Rita Pintor
10	1918	Lisboa	Teatro São Carlos	"A Princesa dos Sapatos de Ferro"	Dança Experimental	Arte da Performance; Artes Plásticas; Dança; Música	José de Almada Negreiros; vv.
10	1918	Lisboa	Palácio Anadia	"O Bailado da Feira"	Dança Experimental	Dança; Happening	José de Almada Negreiros; vv.
10	1918	Lisboa	Teatro da Trindade	"O Jardim de Pierrette"	Dança Experimental	Dança; Happening	José de Almada Negreiros; vv.
20	1921	Lisboa	Liga Naval	"Conferência: A Invenção do Dia Claro" - "A Revolução Individual"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
20	1921	Lisboa	Chiado Terrasse	"Intervenção" - "O Comício dos 'Novos'"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
20	1922	Lisboa	Restaurante Garrett	"Histoire du Portugal par Coeur" - "Banquete de Homenagem a Lugné-Poe"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros; vv.
20	1925	Coimbra	Casa Tipográfica de Alves e Mourão	"Coimbra Manifesto 1925"	Revista-Operação	Happening; Poesia	António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes
20	1925	Coimbra	Casa Tipográfica de Alves e Mourão	"Guarda-sol: exortação à mocidade futurista precedido de um prefácio às frontarias"	Revista-Operação	Happening; Poesia	Humsilfer
20	1925	Coimbra	Teatro Sousa Bastros	"Sol"	Conferência-Manifesto; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes
20	1926	Lisboa	SNBA	"Conferência Modernismo" - "Festa de Encerramento do II Salão de Outono"	Conferência-Manifesto; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
20	1926	Lisboa	Bristol Club	"Histoire du Portugal par Coeur" - "Banquete de Homenagem a Valery Larbaud"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
20	1928	Caldas da Rainha	n/d	"Récita de poesia futurista"	Recital de Poesia	Happening; Poesia	João Carlos Celestino Gomes
30	1932	Lisboa	Teatro Nacional Almeida Garrett	"Conferência: Direcção Única"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
30	1932	Coimbra	Associação Académica de Coimbra - Salão Nobre	"Conferência: Direcção Única"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1933	Lisboa	SNBA	"Conferência: Arte e Artistas"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1933	Lisboa	Hotel - Quarto	"Conversa sobre a Conferência: Embaixadores Desconhecidos"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1934	Lisboa	SNBA	"Conferência: Cuidado com a Pintura!"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1935	Lisboa	SNBA	"Intervenção" -"Banquete Comemorativo da I Exposição de Arte Moderna"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1936	Lisboa	Casa Quintão	"Conferência: Elogio da Ingenuidade ou As Desventuras da Esperteza Saloia" - "Exposição dos Artistas Modernos Independentes"	Conferência-Manifesto; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1937	Lisboa	n/d	"O Grupo do Leão Visto pelos Modernos" - "Noite de Evocação do Leão de Ouro, promovida pelo Grupo dos Amigos de Lisboa"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1938	Lisboa	Cinema Tivoli	"Conferência: Desenhos Animados Realidade Imaginada" - "Estreia de A Branca de Neve e os Sete Anões"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1938	Lisboa	Maxim's - Salão Nobre	"Duas Palavras de Um Colaborador" - "Banquete de Homenagem ao Arquitecto Professor Pardal Monteiro"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
30	1940	Lisboa	Casa de Móveis (Chiado)	"Brincadeira com Balões" - "Exposição de Pintura e Escultura de António Pedro e António Dacosta"	Happening	Artes Plásticas; Happening; Poesia	António Pedro
40	1941	Lisboa	SNBA	"Conferência: Malhoa e o Grupo do Leão"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
40	1941	Lisboa	Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa	"Recital de Poesia" - "Atividades Culturais organizadas pela Associação Académica"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Joel Serrão (Org.)Salette Tavares
40	1943	Lisboa	Café Hermínius	"Afixação a cuspo"	Happening	Artes Plásticas; Happening; Poesia	António Domingues; Cruzeiro Seixas; Fernando Francisco; Fernando de Azevedo; José Martins Rodrigues; Júlio Pomar; Mário Cesariny; Pedro Oom; Vespeira
40	1943	Lisboa	Rua das Flores - Quarto	"Exposição"	Exposição/Instalação Colettiva	Artes Plásticas; Happening; Poesia	Fernando de Azevedo; José Maria Gomes Pereira; Júlio Pomar; Marcelino Vespeira; Pedro Oom
40	1943	Lisboa	Café Hermínius	"Máquina de Escrever e Conchita Grandella"	Happening	Happening; Poesia	Mário Cesariny
40	1944	Lisboa	Sede do Diário de Notícias - Átrio	"Conferência: Descobri a Personalidade de Homero"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
40	1944	Lisboa	Museu João de Deus	"Reuniões Culturais Interfaculdades"	Oficinal Experimental	Conferência-Arte; Happening	Maria Violante Vieira; Salette Tavares
40	1945	Lisboa	CUF	"Conferência A Arte em Crise"	Conferência-Performance	Conferência-Arte	Mário Cesariny
40	1947	Lisboa	Capitólio	"O Inferno de Dantas" - "Revista de Finalistas do Curso de Ciências Histórico-Filosóficas"	Teatro-Performance	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Salette Tavares; vv.
40	1947	Lisboa	Café A Mexicana	"Reunião de Formação do GSL"	Celebração-Performance	Conferência-Arte; Happening; Poesia	Alexandre O'Neill; António Domingues; António Pedro; Fernando de Azevedo; João Moniz Pereira; José-Augusto França; Marcelino Vespeira; Mário Cesariny
40	1948	n/a	n/a	"Criação do anti-grupo Os Surrealista"	Happening	Happening	António Maria Lisboa; Carlos Eurico da Costa; Cruzeiro Seixas; Fernando Alves dos Santos; Fernando José Francisco; Henrique Risques Pereira; Mário Cesariny; Pedro Oom
40	1949	n/a	n/a	"A Ampola Miraculosa"	Planografia Corporal-Performativa	Desenho; Poesia	Alexandre O'Neill
40	1949	Lisboa	Casa de Salette Tavares	"Cave Existencialista"	Oficinal Experimental; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	Salette Tavares; Delfim Santos; José Marinho; Carlos Branco
40	1949	Lisboa	Exterior	"Enterro do Surrealismo"	Happening	Happening; Poesia	António Maria Lisboa; Carlos Eurico da Costa; Cruzeiro Seixas; Fernando Alves dos Santos; Henrique Risques Pereira; Mário Cesariny

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
40	1949	Lisboa	Ateliê de António Pedro e António Dacosta - Travessa da Trindade	"Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Happening	Alexandre O'Neill; António Dacosta; António Domingues; António Pedro; Fernando Azevedo; Marcelino Vespeira; Moniz Pereira
40	1949	Lisboa	Rua Augusto Rosa - Antiga Sala de projecções da "Pathé-Baby"	"I Exposição dos Surrealistas"	Exposição/Instalação Coletiva; Recital de Poesia	Artes Plásticas; Happening; Poesia	António Maria Lisboa; António Paulo Tomaz; Carlos Calvet; Carlos Eurico da Costa; Cruzeiro Seixas; Fernando Alves dos Santos; Fernando José Francisco; Henrique Risques Pereira; João Artur da Silva; Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria; Pedro Oom
40	1949	Lisboa	Sé Catedral - Arredores	"Noite dos Poetas"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Mário Cesariny; vv.
40	1949	Lisboa	Casa do Alentejo - JUBA	"O Surrealismo e o Seu Público"	Conferência-Manifesto	Conferência-Arte; Happening; Poesia	António Maria Lisboa; Carlos Eurico da Costa; Cruzeiro Seixas; Fernando Alves dos Santos; Henrique Risques Pereira; Mário Cesariny
40	1949	Lisboa	SNBA - Jardim	"Sessão"	Ato Poético	Happening; Poesia	Mário Cesariny
40	1949	Lisboa	Telhados do apartamento de Isabel Meyrelles - Rua do Ferragial (Bairro Alto)	"Sobre os Telhados de Lisboa"	Happening	Happening	António Maria Lisboa; Cruzeiro Seixas; Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria
40	1950	Lisboa	Casa de Salette Tavares	"Cave Existencialista"	Oficina Experimental	Conferência-Arte; Happening; Poesia	Salette Tavares; Delfim Santos; José Marinho; Carlos Branco
40	1950	Porto	Clube dos Fenianos	"Conferência: O Pintor Pede a Palavra"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
40	1950	Lisboa	Casa da Comarca de Arganil	"Erro Próprio"	Conferência-Manifesto; Recital de Poesia	Happening; Poesia	António Maria Lisboa; Mário Cesariny
40	1950	Porto	Clube dos Fenianos	"Erro Próprio"	Conferência-Manifesto	Happening; Poesia	António Maria Lisboa; Mário Cesariny
40	1950	Lisboa	Rua da Misericórdia - Galeria da Livraria A Bibliófila	"II Exposição dos Surrealistas"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Happening; Poesia	Alexandre O'Neill; Cruzeiro Seixas; Fernando José Francisco; Henrique Risques Pereira; João Artur Silva; Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria; Pedro Oom
50	1951	Lisboa	Cinema Tivoli	"Folha Volante: Para bem esclarecer as gentes que continuam à espera" - "Iniciativa do Peixe Frito"	Revista-Operação	Happening; Poesia	Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria
50	1953	n/d	n/d	"Conferência Emitida para o Ultramar definindo a África como o último continente surrealista"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	Daniel Filipe; Mário Cesariny
50	1955	Lisboa	Faculdade de Ciências de Lisboa - Sede da Associação Escolar	"Intervenção"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
50	1956	Lisboa	Livraria António Maria Pereira	"Exposição de Capas-Poemas-Objectos"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	Mário Cesariny
50	1957	Lisboa	SNBA	"Intervenção" - "Primeira Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
50	1958	Lisboa	n/a	"Folheto: Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa"	Revista-Operação	Happening; Poesia	Mário Cesariny
50	1958	n/a	n/a	"Lírica do Objecto"	Vídeo-Performance	Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
50	1958	Lisboa	Galeria Diário de Notícias	"Primeira Exposição Individual de Pintura"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Mário Cesariny
50	1958	Lisboa	Café Gelo	"Sessões no Café Gelo"	Celebração-Performance	Happening; Poesia	António José Forte; Cargaleiro; Ernesto Sampaio; Escada; Gonçalo Duarte; Hélder Macedo; Herberto Helder; João Rodrigues; João Vieira; José Manuel Simões; Manuel de Assumpção; Manuel de Castro; Manuel de Lima; Mário Cesariny; Luiz Pacheco; Raul Leal; Saldanha da Gama; Vergílio Martinho; vv.
50	1958	Lisboa	Café Royal	"Sessões no Café Royal"	Celebração-Performance	Happening; Poesia	António José Forte; Cargaleiro; Ernesto Sampaio; Escada; Gonçalo Duarte; Hélder Macedo; Herberto Helder; João Rodrigues; João Vieira; José Manuel Simões; Manuel de Assumpção; Manuel de Castro; Manuel de Lima; Mário Cesariny; Luiz Pacheco; Raul Leal; Saldanha da Gama; Vergílio Martinho; vv.
50	1959	Porto	ESBAP	"O Que Eu Não Era Capaz de Dizer"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
50	1959	Porto	Galeria Divulgação	"Pintura e Poesia"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Mário Cesariny
60	1961	n/a	n/a	"Poema para Bailar"	Instalação Pictórico-Performativa	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	João Vieira
60	1962	Lisboa	SNBA	"Conferência: Poesia É Criação - Dez Minutos ans da Leitura por Alberto de Lacerda de Poemas de Outros Poetas da Nossa Língua"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1962	Lisboa	Feira do Livro - Avenida da Liberdade (Barraca Guimarães Editores)	"Lançamento de Ideogramas"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	E. M. de Melo e Castro
60	1963	Lisboa	Teatro Nacional Dona Maria II	"Happening Ideogramas"	Conferência-Performance; Happening; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Happening; Poesia	E. M. de Melo e Castro; Amélia Rey Colaço; Eduíno de Jesus; Natércia Freire
60	1963	Lisboa	SNBA	"Leitura de um Excerto do Poema Dramático Aqui Cáucaso" - "Recital de Poesia"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Dórdio Guimarães (Org.); José de Almada Negreiros; vv.
60	1963	Lisboa	SNBA	"Novíssima Poesia Portuguesa"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Happening; Poesia	Fernando Ribeiro de Mello
60	1963	Lisboa	Galeria Divulgação	"Ode à Crítica"	Happening	Happening; Música; Poesia	Salette Tavares; Jorge Peixinho
60	1963	Lisboa	Galeria Carlos Battaglia	"Tábuas, Pinturas"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação	Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria
60	1964	Lisboa	SNBA	"2 Concertos de Música Contemporânea" - "8 Conferências de Iniciação à Música Contemporânea"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Jorge Peixinho; Pierre Mariétain; vv.
60	1964	Lisboa	SNBA	"A Técnica do Golpe Literário - A Sessão do Teste"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Happening; Poesia	Fernando Ribeiro de Mello; Isabel de Castro
60	1964	Lisboa	Tivoli	"Concerto de Música de Vanguarda"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Jorge Peixinho; JMP; António Ferreira; Greta Vermeulen; Júlio Campos; Mário Falcão
60	1964	Lisboa	n/a	"Momentos na Vida do Poeta"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Poesia; Vídeo	Carlos Calvet; Mário Cesariny; João Rodrigues
60	1965	Coimbra	FLUC	"Conferência: Arte, a Dianteira"	Conferência-Manifesto; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1965	Lisboa	Galeria Divulgação	"Espetáculo de *Action Music*"	Concerto-Happening	Arte da Performance; Happening; Música	Juan Hidalgo; Walter Marchetti
60	1965	Lisboa	Casa dos Galos	"Leitura do Manifesto Anti-Dantas"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1965	Lisboa	Galeria 111	"Orfotonias"	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Aragão; E. M. de Melo e Castro
60	1965	Porto	Ateneu Comercial do Porto	"Recital de Poesia"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Fernando Ribeiro de Mello
60	1965	Lisboa	Galeria Divulgação	"Visopoemas"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Aragão; António Barahona da Fonseca; E. M. de Melo e Castro; Herberto Helder; Salette Tavares
60	1965	Lisboa	Galeria Divulgação	"Visopoemas" - "Concerto e Audição Pictórica"	Happening	Arte da Performance; Happening; Música; Poesia; Teatro	António Aragão; Clotilde Rosa; E. M. de Melo e Castro; Jorge Peixinho; Manuel Baptista; Mário Falcão; Salette Tavares
60	1966	Lisboa	Galeria Provisória da Fundação Calouste Gulbenkian	"Intervenção" - "Homenagem a Bernardo Marques na Exposição Inaugural"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1966	Lisboa	Galeria 111	"Poemas Cinéticos"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro
60	1966	Lisboa	FLUL	"Poesia Dita"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Ana Maria Teodósio; Diana Barroqueiro; Francisco Cirno; Gastão Cruz; Helena Domingos; Isabel Ferreira; Joaquim Manuel Magalhães
60	n/d	Lisboa	SNBA	"Exposição Kitch"	Happening	Happening; Poesia	Salette Tavares
60	1967	Lisboa	Galeria Quadrante	"Anagramas"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Ana Hatherly
60	1967	n/a	n/a	"Círculos"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
60	1967	Lisboa	FCG	"Eu não conheço pragmática nenhuma"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1967	Lisboa	Galeria Quadrante	"Operação 1 e 2"; "Conferência-Objecto"	Concerto-Happening; Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Conferência-Arte; Happening; Música; Poesia	Ana Hatherly; António Aragão; E. M. de Melo e Castro; José-Alberto Marques; José-Augusto França; Jorge Peixinho; Pedro Xisto

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
60	1967	n/a	n/a	"Triangle-quadriopen"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
60	1967	Lisboa	Tivoli	"Variations V"	Concerto-Happening; Dança Experimental	Dança; Happening; Música	John Cage; Merce Cunningham
60	1968	Lisboa	RTP - Exterior	"Entrevista"	Vídeo-Performance	Conferência-Arte; Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1968	Lisboa	Galeria Quadrante	"O Canavial: Memória-Metamorfose de um Corpo Ausente"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Escultura; Instalação	Alberto Carneiro
60	1968	Porto	Galeria Alvarez	"Operação 1 e 2"	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	Ana Hatherly; António Aragão; E. M. de Melo e Castro; José-Alberto Marques; Pedro Xisto
60	1968	Lisboa	RTP - Estúdios	"Roda Lume"	Videopoesia	Arte da Performance; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
60	1969	Amarante	Paços do Conselho - Salão Nobre	"Almada falou de Amadeo de Souza-Cardoso"	Happening	Happening; Poesia	José de Almada Negreiros
60	1969	Porto	Galeria Alvarez	"Conferência MADONA"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Silvestre Pestana
60	1969	Guincho	Praia do Guincho	"Encontro no Guincho"	Celebração-Performance; Intervenção Paisagem; Oficina Experimental	Arte da Performance; Happening	Ernesto de Sousa (Org.); Alunos do Curso de Formação Artística da SNBA; Ana Vieira; Ana Hatherly; António Areal; António Pedro Vasconcelos; Artur Rosa; Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro; Ernesto de Sousa; Fernando Pernes; Francisco Bronze; Helena Almeida; Isabel Alves; Jorge Peixinho; Manuel Baptista; Manuel Torres; Noronha da Costa; Salette Tavares
60	1969	Lisboa	Galeria Quadrante	"Exposição Bibliográfica de Poesia Experimental Portuguesa" - "Lançamento da Revista Hidra 2"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Aragão; José-Alberto Marques; E. M. de Melo e Castro; Liberto Cruz; Mei Leandro de Castro; Silvestre Pestana
60	1969	Lisboa	SNBA	"Exposição do Banco Português do Atlântico"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Alice Jorge; Álvaro Lapa; Ângelo de Sousa; António Bouça; António Ferraz; António Palolo; António Sena; Artur Bual; Artur Rosa; Carlos Calvet; Charters de Almeida; Clara Menéres Semide; Costa Pinheiro; Cruz Filipe; David Evans; Eduardo Nery; Eurico; Fragoso; Graça Antunes; Gustavo Bastos; Hein Semke; Helena Almeida; João Cutileiro; João Machado; João Machado; Jorge Pinheiro; José Jorge Escada; José J. Rodrigues; Justino Alves; Lima Carvalho; Manuel Baptista; Manuel Mouga; Maria Irene Vilar; Matias de Oliveira; Miguel Arruda; Nikias Skapinakis; Noel Araújo; Noronha da Costa; Rodrigo (Joaquim); Sérgio Pombo; Silvestre Pestana; Tomás Mateus; Vasco Costa; Vítor Fortes; Zulmiro
60	1969	Porto	Cooperativa Árvore	"Exposição Protesto"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos
60	1969	Lisboa	Galeria Quadrante	"Exposição-*Happening:* Obsolescência"	Exposição/Instalação Coletiva; Happening	Artes Plásticas; Happening; Música; Poesia; Cinema/Vídeo	Ana Hatherly; Artur Rosa; Ernesto de Sousa; Jorge Peixinho; Noronha da Costa
60	1969	Porto	Universidade do Porto - Cantina	"Leitura de Poemas Concretos"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Silvestre Pestana
60	1969	Algés	Clube de Teatro	"Nós não estamos algures - exercício sobre a poesia comunicação: I ato"	Espectáculo-Performance; Happening	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Happening; Música; Multimédia; Poesia; Teatro	Ernesto de Sousa (Org.); A. A. Borga; Alexandra; António Silva; Bicha; Branca; Carlos Morais; Custódia Pereira; Diamantino; Ernesto de Sousa; Estanislau; Fernando Calhau; Filomena Fernandes; Geada; Grupo de Música Contemporânea; Gentil-Homem; Guilherme Lemos; Helena Cláudio; Isabel Maria; Isabel Martins; João Luis Gomes; Jorge Peixinho; José Madeira; Lya; Madalena Pestana; Madeira Luis; Manuel Torres; Maria Clotilde; Maria João; Maria Virgínia; Marilyn Reynolds; Nuno Duarte; Pedro Martins; Pena Viçoso; Peter Rubin; Rui Martins; Senhora Ana Teresa; Teresa Simões; Tucha & Z Torres; Valdez

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
60	1969	Lisboa	Galeria Buchholz	"Tela Rosa para Vestir"	Happening	Artes Plásticas; Fotografia; Happening; Intervenção Ritual-Corporal	Helena Almeida
60	1970	Lisboa	SNBA	"A Morte de Alphonse Peyradon"	Happening	Happening	António Vaz; Francisco Assis Pacheco; Francisco Keil do Amaral; João Esteves da Silva; José Palla e Carmo; Raul Hestnes Ferreira; Vasco Vieira de Almeida
60	1970	Lisboa	Galeria 111	"Sombras deitadas"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Lourdes Castro
60	1970	Lisboa	Galeria Judite Dacruz	"Destruição de Uma Exposição - *O Espírito da Letra* - Exposição Dura"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia	João Vieira
60	1970	Lisboa	Rádio Clube Português	"Impacto"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Música; Poesia	E. M. de Melo e Castro
60	1970	Porto	Cooperativa Árvore	"O Bigode no Espelho"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos
60	1970	n/a	n/a	"Para bem esclarecer as gentes que continuam à espera"	Revista-Operação	Happening; Poesia	Artur Cruzeiro Seixas; Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria
60	1970	Lisboa	Teatro Laura Alves	"Sombras, por Lourdes Castro"	Teatro-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Teatro	Lourdes Castro; Manuel Zimbro
60	1970	Funchal	Pátio das Artes	"Tertúlia no Pátio das Artes"	Conferência-Performance; Recital de Poesia	Conferência-Arte; Poesia	António Aragão (Org.); João Dionísio; José Agostinho Baptista; José de Sainz-Trueva; Helena Dionísio; Luís Manuel Angélica; Silvestre Pestana; Vieira de Freitas
60	1970	Lisboa	Galeria Buchholz	"Uma Floresta para os Teus Sonhos"	Instalação-Performance	Escultura; Instalação	Alberto Carneiro; Ângelo de Sousa; Arnulf Rainer; Bern e Hilla Becher; Christian Boltansky; Didier Bay; Fernando Calhau; Floris Neususs; Helena Almeida; Julião Sarmento; Jochen Gerz; Jurgen Klauke; Hartmut Neubauer; Klaus Rinke; Nils Udo; Valie Export
70	1971	Lisboa	Galeria Quadrante	"Baile no lançamento de '19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão'"	Happening	Happening; Música	Mário Cesariny; vv.
70	1971	n/a	n/a	"Caixa Branca"	Instalação-Performance	Instalação; Poesia	João Vieira
70	1971	Cascais	Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais	"Cascais Jazz"	Concerto-Performance	Happening; Música	Luís Villas-Boras; João Braga (Org.); Miles Davis; Thelonius Monk; Dizzie Gillespie; Ornette Coleman; Keith Jarret; Phil Woods; Charlie Haden; Dexter Gordon; vv.
70	1971	Porto	Galeria 2	"Desmontagem de piano vertical"	Concerto-Performance	Música; Performance	Anar Band
70	1971	Lisboa	Galeria Judite Dacruz	"*Expansões* - Exposição Mole"; "Corpos de letras - Passagem de modelos com vestidos de letras"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia	João Vieira; Modelos
70	1971	Vilar de Mouros	Praia Fluvial	"Festival Vilar de Mouros"	Festival de Arte	Arte da Performance; Happening; Música; Poesia	Manfred Mann; Elton John; Pop Five Music Incorporated; Psico; Pentágono e Paulo de Carvalho; Sindicato; Quarteto 1111; Contacto; Os Celos; Objectivo
70	1971	Porto	Cooperativa Foz do Douro	"Happening Sonoro"	Concerto-Happening	Happening; Música	Jorge Lima Barreto
70	1971	Lisboa	Galeria Buchholz	"O Espírito da Letra"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia	João Vieira
60	1971	Porto	Galeria Alvarez	"Uma linha para os teus sentimentos estéticos"	Instalação-Performance	Escultura; Instalação	Alberto Carneiro
70	1972	Óbidos	Galeria Ogiva	"Agressão/Intervenção com o nome de Joseph Beuys" - "Aniversário da Ogiva"	Happening	Conferência-Arte; Happening	CAPC; Ernesto de Sousa
70	1972	Óbidos	Galeria Ogiva	"Ambiente"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Ana Vieira
70	1972	Óbidos	Galeria Ogiva	"Conferência-Provocação sobre Joseph Beuys e a 'Documenta 5'"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte	Ernesto de Sousa
70	1972	Porto	Galeria Dinastia	"Da Vanguarda Artística em Portugal e do Mercado Comum, com uma Receita que contribuirá para a Resolução de Alguns dos Problemas que Afligem a nossa Pátria"	Conferência-Performance	Conferência-Arte	Ernesto de Sousa

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1972	Lisboa	SNBA	"Do Vazio à Pro Vocação" - "Expo AICA 72"	Exposição/instalação Coletiva	Artes Plásticas; Design; Happening; Instalação; Mural	Ernesto de Sousa (Org.); Alberto Carneiro; Ana Vieira; António Sena; Carlos Gentil-Homem; Eduardo Nery; Fernando Calhau; Helena Almeida; João Vieira; Lourdes Castro; Nuno de Siqueira
70	1972	Porto	Valadares - Casa da Carruagem ; Pinhal de Valadares; Ponte da Arrábida; Praia Valadares	"*Egotemponírico:* um *happening*"	Happening; Ritual-Performance; Intervenção Paisagem	Arte da Performance; Happening; Intervenção Ritual-Corporal	Espiga Pinto
70	1972	Óbidos	Galeria Ogiva	"Homenagem a Josefa de Óbidos"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	CAPC
70	1972	Lisboa	SNBA	"Incorpóreo I" - "Expo AICA 72"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia	João Vieira; Maria Gonzaga
70	1972	Londres	Exterior	"The Thought Fox"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Poesia	Ana Hatherly
70	1973	Porto	Galeria Alvarez	"A Floresta"	Arte da Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação	CAPC
70	1973	Ilha de Tavira	Exterior	"África"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Manoel Barbosa
70	1973	Lisboa	Instituto Alemão	"Mostra de Poesia Concreta Internacional"	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; HansJorg Schmitthenner; Ludwig Harig; Salette Tavares
70	1973	Lisboa	SNBA	"Jaz Morto e Arrefece, o Menino de Sua Mãe" - "26 Artistas de Hoje"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Escultura; Instalação	Clara Menéres
70	1973	Coimbra	CAPC	"Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	CAPC
70	1973	Coimbra	CAPC	"O Canavial: Memória Metamorfose de um Corpo Ausente"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Escultura; Instalação	Alberto Carneiro
70	1973	Vilar do Paraíso	Exterior	"Operação Estética em Vilar do Paraíso"	Intervenção Paisagem	Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1973	Coimbra	CAPC	"Operação Estética/Intervenção"	Happening	Arte da Performance; Happening	João Dixo
70	1973	Londres	n/a	"Spaghetti Time"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1974	Porto	Valadares - Casa da Carruagem	"Primeiros Encontros Internacionais de Arte"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Escultura; Instalação; Poesia	Egídio Álvaro; Jaime Isidoro (Org.); Albuquerque Mendes; Alberto Carneiro; Alvess; Armando Azevedo; Artur Barrio; Carlos Barroco; Christian Tobas; Da Rocha; Espiga Pinto; Fernando de Filippi; Fred Forest; Gerardo Burmester; Grupo Cores / GICAP; João Dixo; Miguel Yeco; Orlan; Serge III
70	1974	Coimbra	CAPC	"1.000.010º aniversário do nascimento da arte/Robert Filliou"	Celebração-Performance; Oficina Experimental	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Alberto Carneiro; Albuquerque Mendes; Armando Azevedo; Ernesto de Sousa; Isabel Alves; João Dixo; Jorge Peixinho; Túlia Saldanha
70	1974	Lisboa	Rua do Carmo	"Acção dos círculos, guerrilha urbana"	Action Painting; Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo ACRE
70	1974	Lisboa	Galeria Judite Dacruz	"Anagramas"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Ana Hatherly
70	1974	Porto	Mini-Galeria	"Anagramas"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Ana Hatherly
70	1974	n/a	n/a	"C. S. S." (Cut-Outs, Silk, Sands)	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1974	Lisboa	Galeria Buchholz	"Concepto Incerto"	Conferência-Performance; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro; Ernesto de Sousa
70	1974	Cascais	Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais	"Concerto para piano e banda magnética" - "Cascais Jazz 74"	Concerto-Performance	Música; Performance	Anar Band
70	1974	Porto	Cooperativa Árvore	"Enterro do Museu Soares dos Reis"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Egito Gonçalves; Ferreira Alves
70	1974	Porto	Galeria Alvarez	"Eu sou a verdade em silêncio"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Vítor Pi
70	1974	Lisboa	Galeria Quadrante	"Eu sou a verdade em silêncio"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Vítor Pi

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1974	Coimbra	Exterior	"Experiências de teatro de rua e intervenção pelo CITAC"	Intervenção Urbana; Teatro-Performance	Arte da Performance; Teatro	CITAC
70	1974	Lisboa	GNAMB	"Painel do 10 de Junho"	Celebração-Performance; Oficina Experimental	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música; Poesia; Teatro	Artistas plásticos; Companhia A Comuna; Coros; Público
70	1974	n/a	n/a	"Fragmentos de Animação"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1974	Lisboa	Palácio Foz	"Happening Democrático"	Happening	Happening	vv.
70	1974	Cascais	Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais	"Happening Sonoro" - "Cascais Jazz 74"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música; Teatro	Jorge Lima Barreto
70	1974	Lisboa	Galeria Quadrum	"Happening"	Happening	Happening; Poesia	Salette Tavares
70	1974	Lisboa	Galeria São Mamede	"Maias para o 25 de Abril"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Mário Henrique Leiria (Org.); Ana Hatherly; Mário Cesariny; Cruzeiro Seixas; Lima de Freitas; Sophia de Mello Breyner; Urbano Tavares Rodrigues; vv.
70	1974	Lisboa	Mercado da Primavera	"Painel Colectivo"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas	MDAP
70	1974	Lisboa	SNBA	"Pele Integral" - "Projectos-Ideias" - "Expo AICA 74"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia	João Vieira
70	1974	Porto	Galeria Alvarez; Galeria Dois; Exterior (mercados, cafés, praças públicas)	"Perspetiva 74"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Egídio Álvaro; Jaime Isidoro (Org.); Alberto Carneiro; Da Rocha; João Dixo; Klassnick; Manuel Alves; Miloslav Moucha; Pierre-Alain Hubert; Pineau; Roland Miller; Serge III Oldenbourg; Shirley Cameron
70	1974	Lisboa	SNBA	"Projectos-Ideias" - "Expo AICA 74"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Arquitectura; Cinema/Vídeo; Desenho; Escultura; Fotografia; Instalação; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Alberto Carneiro; Alberto Tavares (Al Berto); Álvaro Lapa; Ana Vieira; Ângelo de Sousa; António Campos Rosado; Armando Alves; Artur Rosa; Artur Varela; Carlos Gentil-Homem; Costa Pinheiro; Da Rocha; Eduardo Nery; E. M. de Melo e Castro; Fernando Calhau; Filliou; Gonçalo Ribeiro Telles; Helena Almeida; João Dixo; João Vieira; Jorge Peixinho; José Rodrigues; Júlio Bragança; Philipe Rase; René Bertholo; Túlia Saldanha; vv.
70	1974	n/a	n/a	"Sem Título #99 (Materialização de Um Quadrado Imaginário)"	Picto-Performance	Arte da Performance; Fotografia	Fernando Calhau
70	1974	n/a	n/a	"Sopro 57-AN-39"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1974	Lisboa	AR.CO	"Sou Toura Petra"	Happening	Happening; Poesia	Salette Tavares
70	1974	Lisboa	AR.CO	"Sou Toura Petra"	Happening	Happening; Poesia	Salette Tavares
70	1974	Lisboa	AR.CO	"Sou Toura Petra"	Happening	Happening; Poesia	Salette Tavares
70	1974	Porto	Cooperativa Árvore	"Tecnolabirinto"	Arte da Performance	Arte da Performance; Instalação; Poesia	Silvestre Pestana

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1975	Lisboa	SNBA	"Abstracção Hoje"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abel do Santos; Aldina Costa; Ângela; Ângelo de Sousa; António Charrua; António Lagarto; António Leite; António Nelson; António Palolo; Arnaldo Figueiredo; Artur Boal; Artur Rosa; Artur Varela; Aurélio; Dorita Castel-Branco; E. M. de Melo e Castro; Eurico Gonçalves; José Espiga Pinto; Fernando Calhau; Fernando Cruz; Graça Pereira Coutinho; Gracinda Candeias; Hamilton Alexandre; Hélder Baptista; Helena Lapas; Helena Sá; Hilário; Ilda Reis; João Fragoso; Joaquim Bravo; José Augusto; José Cândido; Júlio Pereira; Luís Gonçalves; Man; Manuel Baptista; Manuel Casimiro; Manuel Peliquito; Manuel Pires, Maria Flávia de Monsaraz; Maria Helena Duarte; Maria Lucília Moita; Miguel Arruda; Moniz Pereira; Pedro Chorão; Pires Vieira; Regina Alexandre; Rogério do Amaral; Teresa Cabrita; Teresa Magalhães; Tomás Mateus; Victor Palla; Vítor Fortes; Zulmiro de Carvalho
70	1975	Porto	Torre dos Clérigos	"Acções/intervenções"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo ACRE
70	1975	Lisboa	Rua Nova do Almada	"Acções/intervenções"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo ACRE
70	1975	Porto	Galeria Abel Salazar	"Breve Retrospectiva"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos
70	1975	Lisboa	AR.CO	"Conferência-Happening"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Poesia	Salette Tavares
70	1975	n/d	n/d	"Conferência-Happening"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Poesia	Salette Tavares
70	1975	Lisboa	Livraria-Galeria Opinião	"Distribuição de Diplomas de Artistas"	Happening	Artes Plásticas; Happening	Grupo ACRE
70	1975	Coimbra	CAPC	"Exercício com selo de origem"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes
70	1975	Lisboa	Rua Marquês da Fronteira	"Ocupação de Residência para Um Museu de Arte Contemporânea"	Happening	Happening	Grupo ACRE
70	1975	Aregos	Alto de São João	"Operação Estética em Caldas de Aregos"	Intervenção Paisagem	Arte da Performance; Escultura; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1975	Lisboa	Galeria Quadrum	"Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1975	Porto	Norte - Zonas Naturais	"Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem"	Ritual-Performance; Intervenção Paisagem	Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1975	Porto	LACA - Universidade do Porto	"Primeiras Experiências em Literatura Cibernética"	Poesia Digital	Ciberliteratura; Poesia	Pedro Barbosa
70	1975	Lisboa	Anfiteatro da Biblioteca Nacional	"Primeiro Congresso de Escritores Portugueses"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia	Ana Hatherly; Afonso Cautela; Alice Gomes; António Modesto Navarro; António Aragão; Armando Silva Carvalho; Arnaldo Saraiva; C. Teixeira de Aragão; Casimiro de Brito; Eduardo Lourenço; E. M. de Melo e Castro; Faure da Rosa; Fernando Grade; Fernando Namora; Gentil Marques; Hélder Macedo; Hermano Neves; J. Baptista Nunes; Jacinto do Prado Coelho; José Augusto França; José Palla e Carmo; Júlio Conrado; Júlio Graça; Lucinda Araújo; Luís de Sousa Costa; Luís de Sousa Rebelo; Luís Francisco Rebelo; Manuel Cadafaz de Matos; Maria Aliete Galhoz; Maria Alzira Seixo; Maria Incenso; Maria Velho da Costa; Mariac Dimbla, Mário Cesariny; Matilde Rosa Araújo; Natália Nunes; Noémia Seixas; Orlando da Costa; Salette Tavares; Sidónio Muralha; Urbano Tavares Rodrigues; Sophia de Mello Breyner Andresen; Teresa Crespo; Victor de Sá
70	1975	n/a	n/a	"Pintura Habitada"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia	Helena Almeida
70	1975	Lisboa	Chiado	"Ritual"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Albuquerque Mendes

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1975	Serra da Estrela	n/d	"Ritual"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Manoel Barbosa
70	1975	Viana do Castelo	Praça Central; Praça da República; vv.	"Segundos Encontros Internacionais de Arte"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Escultura; Happening; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia	Egídio Álvaro; Jaime Isidoro (Org.); Alberto Carneiro; Albuquerque Mendes; Alvess; Armando Azevedo; Artur Barrio; Carlos Barroco; Christian Tobas; Da Rocha; Espiga Pinto; Fernando de Filippi; Fred Forest; Gerardo Burmester; Grupo Cores / GICAP; Henrique Silva; João Dixo; Maria Marcelina; Miguel Yeco; Noémia Morgado; Serge III
70	1976	Lisboa	Galeria Quadrum	"Alguns Aspectos da Vanguarda Portuguesa"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Desenho; Fotografia; Vídeo	Ana Vieira; Ângelo de Sousa; António Lagarto & Nigel Coates; António Sena; Artur Varela; Eurico Gonçalves; Fernando Calhau; Graça Pereira Coutinho; Helena Almeida; João Moniz; Jorge Pinheiro; José Rodrigues; Julião Sarmento; Pires Vieira
70	1976	Serra da Estrela	n/d	"Alguns Exemplos e não Permitimos Mais"	Happening	Happening	Manoel Barbosa
70	1976	Coimbra	Exterior	"Cartaz sobre cartazes"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas	Armando Azevedo
70	1976	Lisboa	SNBA	"Desenhos Habitados"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
70	1976	Lisboa	GNAMB	"Dia do Artista"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1976	Porto	Galeria Alvarez	"Intervenção na Inauguração"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Happening	Albuquerque Mendes
70	1976	Porto	Galeria Jornal de Notícias	"Intervenção-Inauguração" - "Exposição Sete Pintores do Porto"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Happening	Albuquerque Mendes
70	1976	Porto	Galeria Alvarez Dois	"Jantar-Intervenção: Expetativa de Nascimento de um Puzzle Fisiológico Estético com Pretensões a Grupo"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Puzzle
70	1976	Lisboa	GNAMB	"Luis Vaz 73"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Ernesto de Sousa; Fernando Calhau; Grupo de Música Contemporânea; Jorge Peixinho
70	1976	Coimbra	Mosteiro de Santa Clara-a-Velha	"Luis Vaz 73" - "Semana da Arte (da) na Rua"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Ernesto de Sousa; Fernando Calhau; Grupo de Música Contemporânea; Jorge Peixinho
70	1976	Coimbra	CAPC	"O Banquete"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Túlia Saldanha
70	1976	Porto	Galeria Alvarez Dois	"O Puzzle joga com o Porto"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1976	Lisboa	SNBA	"O Puzzle vai a Lisboa"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1976	Lisboa	RTP - Exterior	"O que é a Ciência? - I"; "O que é a Ciência? - II"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Vídeo	Ana Hatherly
70	1976	Porto	Galeria Alvarez Dois; Praça da Liberdade	"Os Três Dedos da Mão do Arco-Íris"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Albuquerque Mendes
70	1976	Porto	Galeria Alvarez Dois	"Puzzle - Pintura e Debate"	Action Painting; Conferência-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação	Grupo Puzzle
70	1976	Lisboa	AR.CO	"Revolução"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Cartaz; Música; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1976	Lisboa	GNAMB	"Ritual" - "Dia da Arte"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Albuquerque Mendes
70	1976	Coimbra	CAPC; Jardim da Sereia; Praça da República; TAGV	"Semana da Arte (da) na Rua"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas; Escultura; Instalação; Poesia	António Barros; Armando Azevedo; Armando Manuel; Isabel Delgado; José Alfredo; Luísa Saldanha; Túlia Saldanha; Anar Band; Rui Reininho; vv.
70	1976	Porto	Galeria Módulo	"Tela Habitada" - "Exposição Helena Almeida"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1976	Póvoa do Varzim	Exterior	"Terceiros Encontros Internacionais de Arte"	Festival de Arte	Arte da Performance; Instalação; Conferência-Arte; Poesia	Egídio Álvaro; Jaime Isidoro (Org.); Albuquerque Mendes; Alberto Carneiro; A. Hubert; Armando Azevedo; Artur Barrio; Alvess; Carlos Barroco; Christian Tobas; Da Rocha; Espiga Pinto; Fernando de Filippi; Fred Forest; Gerardo Burmester; Grupo Puzzle; Grupo Cores/ GICAP; João Dixo; Miguel Yeco; Orlan; R. Miller; S. Cameron; Serge III; vv.
70	1976	Póvoa do Varzim	Sala das Armas do Casino	"Vanguardas Alternativas"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1977	Porto	LACA - Universidade do Porto	"A Literatura Cibernética 1: autopoemas gerados por computador"	Poesia Digital	Ciberliteratura; Poesia	Pedro Barbosa
70	1977	n/a	n/a	"Akasha Escolar"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Happening; Vídeo	António Palolo; José Conduto; José de Carvalho
70	1977	Lisboa	GNAMB	"Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Cinema/Vídeo; Design; Escultura; Happening; Instalação; Música; Poesia; Teatro	Ernesto de Sousa (Org.); Alberto Carneiro; Albuquerque Mendes; Álvaro Lapa; Alvess; Ana Hatherly; Ana Vieira; André Gomes; Andrew Howard; Ângelo de Sousa; António Lagarto & Nigel Coates; António Palolo; António Sena; Armando Azevedo; Artur de Varela; Carlos Gentil Homem; Clara Menéres; Constança Capdeville; Da Rocha; E. M. de Melo e Castro; Ernesto de Sousa; Fernando Calhau; Graça Pereira Coutinho; Grupo Cores / GICAP; Helena Almeida; Joana Almeida Rosa; João Brehm; João Freire; João Melo; João Vieira; Jorge Peixinho; Jorge Pinheiro; José Manuel Costa Alves; José Carvalho; José Conduto; José Rodrigues; Júlio Bragança; Julião Sarmento; Leonel Moura; Lisa Santos Silva; Manuel Casimiro; Mário Varela; Noronha da Costa; Pedro Andrade; Pires Vieira; Robin Rior; Salette Tavares; Sena da Silva; Túlia Saldanha; Victor Belém; Victor Pomar
70	1977	Lisboa	SPA - Sala de Teatro	"Ânima: teatro ação de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Música; Poesia; Teatro	Seme Lufti; Silvestre Pestana (Org.); Grupo Ânima; Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana (textos visuais)
70	1977	Lisboa	Teatro da Comuna	"Ânima: teatro ação de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Música; Poesia; Teatro	Seme Lufti; Silvestre Pestana (Org.); Grupo Ânima; Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz
70	1977	Lisboa	FCG	"As Cinco Estações"	Teatro-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Teatro	Lourdes Castro; Manuel Zimbro
70	1977	Porto	ESBAP	"As Cinco Estações"	Teatro-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Teatro	Lourdes Castro; Manuel Zimbro
70	1977	Funchal	Teatro Municipal	"As Cinco Estações"	Teatro-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Teatro	Lourdes Castro; Manuel Zimbro
70	1977	Lisboa	Praça da Figueira	"Banca Pracializada" - "Que Viva a Vida"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Happening; Poesia	Geração Beat Portuguesa; Abel Neves; António Cabrita; António Cândido Franco; João Paulo Raposo Nunes; Manuel Cadafaz de Matos; Levi Condinho; Luís Filipe Sarmento; vv.
70	1977	Caldas da Rainha	Museu Malhoa	"Calendário/Relicário"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Puzzle
70	1977	Lisboa	IADE	"Ciclo de Arte Moderna nº2"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Da Rocha
70	1977	Lisboa	IADE	"Ciclo de Arte Moderna nº3"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Manuel Alves

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1977	Lisboa	SNBA; Rossio	"Diálogo com o Quadro; "Ritual" - "Identidade Cultural e Massificação"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Albuquerque Mendes
70	1977	Lisboa	Jardim Zoológico	"Homo Sapiens"	Happening	Arte da Performance; Happening; Poesia	Alberto Pimenta
70	1977	Lisboa	Pequeno Auditório FCG	"Janelas"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação	Ana Vieira
70	1977	Coimbra	CAPC	"Jantar Ritual da Páscoa Judia"	Arte da Performance	Arte da Performance	The Living Theatre
70	1977	Lisboa	AR.CO - Jardins da Escola	"Leitura de Poesia"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Happening; Poesia	Geração Beat Portuguesa; Abel Neves; António Barahona; António Cândido Franco; António Cabrita; António S. Ribeiro; Manuel Cadafaz de Matos; João Carlos Raposo Nunes; Levi Condinho; Luís Filipe Sarmento; vv.
70	1977	Évora	n/d	"Luis Vaz 73" - "Encontro Nacional do Cinema Não-Profissional"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Ernesto de Sousa; Fernando Calhau; Grupo de Música Contemporânea; Jorge Peixinho
70	1977	Coimbra	vv.	"Maratona Cultural"	Festival de Arte	Artes Plásticas; Happening; Poesia	Grupo Cores / GICAP; vv.
70	1977	Lisboa	RTP - Estúdios	"Mesa Redonda"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo-Performance	Ana Hatherly; António aragão; E. M. de Melo e Castro; Silvestre Pestana
70	1977	Lisboa	SNBA	"Mitologias Locais"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Desenho; Escultura; Instalação	Alberto José; Albuquerque Mendes; Aldina Costa; Ana Hatherly; António Barros; Armando Azevedo; Carlos Barroco; Carlos Calvet; Cruzeiro Seixas; Eduardo Nery; Emerenciano; Emília Nadal; Eurico Gonçalves; Grupo Cores / GICAP; Grupo de Teatro A Barraca; Nikias Skapinakis; Túlia Saldanha; vv.
70	1977	Lisboa	GNAMB	"Mulher-Terra-Vida" - "Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	Instalação-Performance	Escultura; Happening; Instalação	Clara Menéres
70	1977	n/a	n/a	"Música Negativa"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Música; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro
70	1977	Lisboa	Galeria Opinião	"Os Outros Estão Aqui"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
70	1977	Porto	Avenida dos Aliados; Praça da Liberdade	"Os Três Dedos da Mão do Arco-Íris"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Albuquerque Mendes
70	1977	Lisboa	IADE	"Os Três Dedos da Mão do Arco-Íris" - "Ciclo de Arte Moderna nº1"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Intervenção Ritual-Corporal	Egídio Álvaro (Org.); Albuquerque Mendes
70	1977	Coimbra	CAPC	"Poema/Ovo"	Instalação-Performance; Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	Silvestre Pestana
70	1977	Caldas da Rainha	Exterior; Mercado do Peixe; Mercado Principal; Museu José Malhoa; Praça da República	"Quartos Encontros Internacionais de Arte"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Cinema/Vídeo; Conferência-Arte; Dança; Instalação; Música; Poesia; Teatro	Egídio Álvaro; Jaime Isidoro (Org.); Alberto Carneiro; Albuquerque Mendes; Alvess; Artur Barrio; Armando Azevedo; Carlos Barroco; Chantal Guyot; Christian Tobas; Da Rocha; Daniel Grenier; Espiga Pinto; Eugenia Balcells; Fernando de Filippi; Fred Forest; Gerardo Burmester; Grupo Cores / GICAP; Giner; Grupo Ânima e Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana (textos visuais); Grupo Puzzle; João Dixo; Manoel Barbosa; Michel Allet; Miguel Yeco; N. Yalter; Orlan; Serge III
70	1977	Lisboa	Galeria Diferença	"Revolução"	Instalação-Performance	Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); António Barros
70	1977	Lisboa	Galeria Quadrum	"Rotura"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	Ana Hatherly
70	1977	n/d	n/d	"Santa Paz Doméstica, Domesticada"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Ana Vieira
70	1977	Lisboa	Museu Nacional de Arte Antiga	"Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político" - "Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	Espectáculo-Performance	Arte da Performance	The Living Theatre

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1977	Coimbra	Pátio da Universidade de Coimbra	"Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político" - "Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	Espectáculo-Performance	Arte da Performance	The Living Theatre
70	1977	Porto	Escadarias de Santo Ildefonso	"Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político" - "Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	Espectáculo-Performance	Arte da Performance	The Living Theatre
70	1977	Porto	Galeria Módulo	"Stage"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação	Fernando Calhau
70	1977	Coimbra	CAPC	"Time Space"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação	Fernando Calhau
70	1977	Lisboa	Galeria Quadrum	"Trajecto de um Corpo"	Intervenção Paisagem	Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1978	Lisboa	Galeria Grafil (Diferença)	"3 Triângulos e Som"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	José Conduto
70	1978	Lisboa	RTP - Estúdios	"A Arte de Ser Português"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta
70	1978	n/a	Serras do Gerês e de Aire	"A Floresta"	Intervenção Paisagem	Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"A Tradição como Aventura"	Exposição/Instalação	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa
70	1978	Lisboa	Praça Camões	"Acção Tipo #1" - "IADE, Ciclo Cadernos de Arte Portuguesa"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Cores / GICAP
70	1978	Lisboa	Café A Brasileira	"Acção Tipo #2" - "IADE, Ciclo Cadernos de Arte Portuguesa"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Cores / GICAP
70	1978	Lisboa	Palácio do Barão de Quintela e Conde de Farrobo	"Acção Tipo #3" - "IADE, Ciclo Cadernos de Arte Portuguesa"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Cores / GICAP
70	1978	n/a	n/d	"Arte Corpo - Corpo Arte"	Intervenção Paisagem	Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Ciclo Arte Processo ou Artes da Acção" - "A Hot Afternoon"	Arte da Performance	Arte da Performance	Gina Pane
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Ciclo Arte Processo ou Artes da Acção" - "Ciclo Performing Arts"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte	Ernesto de Sousa
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Ciclo Arte Processo ou Artes da Acção" - "Data Provável"	Arte da Performance	Arte da Performance	Ulrike Rosenbach
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Ciclo Arte Processo ou Artes da Acção" - "Reflections on the Birth of Venus"	Arte da Performance	Arte da Performance	Ulrike Rosenbach
70	1978	Lisboa	IADE	"Ciclo de Arte Moderna nº5" - "Acorde: Rainer Maria Ri-te Versus Fkamões"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Miguel Yeco
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Crash"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
70	1978	Lisboa	SNBA	"Cultura Portuguesa em Madrid"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1978	Porto	Museu Soares dos Reis	"Cultura Portuguesa em Madrid"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1978	Porto	Cooperativa Árvore	"Cultura Portuguesa em Madrid"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1978	Coimbra	Praça da República	"Ecologicamente" - "Semana Ecológica"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Armando Azevedo
70	1978	Lisboa	Galeria Diferença	"Escravos"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação; Poesia	António Barros
70	1978	Lisboa	GNAMB	"Esdrl" - "Panorama das Galerias"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
70	1978	Lisboa	Galeria Grafil (Diferença)	"Espiral - Instalação e Performance"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	José de Carvalho
70	1978	Funchal	Largo da Restauração	"Há Náuseas"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
70	1978	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; vv.	"I Bienal Internacional de Arte"	Festival de Arte	Arte da Performance; Escultura; Poesia; Pintura	Jaime Isidoro (Org.); Anar Band; António Viana; Artitude 0:1; Ção Pestana; Carlos Barroco; Carlos Nogueira; Elisabete Mileu; Grupo Neon; Isabel Valverde; Manoel Barbosa; Miguel Yeco; Rui Orfão; Silvestre Pestana; vv.
70	1978	Lisboa	IADE	"Intervenção" - "Ciclo de Arte Moderna nº4"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Grupo Cores / GICAP

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1978	Porto	Cooperativa Árvore	"Músico-Textos"	Ato Poético	Arte da Performance; Música; Poesia	Anar Band; E. M. de Melo e Castro; Jorge Lima Barreto
70	1978	Porto	ESBAP - Anfiteatro	"Necro-Eco"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	Silvestre Pestana
70	1978	Lisboa	SNBA	"Night Works"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação; Vídeo	Fernando Calhau
70	1978	Lisboa	SNBA	O Pombal: 99 Pombas de Brincar para Outros Tantos Usadores - projecto de reinvenção a qualquer tempo e em qualquer lugar"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Carlos Nogueira
70	1978	n/a	Exterior	"O Ribeiro"	Intervenção Paisagem	Escultura; Fotografia; Intervenção Ritual-Corporal	Alberto Carneiro
70	1978	Lisboa	Galeria Audimagem	"O verde a 5120 Angstromes"	Arte da Performance	Arte da Performance	Carlos Barroco; Nadia Bagiolli; Romualdo; Vitor Belém; vv.
70	1978	Lisboa	RTP - Estúdios	"Obrigatório Não Ver"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1978	Lisboa	Rossio	"Operação Urbana"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Cores / GICAP; vv.
70	1978	Lisboa	SNBA	"Outro Salão"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Cores / GICAP; vv.
70	1978	Lisboa	Galeria Grafil (Diferença)	"Ovo Povo"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Aragão
70	1978	Coimbra	CAPC	"Puras Razões Impuras"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros
70	1978	Lisboa	GNAMB	"Revolution My Body nº1"; "Onze Artistas Portugueses" - "Panorama das Galerias"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Arte Postal; Fotografia; Instalação; Multimédia; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Ana Vieira; Ângelo de Sousa; Alberto Carneiro; Ernesto de Sousa; Fernando Calhau; Helena Almeida; Irene Buarque; José Conduto; Julião Sarmento; Leonel Moura; Mário Varela
70	1978	Lisboa	AR.CO	"Shelter/Abrigo"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música	Julião Sarmento; Patrick Mhor
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Sínteses"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro
70	1978	Porto	Cooperativa Árvore	"Sínteses"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro
70	1978	Lisboa	SNBA	"Tubo Lisboa Performance"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	Délio Vargas; João Carlos Raposo Nunes; Rui Mesquita
70	1979	Lisboa	RTP - Estúdios	"A Arte de Ser Português"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta
70	1979	n/a	n/a	"A Casa"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
70	1979	Porto	Centro de Arte Contemporânea	"A Fotografia Como Arte, Arte Como Fotografia"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Alberto Carneiro; Ângelo de Sousa; Arnulf Rainer; Bern e Hilla Becher; Christian Boltansky; Didier Bay; Fernando Calhau; Floris Neususs; Helena Almeida; Julião Sarmento; Jochen Gerz; Jurgen Klauke; Hartmut Neubauer; Klaus Rinke; Nils Udo; Valie Export
70	1979	Lisboa	FCG	"A Fotografia Como Arte, Arte Como Fotografia"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Alberto Carneiro; Ângelo de Sousa; Arnulf Rainer; Bern e Hilla Becher; Christian Boltansky; Didier Bay; Fernando Calhau; Floris Neususs; Helena Almeida; Julião Sarmento; Jochen Gerz; Jurgen Klauke; Hartmut Neubauer; Klaus Rinke; Nils Udo; Valie Export
70	1979	Coimbra	Edifício Chiado	"A Fotografia Como Arte, Arte Como Fotografia"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Alberto Carneiro; Ângelo de Sousa; Arnulf Rainer; Bern e Hilla Becher; Christian Boltansky; Didier Bay; Fernando Calhau; Floris Neususs; Helena Almeida; Julião Sarmento; Jochen Gerz; Jurgen Klauke; Hartmut Neubauer; Klaus Rinke; Nils Udo; Valie Export
70	1979	Lisboa	GNAMB	"Almada, Um Nome de Guerra" (sessão experimental)	Happening; Vídeo-Performance	Artes Plásticas; Cinema/Vídeo; Happening; Multimédia; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Alexandre Gonçalves; Antero Gabão; Carlos Gentil-Homem; Ernesto de Sousa; Fernando Curado de Matos; Fernando Pires; Grupo de Música Contemporânea; Isabel Alves; Jorge Peixinho; Manuel Costa e Silva; Vítor Silva Tavares
70	1979	n/a	n/a	"Auto-Retratos" (início de série que dura até 1987)	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Jorge Molder

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1979	Lisboa	Galeria Quadrum	"Brincar - Diálogos Criativos, Poesia Espacial. Exposição Retrospetiva"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Desenho; Instalação; Poesia	Salette Tavares
70	1979	Lisboa	Galeria Tempo	"Desenho no Espaço"	Arte da Performance; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Happening; Instalação; Poesia	Ana Hatherly
70	1979	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Diaporama Poesia Experimental 1" - "Multi/Ecos"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Instalação; Poesia	Alberto Pimenta; António Aragão; Ana Hatherly; José-Alberto Marques; E. M. de Melo e Castro; Grupo Ânima; Liberto Cruz; Salette Tavares; Silvestre Pestana (textos visuais)
70	1979	Lisboa	RTP - Estúdios	"Episódios"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Design; Vídeo	Emília Nadal
70	1979	Lisboa	SNBA	"Grave"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Harrie de Kroon
70	1979	Lisboa	GNAMB	"Happening Homens-Sanduíche" - "Wolf Vostell - Retrospetiva"	Happening	Happening	Ernesto de Sousa; João Vieira
70	1979	Almada	Recreios Desportivos da Trafaria	"Heterofonia"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Alberto Pimenta; Conceição Barreto; Eulália Barros; Francisco Figueira; GIIT; Henrique Manuel Viegas; José Castanheira; Justo Prieto; Lina Novais; Natália de Matos
70	1979	Coimbra	CAPC	"Hipóteses"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros; vv.
70	1979	Viana do Castelo	Academia de Música	"I Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Jorge Peixinho (Org.); vv.
70	1979	Lisboa	GNAMB	"Instalação"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	António Muntadas
70	1979	Lisboa	Galeria Diferença	"Instalação/Performance"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação	António Palolo
70	1979	Coimbra	CAPC	"Intervenção"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manuela Fortuna
70	1979	n/a	n/a	"Light Piece"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Vídeo	António Palolo
70	1979	Coimbra	CAPC	"Memória das Imagens Ausentes"	Arte da Performance	Arte da Performance; Instalação; Vídeo	Rui Orfão
70	1979	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Multi/Ecos"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Happening; Música; Poesia	António Barros, Silvestre Pestana (Orgs.); António Barros; Abel Mendes; Aldo Brizzi; Borges Branquinho; Fernando Ribeiro; Grupo Ânima; Jorge Lima Barreto; Manoel Duran; Mineo Aayamaguchi; Paulo Maria; Rui Orfão; Silvestre Pestana
70	1979	Lisboa	Avenida da Liberdade; Assembleia da República	"MuroMito"	Happening	Happening	Manoel Barbosa
70	1979	Lisboa	Galeria Diferença	"O Banquete"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Túlia Saldanha
70	1979	Porto	Sindicato de Seguros do Norte	"O Puzzle convida os ex-Puzzle"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Puzzle
70	1979	Lisboa	SNBA	"O Tubo"	Arte da Performance	Arte da Performance	Carlos Barroco; João d'Ávila; Nadia Bagiolli; Romualdo; Vitor Belém; vv.
70	1979	Lisboa	RTP - Estúdios	"Obrigatório Não Ver"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly; vv.
70	1979	Coimbra	CAPC	"Olympia"	Instalação-Performance	Fotografia; Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa
70	1979	Lisboa	Café A Brasileira	"Operação-Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance	Grupo Cores / GICAP
70	1979	Lisboa	Galeria Diferença	"os dias cinzentos / lápis de pintar dias cinzentos"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Carlos Nogueira
70	1979	Porto	Galeria do Jornal de Notícias	"Os Pintores e as Crianças"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Puzzle
70	1979	Lisboa	SNBA	"Outras Formas, Outra Comunicação"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Carlos Nogueira; Grupo Cores / GICAP; H. Mourato; João Brehm; Manoel Barbosa; vv.
70	1979	n/a	n/a	"ouve-me" "écoute-moi" "hear me"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Vídeo	Helena Almeida
70	1979	Lisboa	GNAMB	"Panorama das Galerias"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros; vv.
70	1979	Coimbra	CAPC	"Páscoa 1979 d.c."	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Armando Azevedo
70	1979	Porto	Liceu Alexandre Herculano	"Performance com Anar Band"	Arte da Performance	Arte da Performance; Música; Poesia	Anar Band; Silvestre Pestana
70	1979	Porto	ESBAP	"Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance	Mineo Aayamaguchi
70	1979	Portalegre	Galeria Municipal	"Performance" - "Expo Portalegre'79"	Arte da Performance	Arte da Performance	Elisabete Mileu; Manoel Barbosa

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1979	Porto	ESBAP - Cantina	"Performance" - "Vídeo-Arte"	Arte da Performance	Arte da Performance; Vídeo; Poesia	Silvestre Pestana
70	1979	Lisboa	ESBAL	"POESI AV ISUAL"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar
70	1979	Lisboa	Galeria Diferença	"Poesia Visual"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros
70	1979	Lisboa	Galeria Quadrum	"Potlach ou a Morte do Artista"	Picto-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação	Leonel Moura
70	1979	Lisboa	SNBA	"Revolution My Body nº2" - "Quinzena do Cinema do Pequeno Formato"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Instalação; Vídeo	Ernesto de Sousa
70	1979	n/a	n/a	"Sente-me"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
70	1979	Lisboa	Galeria Quadrum	"Singularidade"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	José de Carvalho
70	1979	Porto	Cooperativa Árvore	"Technomaze" - "As Ilhas Desertas"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação; Música; Poesia	Silvestre Pestana
70	1979	Lisboa	Galeria Quadrum	"Via: Nota de Comunicação"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance	José Conduto
70	1979	Coimbra	CAPC	"Wolf Vostell - Retrospetiva"	Exposição/Instalação Coletiva; Happening	Arte da Performance; Happening; Instalação	Wolf Vostell
70	1979	Lisboa	GNAMB	"Wolf Vostell - Retrospetiva"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Wolf Vostell
70	1979	Lisboa	FCG	"Wolf Vostell - Retrospetiva"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Wolf Vostell
70	1979	Lisboa	Galeria Diferença	"Wolf Vostell - Retrospetiva"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Wolf Vostell
70	1979	Porto	Centro de Arte Contemporânea	"Wolf Vostell - Retrospetiva"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação	Wolf Vostell
70	1980?	Lisboa	RDP Antena 2	"A Década Prodigiosa"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Música; Poesia	Ana Hatherly
70	1980	Porto	LACA - Universidade do Porto	"A Literatura Cibernética 2: um sintetizador de narrativas"	Poesia Digital	Ciberliteratura; Poesia	Pedro Barbosa
70	1980	Lisboa	SNBA	"A Terra Prometida: Requiem para Vilarinho das Furnas" - "Arte Portuguesa Hoje"	Arte da Performance; Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação; Poesia	Ana Hatherly; Ernesto de Sousa; Julião Sarmento; Teresa Gouveia O'Neill
70	1980	Porto	Cooperativa Árvore	"Abecedário"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos
70	1980	Lisboa	SNBA	"Action Painting" - "Arte Portuguesa Hoje"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1980	Lisboa	SNBA	"Action Painting" - "Nova Sensibilidade/ Figurações Intervenções"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
70	1980	Porto	Galeria Jornal de Notícias	"Alberto Carneiro"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Alberto Carneiro
70	1980	Coimbra	CAPC	"Algias Nostalgias"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros
70	1980	Coimbra	CAPC	"Antropometrias"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
70	1980	Lisboa	SNBA	"Arte Actual Holandesa"	Arte da Performance	Arte da Performance	Harrie de Kroon; Grupo Cres
70	1980	Lisboa	FCG	"Arte Belga"	Exposição/Instalação Coletiva; Happening	Arte da Performance; Happening; Instalação	E. Baj; Jacques Charlier; Marcel Broodthaers; Maurice Roquet; vv.
70	1980	Lisboa	SNBA	"Arte Portuguesa Hoje"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia	Álvaro Lapa: Carlos Nogueira; Emília Nadal; Ernesto de Sousa; Fernando Aguiar; Manoel Barbosa; Nikias Skapinakis; vv.
70	1980	Lisboa	Galeria Quadrum	"Arte Postal"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte Postal; Instalação; Poesia	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; António Aragão; António Barros; E. M. de Melo e Castro; José-Alberto Marques; vv.
70	1980	Coimbra	CAPC	"Atmosferas"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
70	1980	Lisboa	Teatro da Comuna	"AV ISUAL"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar
70	1980	Lisboa	SNBA	"Burro com fome até cardos come"	Arte da Performance	Arte da Performance	Francisco Ginjeira

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1980	Lisboa	IADE	"Ciclo de Arte Moderna nº 6"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Armando Azevedo
70	1980	Lisboa	Museu de Arte Antiga	"Cómicos. Concerto Zero"	Concerto-Performance	Multimédia; Teatro	Grupo Cómicos
70	1980	Lisboa	Galeria Diferença	"Dissimetria Mater"	Picto-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação	Túlia Saldanha
70	1980	Coimbra	CAPC	"Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; vv.
70	1980	Lisboa	Galeria Quadrum	"Espectáculo Intervenção"	Arte da Performance; Dança Experimental	Arte da Performance	Grupo Diaspositivos
70	1980	Coimbra	CAPC	"ESPI-RITOS ACTUA(AIS)ANTES"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Alberto Pimenta
70	1980	Lisboa	GNAMB	"Expansão"	Arte da Performance	Artes Plásticas; Happening; Música; Poesia	Grupo de Teatro A Barraca; João Vieira; Maria João Serrão; Oliveira e Silva
70	1980	Lisboa	Exterior	"Gosto muito de ti"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	Carlos Nogueira
70	1980	Oeiras	Exterior	"Gosto muito de ti"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	Carlos Nogueira
70	1980	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; vv.	"II Bienal Internacional de Arte" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Escultura; Dança; Desenho; Fotografia; Gravura; Intervenção; Música; Teatro; Vídeo	vv.
70	1980	Lisboa	GNAMB	"Instalação"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Joana Rosa
70	1980	Coimbra	CAPC	"Intervenção/Instalação"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Joana Rosa
70	1980	n/a	n/a	"Mão Atravessada Por Uma Caixa Interior"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
70	1980	Lisboa	Galeria Quadrum	"Memory Piece"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	José de Carvalho
70	1980	Coimbra	CAPC	"Metal Light Sound Piece"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Happening; Instalação	José de Carvalho
70	1980	n/a	n/a	"Negro Agudo"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
70	1980	Lisboa	SNBA	"Nova Sensibilidade: Figurações/Intervenções"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas	Egídio Álvaro (Org.); Albuquerque Mendes; Armando Azevedo; Fernando Pinto Coelho; Gerardo Burmester; Grupo Puzzle; João Dixo; Manoel Barbosa; Miguel Yeco
70	1980	Lisboa	Galeria Diferença	"Olympia"	Instalação-Performance	Fotografia; Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa
70	1980	Coimbra	CAPC	"Ovo Povo"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Aragão
70	1980	Lisboa	Galeria Diferença	"Pedrologias"	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Campos Rosado; E. M. de Melo e Castro
70	1980	Lisboa	GNAMB	"Performance das Velas"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	Ana Hatherly
70	1980	Lisboa	Galeria Diferença	"Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance	José Conduto
70	1980	Coimbra	CAPC	"Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Armando Azevedo
70	1980	Lisboa	GNAMB	"PO.EX/80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Música; Teatro; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; vv.
70	1980	n/a	n/a	"Ponto de Fuga"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
70	1980	Coimbra	CAPC	"Radiologias"	Instalação-Performance	Instalação; Poesia; Vídeo	Silvestre Pestana
70	1980?	Lisboa	RTP - Estúdios	"Relações entre a Poesia e a Música" - "Binário"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly
70	1980	Lisboa	Galeria Diferença	"S. Douradus"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Happening; Instalação	José de Carvalho
70	1980	n/a	n/a	"Saída Negra"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1980	n/a	n/a	"Se eu pudesse, dava-te um piano - acção por correio"	Arte Postal	Artes Plásticas; Poesia	Carlos Nogueira
70	1980	Vila do Conde	vv.	"Semana Internacional de Arte Actual"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia; vv.	Grupo Puzzle (Org.); Albuquerque Mendes; António Barros; António Viana; Armando Azevedo; Artur Barrio; Fabienne Quasa Riera; Fernando Aguair; Frank Na; Gerardo Burmester; Manoel Barbosa; Manuela Fortuna; Miguel Yeco; Plassun Harel; Rui Orfão; Serge III; Silvestre Pestana
70	1980	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Simpósio Projetos & Progestos" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Música; Poesia; Teatro; Vídeo	vv.
70	1980	n/a	n/a	"Sinais"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Vídeo	António Palolo
70	1980	Porto	Cooperativa árvore	"Space"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Mineo Aayamaguchi
70	1980	Coimbra	CAPC	"Space"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Mineo Aayamaguchi
70	1980	Lisboa	GNAMB	"Spectaculu"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	Alberto Pimenta
70	1980	Lisboa	GNAMB	"Vídeos e Performance"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Wolf Khalen
80	1981	Coimbra	Edifício Chiado	"100 Horas a Desenhar"	Arte da Performance; Instalação-Performance; Oficina Experimental	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Túlia Saldanha; Robert Schad
80	1981	Lisboa	Galeria Diferença	"A Caixa"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Ana Hatherly; António Barros; Carlos Nogueira; E. M. de Melo e Castro; vv.
80	1981	Lisboa	Coliseu dos Recreios	"Acontecimentos de Moda"	Festival de Arte	Arte da Performance; Moda	Ana Salazar; vv.
80	1981	Coimbra	CAPC	"Almada, Um Nome de Guerra" - "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa"	Happening; Vídeo-Performance	Artes Plásticas; Cinema/Vídeo; Happening; Multimédia; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Alexandre Gonçalves; Antero Gabão; Carlos Gentil-Homem; Ernesto de Sousa; Fernando Curado de Matos; Fernando Pires; Grupo de Música Contemporânea; Isabel Alves; Jorge Peixinho; Manuel Costa e Silva; Vítor Silva Tavares
80	1981	Almada	Oficina da Cultura; Espaço das Carochas; Escola Primária Feminina número 1	"Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Arte Postal; Dança; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; vv.
80	1981	Coimbra	n/a	"Artitude: 01/Revista Objecto" (projecto de difusão)	Revista-Operação	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Artitude: 01
80	1981	Porto	Cooperativa Árvore	"Coletiva 81"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros; vv.
80	1981	Almada	n/a	"Computer Poetry"	Poesia Digital	Ciberliteratura; Poesia	Silvestre Pestana
80	1981	Funchal	Museu de Arte Sacra	"Conferência e Intervenção Orfotímica"	Arte da Performance; Happening	Arte da Performance; Happening; Poesia	António Aragão
80	1981	Lisboa	Centro Nacional de Cultura	"Conjunto de mesa e pintura a condizer e outros fragmentos de um discurso sobre o comum e o quotidiano (ou a primeira fruta com as primeiras chuvas"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Carlos Nogueira
80	1981	Lisboa	AR.CO	"Da possível ou impossível impessoalidade - Primeiro Prelúdio de Pessoa's (e ecos)"	Arte da Performance	Arte da Performance	Miguel Yeco
80	1981	Lisboa	FCG	"Década Pluralista"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Desenho; Instalação	Laurie Anderson; Lucinda Childs; Lynda Benglis; Philip Glass; Robert Wilson; Trisha Brown; Vitto Acconci; vv.
80	1981	Coimbra	Edifício Chiado	"Duas Noites de Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes; Armando de Azevedo; Gerardo Burmester; Grupo História; João Dixo; Manoel Barbosa; Manuela Fortuna; Rui Costa; vv.
80	1981	Coimbra	TAGV	"Events"	Dança Experimental; Concerto-Performance	Arte da Performance; Dança; Música	Merce Cunningham Dance Company
80	1981	Funchal	Calçada do Pico	"Filigrama 1"	Arte Postal	Artes Plásticas; Poesia	António Aragão; António Dantas; António Nelos
80	1981	Viana do Castelo	Academia de Música	"II Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Jorge Peixinho (Org.); Ernesto de Sousa; vv.

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1981	Viana do Castelo	Academia de Música	"Luis Vaz 73" - "II Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação; Música; Poesia	Jorge Peixinho (Org.); Ernesto de Sousa; Fernando Calhau; GMCL; Jorge Peixinho
80	1981	Lisboa	Galeria Diferença	"Mamografias"	Arte da Performance; Video-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Vídeo	João Vieira; Manu; Mandinga; Maria
80	1981	Lisboa	FCG	"Merce Cunningham Dance Company"	Dança Experimental; Concerto-Performance	Arte da Performance; Dança; Música	Merce Cunningham Dance Company
80	1981	n/a	n/a	"Metanemas"	Planografia Corporal-Performativa	Arte da Performance; Poesia	António Aragão
80	1981	Lisboa	IADE	"MJRB" - "Ciclo de Arte Moderna nº7"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Manoel Barbosa
80	1981	Porto	Teatro Carlos Alberto	"Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica" - "Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI)"	Dança Experimental	Arte da Performance; Dança; Teatro; Música	Dança Grupo
80	1981	Lisboa	ESBAL	"Nós e as Embalagens de Plástico"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar; João Limpinho
80	1981	Lisboa	Galeria Quadrum	"O Corpo Subtil"	Instalação-Performance	Escultura; Instalação	Alberto Carneiro
80	1981	Porto	Fundação Engenheiro António de Almeida	"Paisagem de Gerardo Burmester na Actual Paisagem Portuguesa"	Action Painting	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Grupo Puzzle
80	1981	Porto	Galeria Alvarez Dois	"Por avião"; "Performance"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance	Grupo Neon
80	1981	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Simpósio Projetos & Progestos" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Música; Poesia; Teatro; Vídeo	vv.
80	1981	Porto	ESBAP	"T.V. Performance" - "Bicentenário ESBAP"	Arte da Performance	Arte da Performance	Grupo Neon
80	1982	Vila Viçosa	Mata	"2º Encontro de Poetas Populares Alentejanos"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	vv.
80	1982	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"A Árvore de Natal"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Desenho; Escultura; Instalação	Albuquerque Mendes; Alfredo Barros; Ana Leons; Ângelo de Sousa; António Mira; António Modesto; Armando Azevedo; Bernardo Frey; Carlos Carreiro; Centeno; David de Almeida; Dario Alves; Diogo Alcoforado; Elisabete Mileu; Emerenciano; Fernando M. de Oliveira; Fernando Pinto Coelho; Francisco Laranjo; Gerardo Burmester; Gracinda Candeias; Henrique Silva; Isabel Rodrigues; João Dixo; José João Brito; José de Guimarães; José Rodrigues; José Rocha; Leonor Ferrão; Mário Américo; Mário Bismarck; Manoel Barbosa; Manuel San Payo; Manuela Fortuna; Maria José Pinto de Almeida; Maria Irene Ribeiro; Miguel Yeco; Pedro Calapez; Pedro Rocha; Rui Aguiar; Rui Pimentel; Silvestre Pestana; Teresa Magalhães; Vítor Silva; Zulmiro
80	1982	n/a	n/a	"A Casa Com Pensamento"	Picto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
80	1982	Lisboa	n/d	"A Visita do Papa"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	Alberto Pimenta
80	1982	Lisboa	Coliseu dos Recreios	"Acontecimentos de Moda"	Festival de Arte	Arte da Performance; Moda	Ana Salazar; vv.
80	1982	Coimbra	CAPC	"Alternâncias/Performance 82"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Ção Pestana; Maria Francisca; Maria José
80	1982	Almada	Oficina da Cultura	"Alternativa - II Festival Internacional de Arte Viva" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Conferência-Arte; Dança; Instalação; Música; Poesia; Teatro; Vídeo	Fernando Aguiar; vv.
80	1982	Lisboa	ISPA	"Ao Oitavo Dia da Criação"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Francisco Ginjeira

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1982	Porto	Cooperativa Árvore	"Centenário de James Joyce"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester; Armando Azevedo
80	1982	Lisboa	IADE	"Ciclo de Arte Moderna nº8"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance	Egídio Álvaro (Org.); Elisabete Mileu
80	1982	Cascais	Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais	"Concerto-Performance"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música	GNR; Rui Reininho; Grupo Neon
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Conductus" - "Simpósio Projetos & Progestos"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	Alberto Pimenta; Isabel Carlos; Jorge Vasques; José António Bandeirinha
80	1982	Lisboa	ESBAL	"Da ausência presente, Imagem - Segundo Prelúdio de Pessoa's (e ecos)"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Miguel Yeco
70	1982	Lisboa	SNBA	"Desocultações / Pinturas de Guerra"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Grupo Novo Selvagem
80	1982	Lisboa	ESBAL - Átrio	"Duelo-performance" (apresentação formal do grupo)	Happening	Arte da Performance; Happening	Grupo Homeostética (Manuel João Vieira; Pedro Cavalheiro)
80	1982	Lisboa	SNBA	"Embrulho Humano" - "O Papel como Suporte"	Arte da Performance	Arte da Performance	José Almeida
80	1982	Lisboa	Museu Nacional do Traje	"Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	Ana Vieira
80	1982	Lisboa	Espaço Exploratório Galeria Diferença	"Fascínio - Projeto em Propósito - procura do Termo Final" - "Artitude: 01/Revista Ambiente"	Revista-Operação	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Música; Poesia	Artitude: 01
80	1982	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"Festival de Performances"	Festival de Arte da performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Multimédia; Música; Poesia; Vídeo	Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester (Org.); Albuquerque Mendes; António Olaio; Armando Azevedo; Beatriz Borralho; Daniel Nave; Delphim Miranda; Fernando Marques de Oliveira; Gerardo Burmester; José Almeida; Manoel Barbosa; Manuela Fortuna; Miguel Yeco; Pedro Vasconcelos; Rui Costa; Silvestre Pestana; Victor Silva
80	1982	Vilar de Mouros	Praia Fluvial	"Festival Vilar de Mouros"	Festival de Arte	Arte da Performance; Happening; Música; Poesia	GNR; Rui Reininho; Grupo Neon; Heróis do Mar; U2; Echo & The Bunnymen; António Vitorino de Almeida; Desfolhada à Minhota + Poetas Portugueses; Roxigénio; Orquesta Mikis Theodorakis; Carlos Zíngaro; Carlos Paredes; Durutti Column; Segréis de Lisboa; Anar Band; Rão Kyao's Goa; Sun Ra Arkestra; Ranchos Internacionais; vv.
80	1982	Funchal	Calçada do Pico	"Filigrama 2"	Arte Postal	Artes Plásticas; Poesia	António Aragão; António Dantas; António Nelos
80	1982	Lisboa	Aula Magna	"FMI"	Happening	Happening; Música; Poesia	José Mário Branco
80	1982	Lisboa	Ritz Club	"Happening Independança"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Happening; Música	GNR; Rui Reininho; Vítor Rua
80	1982	Porto	Galeria Roma e Pavia	"Happening" - "Exposição Os Retratos de Marcel Duchamp"	Happening	Happening	Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester
80	1982	Coimbra	Clepsidra	"Homenagem 'Morte e Nascimento de James Joyce'"	Arte da Performance	Arte da Performance	Armando Azevedo; Grupo História
80	1982	Lisboa	Galeria Diferença	"I occupy only that much place"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação	Teresa Tyszkiewicz; Zdzislaw Sosnowski
80	1982	Coimbra	CAPC - Galeria Espaço Aberto	"I occupy only that much place"	Arte da Performance	Arte da Performance	Teresa Tyszkiewicz; Zdzislaw Sosnowski
80	1982	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; vv.	"III Bienal Internacional de Arte" *	Festival de Arte	Arquitectura; Arte da Performance; Artes Plásticas; Cerâmica; Dança; Desenho; Escultura; Fotografia; Gravura; Intervenção; Música; Poesia; Tapeçaria; Teatro; Vídeo	vv.
80	1982	Porto	Cooperativa Árvore	"Inauguração da Exposição Mitos Portugueses"	Arte da Performance	Arte da Performance	Gerardo Burmester
80	1982	Porto	Galeria Roma e Pavia	"Inauguração da Exposição Pintores"	Arte da Performance	Arte da Performance	Gerardo Burmester

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1982	Porto	Cooperativa Árvore	"Intervenção na inauguração" - "Exposição Os Contos do Porto"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance	Albuquerque Mendes
80	1982	Porto	Cooperativa Árvore	"Intervenção na Inauguração" - Exposição de Gerardo Burmester Mitos Portugueses"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes
80	1982	Coimbra	CAPC	"Mamografias"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação	João Vieira
80	1982	Coimbra	CAPC	"Minhas Raízes Dum Sono Lúcido"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros
80	1982	Coimbra	Bonifrates	"Mostra de Poesia Portuguesa"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Companhia Bonifrates
80	1982	Lisboa	Galeria Metrópole	"Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance	Grupo Neon
80	1982	Vilar de Mouros	Exterior	"Performance"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Telectu
80	1982	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"Performances vv."	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance	Albuquerque Mendes; António Olaio; António Azevedo; António Viana; Beatriz Borralho; Daniel Nave; Delphim Miranda; Fernando Marques Oliveira; Gerardo Burmester; José Almeida; Manoel Barbosa; Manuela Fortuna; Miguel Yeco; Pedro Vasconcelos; Vitor Silva
80	1982	Lisboa	Galeria Diferença	"Perspectivas do Amor Externo"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
80	1982	Lisboa	Casa da Cultura de Lisboa	"Poesia, Amor, A Morte, Amarte"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Luís Machado
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"PoesiAção" - "Simpósio Projetos & Progestos"	Ato Poético; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Happening; Poesia	Alberto Pimenta; Fernando Aguiar; Silvestre Pestana
80	1982	Coimbra	CAPC	"Pre Texto 2: After Painterly Abstraction"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa
80	1982	Lisboa	Galeria Diferença	"Pre Texto 2: After Painterly Abstraction"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa
80	1982	Coimbra	CAPC	"Recital de Poesia Erótica"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Michel Roubaix; João d'Ávila
80	1982	Lisboa	SNBA	"Reinstalação para uma atitude dum posicionamento" - "O Papel como Suporte"	Arte da Performance	Arte da Performance	Carlos Gordilho
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Simpósio Projetos & Progestos" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Música; Teatro; Vídeo	Alberto Pimenta; E. M. de Melo e Castro; vv.
80	1982	Coimbra	CAPC	"Sweet Muder"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
80	1982	Lisboa	Galeria Quadrum	"Visão Segunda"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro
80	1982	Aveiro	Fórum do Conservatório C. Gulbenkian	"Zur Hoper Hotel"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
80	1983	Lisboa	ESBAL	"1ª Exposição Homeostética"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Homeostética
80	1983	Lisboa	Goethe Institut	"33 horas a desenhar"	Arte da Performance; Instalação-Performance; Oficina Experimental	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Túlia Saldanha; Robert Schad; vv.
80	1983	Évora	Museu de Évora	"4e Room"	Arte da Performance	Arte da Performance	Harrie de Kroon
80	1983	n/a	n/a	"A Onda"	Picto-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Fotografia	Helena Almeida
80	1983	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester fazem férias no Espaço Lusitano"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester
80	1983	Almada	Escola nº2; Exterior: Adro da Igreja, Praia Miradouro; vv.	"Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Arte Postal; Dança; Desenho; Design; Fotografia; Gravura; Happening; Instalação; Música; Multimédia; Poesia; Tapeçaria	Fernando Aguiar; vv.
80	1983	n/a	n/a	"Aprendizagem do Corpo"	Planografia Corporal-Performativa	Arte da Performance; Poesia	José-Alberto Marques
80	1983	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Artitude: 01/Revista Operação"	Revista-Operação	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Artitude: 01

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1983	n/a	n/a	"boa viagem / e escreve"	Arte Postal	Artes Plásticas	Carlos Nogueira
80	1983	Évora	Galeria Gesto-Arte	"Coletiva Diferença"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia; vv.	António Barros; vv.
80	1983	Lisboa	ESBAL	"Concerto para Máquina de Lavar e Pandeireta"	Concerto-Happening; Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Música	Grupo Homeostética
80	1983	Lisboa	Galeria Metrópole	"Concerto-Performance: Como seria o canto dos nossos antepassados navegantes?"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Happening; Música	Ocaso Épico; Carlos Cordeiro
80	1983	Porto	Cooperativa Árvore	"Da ausência presente, Segunda Imagem"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance	Miguel Yeco
80	1983	Lisboa	SNBA	"Depois do Modernismo"	Festival de Arte	Arquitectura; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Dança; Moda; Música; Teatro	Cerveira Pinto; Leonel Moura; Luís Serpa (Org.); Adalberto Tenreiro; Álvaro Lapa; Ângelo de Sousa; A. de Souza Oliveira; A. Marques Miguel; A. Barreiros Ferreira; A. Belém Lima; António Palolo; B. Daupiás Alves; Cândido C. Gomes; C. Lemonde de Macedo; Carlos Marques; Carlos S. Lameiro; Carlos Travassos; Cerveira Pinto; E. Cardim Evangelista; Fernando S. Salvador; Gaetan; J. Carrilho de Graça; João Paciência; J. Serpa de Vasconcelos; J. Vieira Caldas; J. Braizinha; J. Farelo Pinto; J. Charters Monteiro; J. Santa-Rita Fernandes; J. Cabral Caldeira; J. Manuel Fernandes; J. Teles Grilo; Jasmim; José Barrias; José de Carvalho; Julião Sarmento; Jwow Basto; Leonel Moura; Luiz Cunha; Luís Serpa; L. Lourenço Teles; L. Patrício Costa; L. Sá Machado; Lurdes Robalo; Manuel Bastos; M. Graça Dias; Manuel Lacerda; Manuel Vicente; Margarida Grácio Nunes; Maria do Céu Barraca; Maria Rosário Venade; Mário Varela; Michel Alves Pereira; M. Chalbert Santos; Pedro Calapez; Rocha Pinto; Sérgio Pombo;Teresa Almendra; Tomaz D'Eça Leal; Troufa Real; Ventura Abel; Vera Castro; Vicente Bravo Ferreira; Victor Consiglieri; Vítor Mestre; Vítor Pomar; Zica Gaivão
80	1983	Coimbra	CAPC	"DiLema PoÉtico" - "Coletiva Diferença"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros
80	1983	Lisboa	SNBA	"do céu / o sal"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	Carlos Nogueira
80	1983	Lisboa	ESBAL	"Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar
80	1983	Lisboa	ESBAP	"Espectáculo de Variedades Artísticas para uma Escola de Belas-Artes"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Arte Postal; Música; Poesia	Borges Branquinho; Grupo Missionário; Ícaro; Paula Soares; Silvestre Pestana
80	1983	Porto	ESBAP	"Espectáculo para uma Escola de Belas-Artes"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes; António Olaio; António Melo; Armando de Azevedo; Borges Branquinho; Ção Pestana; Gerardo Burmester; Manuela Fortuna; Pedro Tudela; R. Costa; Silvestre Pestana; vv.
80	1983	Lisboa	FCG	"Helena Almeida"	Picto-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Fotografia	Helena Almeida
80	1983	Porto	Cooperativa Árvore	"Homenagem 'Morte e Nascimento de James Joyce'"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	Armando Azevedo; Grupo História
80	1983	Viana do Castelo	Academia de Música	"III Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Jorge Peixinho (Org.); vv.
80	1983	Porto	Cooperativa Árvore	"Installation"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação	Mineo Aayamaguchi
80	1983	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"Intervenção na Inauguração" - "Exposição Homenagem a Ted Glass"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes
80	1983	Coimbra	n/d	"Livro-Ameias"	Revista-Operação	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Alda Reis; António Barros
80	1983	Coimbra	Praia Foz do Rio Mondego	"Manhãs Raízes Dum Sono Lúcido"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Poesia	António Barros

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1983	Coimbra	CAPC	"Manhãs Raízes Dum Sono Lúcido"	Ritual-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia; Vídeo	António Barros
80	1983	Lisboa	Galeria Diferença	"Njuurdlm"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1983	n/a	n/a	"O Atelier"	Picto-Performance	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
80	1983	n/a	n/a	"O Canto da Casa"	Picto-Performance	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
80	1983	Coimbra	CAPC	"O Desenvolvimento da 3ª Diagonal"	Arte da Performance	Arte da Performance	Rui Orfão
80	1983	n/a	n/a	"O Vestido Espanhol"	Picto-Performance	Artes Plásticas; Fotografia; Instalação	Helena Almeida
80	1983	Lisboa	SNBA	"Paisagem(s) de (man)dar"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação	Carlos Nogueira
80	1983	Lisboa	Galeria Quadrum	"Percursos na Paisagem - Memória de um Corpo sobre a Terra"	Instalação-Performance	Desenho; Escultura; Instalação	Alberto Carneiro
80	1983	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Simpósio Projetos & Progestos" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Poesia; Música; Teatro; Vídeo	vv.
80	1983	Lisboa	Teatro da Graça	"Suspense/Slow Life" - "Projectos & Progectos"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Station House Opera; Isabel Miranda
80	1983	Porto	Cooperativa Árvore	"Suspense/Slow Life" - "Projectos & Progectos"	Instalação-Performance	Arte da Perfromance; Artes Plásticas; Happening	Station House Opera; Isabel Miranda
80	1983	Lisboa	Teatro da Graça	"Tanza-Variedades" - "Depois do Modernismo"	Arte da Performance	Arte da Performance; Instalação; Multimédia; Música	Ricardo Pais (Org.); Ana Rita Palmeirim; Carlos Zíngaro; Cláudia Vieira; Helena Vieira; João Natividade; João Ribeiro da Fonte; Joaquim Leitão; Nuno Carinhas; Nuno Vieira de Almeida; Paula Massano; Ricardo Pais; Rosi Burguete; Teresa Madruga
80	1983	Lisboa	Galeria Diferença	"Tentativas Verdes Num Dia de Céu Cinzento" - "Livro de Artista"	Arte da Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Barros; Isabel Pinho
80	1983	Lisboa	ESBAL	"Um Labrego em Nova York - Uma Exposição Homeostética"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Homeostética
80	1983	Lisboa	ESBAL	"Uni-Verso Pro-Lixo" - "Animação da Área do Chiado/83"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Alberto Pimenta
80	1983	Porto	ESBAP	"Variedades Artísticas para uma Escola de Belas Artes"	Arte da Performance	Arte da Performance	Albuquerque Mendes
80	1983	Lisboa	Galeria Metrópole	"Vuzsombrl"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1983	Lisboa	ESBAL	"X Musatomias para 10 Poetas Portugueses"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Multimédia; Música	António Palolo; Telectu
80	1984	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"1º Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Banda do Sul (finalista); Boomerang; Crise Total; Croix Sainte (finalista); Culto da Ira (finalista); Dead Dream Factory; F.A.S.; Fancy One; Fidgy; Jumping Jacks; Kan Kan Klan; M.odernos; Magnetics; Mler Ife Dada (Vencedor); Negra Troop; Ruinas; Sepulcro; Taquicardia; Tres; Tum Ta Tum Tum; White Traffic
80	1984	Lisboa	ISPA	"24 Horas na Vida de Um Poeta"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	José-Alberto Marques
80	1984	Viana do Castelo	vv.	"36 Horas de Dispar'artes"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Instalação; vv.	António Barros; vv.
80	1984	Lisboa	Praça do Saldanha	"Acção no âmbito da intervenção pública contra a demolição do Cinema Monumental"	Intervenção de Rua	Artes Plásticas; Happening	Carlos Nogueira
80	1984	Lisboa	CAM - FCG	"Almada, Um Nome de Guerra"	Happening; Vídeo-Performance	Artes Plásticas; Cinema/Vídeo; Happening; Multimédia; Música; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Alexandre Gonçalves; Antero Gabão; Carlos Gentil-Homem; Ernesto de Sousa; Fernando Curado de Matos; Fernando Pires; Grupo de Música Contemporânea; Isabel Alves; Jorge Peixinho; Manuel Costa e Silva; Vítor Silva Tavares
80	1984	Coimbra	n/d	"Aoormnuud" - "IV SITU" - "Semana Internacional de Teatro Universitário de Coimbra"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1984	Coimbra	Rio Mondego	"Arte-Vida/Vida-Arte"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Poesia	Artitude: 01

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1984	Vila Nova de Cerveira	Rio Minho - Margens e Leito	"Artitude: 01/Revista Multimédia" - "IV Bienal Internacional de Arte"	Revista-Operação	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Artitude: 01
80	1984	Coimbra	n/a	"Artitude: 01/Revista Urbana"	Revista-Operação	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Artitude: 01
80	1984	Porto	Cooperativa Árvore	"BioVirtual"	Arte da Performance; Instalação-Performance; Vídeo-Performance	Arte da Performance; Fotografia; Instalação; Poesia; Vídeo	Silvestre Pestana
80	1984	Porto	Cooperativa Árvore - Auditório	"BioVirtual"	Arte da Performance	Arte da Performance; Multimédia; Poesia	Silvestre Pestana
80	1984	Lisboa	Galeria Leo	"BioVirtual"	Instalação-Performance	Instalação; Poesia; Vídeo	Silvestre Pestana
80	1984	Lisboa	Galeria Quadrum	"Caretos"	Happening; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Escultura; Happening; Intervenção Ritual-Corporal; Música	João Vieira; Grupo de Janita Salomé e Vitorino d'Almeida
80	1984	Lisboa	SPA	"Concerto"	Concerto-Happening	Arte da Performance; Happening; Música	Miguel Yeco; Telectu
80	1984	Porto	Galeria Roma e Pavia	"Concerto-Performance"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música	GNR; Rui Reininho; Grupo Neon
80	1984	Lisboa	Aula Magna	"Concerto-Performance"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música	GNR; Rui Reininho; Grupo Neon
80	1984	Porto	Teatro Carlos Alberto	"Concerto-Performance"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música	GNR; Rui Reininho; Grupo Neon
80	1984	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"desenho/performance"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1984	Coimbra	n/a	"Elementos para Um Manifesto Geraccionista"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	Artitude: 01
80	1984	Viana do Castelo	Praça da República	"Geo-Poema"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	Silvestre Pestana
80	1984	Porto	Galeria EG	"Happening" - "Exposição Os Frequentadores do Cabaret Voltaire"	Intervenção-Inauguração	Happening	Albuquerque Mendes; Grupo Caixa de Pandora
80	1984	Vila Nova de Foz Côa	n/d	"I Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Côa"	Festival de Poesia	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Jorge Maximino (Org.); E. M. de Melo e Castro; Fátima Murta; Grupo de Teatro Aquilo; João Rui de Sousa; José do Carmo Francisco; Novos Poetas da Guarda; Novos Poetas de Vila Nova de Foz Côa
80	1984	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; vv.	"IV Bienal Internacional de Arte" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Escultura; Dança; Desenho; Fotografia; Gravura; Instalação; Intervenção; Música; Poesia; Tapeçaria; Teatro; Vídeo	Fernando Aguiar; vv.
80	1984	Lisboa	Casa de Lafões - Salão	"Lançamento de 'Os 3 Farros'"	Ato Poético	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Alberto Pimenta; António Aragão
80	1984	Lisboa	Forte do Bom Sucesso	"Leitura do poema 'Revolução' de António Barros" - "Concurso Nacional de Poesia 10 Anos do 25 de	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	António Barros; Mário Viegas
80	1984	Lisboa	SNBA	"Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar
80	1984	Lisboa	SNBA	"O 1º Esboço para o V Império"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Instalação; Música; Poesia	Miguel Yeco; Grupo Maima; João d'Ávila; Telectu
80	1984	Porto	Galeria Roma e Pavia	"One Man Show"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1984	Torres Vedras	Galeria Nova	"Palavras Sob Palavra"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar
80	1984	Lisboa	Teatro D. Maria II - Sala Experimental	"Pessoalíssimo..."	Arte da Performance	Arte da Performance	Miguel Yeco
80	1984	Lisboa	SNBA	"Pintar o 8; Abri-lo, o Escudo"	Arte da Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Miguel Yeco; vv.
80	1984	Lisboa	FCSH - UNL	"PORNEX 84"	Arte da Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Poesia	Alberto Pimenta; Ana Vilante; Carlos Jesus; E. M. de Melo e Castro; Felizes da Fé; Manuel João Ramos; Mário Alberto; Miguel Vale de Almeida; Moisés Espírito Santo; Rui Simões
80	1984	Porto	Cooperativa Árvore	"Profanação"	Instalação-Performance	Desenho; Instalação	Ernesto de Sousa

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1984	Porto	Galeria Espaço Lusitano	"Rotrm"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1984	Portimão	Galeria Quarto Crescente	"Se em Portimão houvesse baleias"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Homeostética
80	1984	Estoril	Casino Estoril	"Semana de Coimbra"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia; vv.	António Barros; vv.
80	1984	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Simpósio Projetos & Progestos" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Música; Teatro; Vídeo	vv.
80	1984	Lisboa	Palácio dos Almadas	"Tassml" - "Noites Longas"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1984	Porto	ESBAP	"Três Respostas Concretíssimas ao Problema da Habitação com Primeiro Livro de Teografias e Conjecturas da Água"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Antero de Alda
80	1984	Lisboa	Galeria Olharte	"Viva Portugal"	Arte da Performance	Arte da Performance	Francisco Ginjeira
80	1984	Lisboa	FCG	"X Musatomias para 10 Poetas Portugueses"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Multimédia; Música	António Palolo; João Perry; Rui Simões; Telectu
80	1984	Porto	Galeria Cómicos	"Zoo&Lógica - Uma Instalação a Habitar por Coreografias"	Dança Experimental	Arte da Performance; Dança; Música; Poesia; Teatro	Ana Rita Palmeirim; Gagik Ismalian; Nuno Carinhas; Paula Massano
80	1985	Lisboa	SPA - Auditório Frederico de Freitas	"Apresentação da Noite"	Poesia Teatral	Arte da Performance; Poesia; Teatro	SPA (Org.); Al Berto; Rui Filipe; Rui Serra
80	1985	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"2º Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Balladium; Bando Branco; Bramassaji; Circo Abardino; Crise Total; Der Stil; D.W. Art; Essa Entente; Jonas; A Jovem Guarda; Linha Geral (Final); Morituri; Pippermint Twist; Pop Dell'Arte (Prémio Originalidade); Prece Oposto (Finalista); Projeto Azul (Finalista); Radar Kadafi (Finalista); Sangue Civil; Smach; Taquicardia; Teiahelce; T. H. C. (Vencedor); URB (Finalista); Zona Proibida
80	1985	Lisboa	FCG	"A Cidade de Lisboa" - "Imagens da Cidade" - ACARTE	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Eunice Muñoz; Luís Miguel Cintra
80	1985	n/d	n/d	"A Cidade N."	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	Alberto Pimenta
80	1985	n/a	n/a	"A literatura informacional"; "Esta nova ciber-rima"; "Vive"	Picto-Performance	Arte da Performance; Ciberliteratura; Fotografia; Poesia	Silvestre Pestana
80	1985	n/a	n/a	"A Minha Própria Unidade"	Planografia Corporal-Performativa	Arte da Performance; Poesia	E. M. de Melo e Castro
80	1985	Cascais	n/d	"Alternativa 4 - Festival Internacional de Arte Viva" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance	Fernando Aguiar; vv.
80	1985	Coimbra	Rua Castro Matoso	"Apokatastasis - Uma Homenagem a Julian Beck"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening	António Barros; João Torres; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana
80	1985	Torres Vedras	n/d	"Artitude: 01/Revista Comportamento" - "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	Revista-Operação	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Artitude: 01
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Celebração da Celebração" - "Caixa Pipxou"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte Postal; Desenho; Fotografia; Gravura; Instalação; Poesia	Ernesto de Sousa (Org.); Grupo TriploV; Alberto Carneiro; António Inverno; António Palolo; Cerveira Pinto; Fernando Aguiar; Fernando Calhau; Helena Almeida; João Vieira; José Barrias; Julião Sarmento; Maria Estela Guedes; vv.
80	1985	Almada	Externato Frei Luís de Sousa; Sociedade Incrível Almadense	"Coloreto I"; "Coloreto II"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Francisco Ginjeira
80	1985	Lisboa	RTP - Estúdios	"Concerto" - "Arroz Doce"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Telectu
80	1985	Lisboa	ISCTE	"Concerto" - "Música, Moda e Pintura no ISCTE"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Happening; Música	Pop Dell'Arte

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1985	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"Concerto-Performance" - "Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	D. W. Art
80	1985	Lisboa	FCG	"Da ausência presente, Terceira Imagem: um Requiem para Pessoa"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação	Miguel Yeco
80	1985	Lisboa	Galeria EMI Valentim de Carvalho	"Dias Quasi Tranquilos"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação	Helena Almeida
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Em Trânsito" - Animação da Área do Chiado"	Concerto-Happening	Arte da Performance; Happening; Música	Carlos Zíngaro; Grupo Neon; Miguel Yeco
80	1985	Lisboa	SNBA	"EXPO-A.I.C.A./85"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	AICA (Org.); António Barros; António Olaio; Carlos Gordilho; Fernando Aguiar; Miguel Yeco; Rui Orfão; Silvestre Pestana
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Exposição-Diálogos sobre Arte Contemporânea" - "Ciclo Teatro, Música, Performances" - ACARTE *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Multimédia; Música; Poesia; Teatro; Vídeo	Fernando Aguiar; vv.
80	1985	Lisboa	Ocarina	"F. P. e A. C. 2 face a face"	Arte da Performance	Arte da Performance; Música	Banda Vertente; Miguel Yeco
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Flexões Reflexões" - ACARTE	Espectáculo-Performance	Arte da Performance; Multimédia; Música; Poesia; Teatro	vv.
80	1985	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"GreesIm"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1985	Porto	Galeria Cómicos	"Heróis II"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	José de Carvalho
80	1985	Vila Nova de Foz Côa	n/d	"II Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Côa"	Festival de Poesia	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Jorge A. Maximino; Marília Alonso (Org); vv.
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Intervenção"	Arte da Performance	Arte da Performance	Túlia Saldanha
80	1985	Lisboa	SNBA	"Meu Amor / Vem Comigo / Para o Jardim"	Happening; Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia	José-Alberto Marques
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Mister NoBody is back in town - prelúdio" - "Animação da Área do Chiado"	Arte da Performance	Arte da Performance	Miguel Yeco
80	1985	Porto	Galeria EG	"O jogo da glória"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1985	Lisboa	FCG	"O Primeiro Fausto - Poema Dramático de Fernando Pessoa" - "Um Rosto para Fernando Pessoa" - ACARTE	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Luís Miguel Cintra; Márcia Breia; Rui Furtado
80	1985	Porto	Bar Aniki Bobó	"OK OK Ams"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1985	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"One Man Show" - "Simpósio Projetos & Progestos"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	E. M. de Melo e Castro; José Almeida; Pedro Vasconcelos
80	1985	Lisboa	Café Concerto	"Passagem de modelos improvisada"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Moda	Rui Duarte; vv.
80	1985	Torres Vedras	Claustros do Convento da Graça; Galeria Municipal; Galeria Nova; Salão dos Bombeiros Voluntários	"Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Música; Poesia; Vídeo	Fernando Aguiar; vv.
80	1985	Braga	FAOJ - Auditório; FCG - Auditório	"Pessoalíssimo…(versão solo)"	Arte da Performance	Arte da Performance	Miguel Yeco
80	1985	Coimbra	Café Santa Cruz	"Plano para Salvar Veneza"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Jorge de Sousa Braga
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; vv.
80	1985	Torres Vedras	Galeria Nova	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; vv.
80	1985	Évora	Galeria Municipal de Arte	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; vv.
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; vv.

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Poesia Contra Verso" - "Animação da Área do Chiado"	Ato Poético; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	Alberto Pimenta; Fernando Aguiar
80	1985	Lisboa	Atelier 15	"Poéticas Visuais"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Quinzena Multimédia" - ACARTE	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Música; Teatro	vv.
80	1985	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
80	1985	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Simpósio Projetos & Progestos" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Happening; Instalação; Música; Poesia; Teatro; Vídeo	vv.
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Teatro de Artifício: O Desafio da Mudança" - "Animação da Área do Chiado"	Espectáculo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Poesia	Alberto Pimenta; Eulália Barros; Maria do Carmo; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Marques Arede; Martine Annerel
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Um século em Abismo - Poesia Portuguesa do séc. XX" - ACARTE	Festival de Poesia	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Conferência-Arte; Música; Multimédia; Poesia	Alberto Pimenta; E. M. de Melo e Castro; vv.
80	1986	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"3º Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Academia da Euphoria; Af Gang; Aix La Chapelle; Amenti; Bar Beletta; Bateau Lavoir; Corpo & Alma; D'Age; Dduo; Dínamo Ibérica; Essa Entente; Fado Colorado; Laranja Mecânica; Marias de Portugal; Mão Morta (Prémio Originalidade); Modus Operandi; Negra Troop; Os Senhores; Portugueses Suaves; Rattus Urbanus; Requiem Pelos Vivos; Rongwrong (Vencedor); Seres (Finalista); Southwave
80	1986	Lisboa	RTP - Estúdios	"6 Árias para Cesário - Série de 6 programas de poesia encenada para a RTP"	Vídeo-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta
80	1986	Rio Maior	Edifício da Câmara Municipal; Praça da República	"9 Projetos para Performances" - "150 Anos do Concelho de Rio Maior Comemorações"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação; Multimédia	Manoel Barbosa
80	1986	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"A luz que me ilumina é negra" - "4º Concurso de Música Moderna"	Arte da Performance	Arte da Performance	Produção G
80	1986	Lisboa	Galeria Livrarte	"Afrodite da Triumph"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia	Alberto Pimenta
80	1986	Lisboa	CAM - FCG	"amag'Arte: Espectáculo Inter-Media" - ACARTE	Arte da Performance	Arte da Performance; Dança; Música; Multimédia; Teatro	vv.
80	1986	Lisboa	Fórum Picoas	"Audiovisual 86"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Cinema/Vídeo	Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais (Org.); Ção Pestana; Eduardo Sérgio; Grupo Amarg'arte; Grupo Neon; José Oliveira; Silvestre Pestana
80	1986	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Claustromanias"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	José-Alberto Marques; vv.
80	1986	Lisboa	ESBAL	"Concerto Ena Pá 2000"	Concerto-Happening; Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Happening; Música	Grupo Homeostética
80	1986	Lisboa	ESBAL	"Continentes"	Exposição/Instalação Coletiva; Concerto-Happening; Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Música	Grupo Homeostética
80	1986	Almada	Oficina da Cultura	"Desinstalação" ("Instalação: Romance")	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Gabriel Rui Silva
80	1986	Coimbra	CAPC	"Educação Espartana"	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Grupo Homeostética
80	1986	Porto	Escola Superior de Jornalismo	"Escrita"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos
80	1986	Rio Maior	Salão dos Bombeiros	"Espetáculo Multimédia" - "150 Anos do Concelho de Rio Maior Comemorações"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Multimédia; Música	Manoel Barbosa; Telectu

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1986	Lisboa	Aula Magna	"Esplendor na Relva"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Mler Ife Dada; Radar Kadafi
80	1986	Vila Nova de Foz Côa	n/d	"III Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Côa"	Arte da Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Fernando Aguiar; vv.
80	1986	Almada	Oficina da Cultura	"Instalação: Romance"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Gabriel Rui Silva
80	1986	Lisboa	SNBA	"Lançamento do Livro *Poemografias*"	Arte da Performance; Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	Alberto Pimenta; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; José-Alberto Marques; Telectu
80	1986	Lisboa	Fórum Picoas	"Light Pen Computer Poetry" - "Audiovisual Lisboa 86"	Arte da Performance	Arte da Performace; Multimédia	Silvestre Pestana
80	1986	Lisboa	Rua Augusta	"Manifestação contra o Fim do Mês"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Felizes da Fé
80	1986	Lisboa	Largo do Século	"Manobras de Maio"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação; Moda; Música	Companhia dos Lobos; Construtónica; Filipe Faísca; Helena Aires; Primeira Aventura do Coyote (André do Rosário; Hilda Portela); Zica Gaivão; vv.
80	1986	Lisboa	Atelier 15	"Murmúrios"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar (Org.); Abílio-José Santos; Alberto José Caetano; Alberto Pimenta; António Aragão; António Barros; António Dantas; António Viana; E. M. de Melo e Castro; Emerenciano; Fernando Aguiar; Isabel de Sá; Miguel Yeco
80	1986	Porto	Bar Aniki Bobó	"Omrstdr-4 Minutos antes da queda dum avião "	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1986	Lisboa	CAM - FCG	"Performance-Arte" - ACARTE *	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	Fernando Aguiar; vv.
80	1986	Coimbra	Colégio de São Teotónio	"Performances vv." - "Bienal Universitária de Coimbra"	Arte da Performance	Arte da Performance	António S. Ribeiro; Carlos Zíngaro; Paula Massano
80	1986	Lisboa	FCG	"Poesia de Cesário Verde"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Diogo Dória; Helena Domingos
80	1986	Porto	Galeria Roma e Pavia	"Portugal Emigrante"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1986	Coimbra	Teatro de Bolso do TEUC	"Recital" - "Bienal Universitária de Coimbra I"	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	João d'Ávila; António Andrade (guitarra)
80	1986	Lisboa	Teatro da Trindade	"Semrtl e Truurm"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1986	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
80	1986	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; vv.	"V Bienal Internacional de Arte" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Escultura; Fotografia	vv.
80	1986	Lisboa	Galeria Leo	"Vulcões e Vulconas"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1987	Lisboa	Galeria Quadrum	"10 Quadros para o Ano 2000"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação	Cabrita Reis; Ernesto de Sousa; Leonel Moura; Mário Varela; Pedro Proença
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva" *	Festival de Poesia	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; vv.
80	1987	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"4º Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance, Música	A Banda Lusa; Academia da Euphoria; Af Gang; Axu Bem; Corpo & Alma; Criterium; Divago; Doutores & Engenheiros; Ella Sing; Ena Pá 2000; Ex Orient Lux; G; In Loco; La Valise; Lagu Trop; Melleril Do Nenbutal (Prémio Originalidades); Morituri (Finalistas); Os Senhores; Peste & Sida; Requiem pelos Vivos (Vencedor); Seres; Sexta Esquadra; Teiahelce; Tranz It

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1987	Lisboa	Atelier 15	"A Poesia está em Acção" - "Retítulos" *	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Conferência-Arte; Intervenção; Poesia	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar
80	1987	Coimbra	Galeria dos Milagres	"Abertura da Galeria dos Milagres"	Arte da Performance	Arte da Performance; Música	António Olaio
80	1987	Coimbra	CAPC	"Amant Alterna Camenae - Leitura de 'Causa Amante' de Maria Gabriela Llansol" - "Exposições Experimentais de Artes Plásticas"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação; Multimédia; Poesia	Ana Guedes; António Barros; Cristina Martins; Helena Queirós; Margarida Félix; Pilar Mosquera
80	1987	Porto	Cooperativa Árvore	"Ária II"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	Ção Pestana
80	1987	Algés	Palácio Anjos	"Artistas Portugueses Contemporâneos"	Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Escultura; Instalação	Ana Vidigal; Eduardo Batarda; Emília Mendes; Francisco Rocha; Graça Costa Cabral; Ilda David; José Maria Saldanha da Gama; Manuel Rodrigues; Maria Felizol; Nelson Cardoso; Paula Rego; Pedro Calapez; Pedro Casqueiro; Pedro Portugal; Pedro Proença; Sérgio Taborda; Victor Sequeira; Xana
80	1987	n/a	n/a	"Bebé"; "O Orgão Humano"; "Os 3 Artistas Underground"; "PD"; "Ursinho de Peluche"; "Siesta"; "Chau Chau Bambina"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Vídeo	Grupo Homeostética
80	1987	Porto	Casa de Serralves - Museu Nacional de Arte Moderna	"Ciclo Poesia Viva"	Festival de Poesia; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar (Org.); Alberto Pimenta; Ana Hatherly; Fernando Aguiar; Gilberto Gouveia; Rui Zink; vv.
80	1987	Porto	Casa de Serralves	"Concerto-Performance na Inauguração do Museu de Arte Contemporânea"	Concerto-Performance; Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Telectu; António Palolo
80	1987	Lisboa	Galeria Olharte	"Conversa entre Guttenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	Gabriel Rui Silva
80	1987	Lisboa	Fórum Picoas	"Crack, com vídeo e infopoesia"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia; Vídeo	Silvestre Pestana
80	1987	Lisboa	Galeria Olharte	"Desinstalação" ("Instalação-Intervenção: As 24 Pedras")	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia; Vídeo	Gabriel Rui Silva
80	1987	Lisboa	CAM - FCG	"Encontros ACARTE 1987" - ACARTE *	Festival de Arte	Arte da Performance; Dança; Multimédia; Música; Teatro	vv.
80	1987	Lisboa	Jardim Público	"Espetáculo"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Música	Produção G
80	1987	Porto	Bar Aniki-Bóbó; Discoteca Indústria; Discoteca Lux; Instituto Francês do Porto	"Festival Internacional de Performance: Alternativa 5" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Fotografia; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Fernando Aguiar; vv.
80	1987	Lisboa	Galeria Olharte	"Instalação-Intervenção: As 24 Pedras"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia; Vídeo	Gabriel Rui Silva
80	1987	Sines	Centro de Cultura Emmérico Nunes	"Leitura de Poemas" - "Al Berto: Do dia que nos foge (exposição)"	Intervenção-Inauguração; Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Al Berto (poemas); Helder Lage; Paulo Manuel Correia; Helder Torpes; Vladimiro Franklin
80	1987	Lisboa	Rua Augusta	"Manifestação dos Pais Natais"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Felizes da Fé
80	1987	Lisboa	Mercado da Ribeira	"Manobras de Inverno"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação; Moda; Música	vv.
80	1987	Lisboa	Largo do Século	"Manobras de Maio"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação; Moda; Música	Companhia dos Lobos; Construtónica; Filipe Faísca; Margarida Castanheira; Helena Aires; João Makro; Pedro Lata; Pérolas a Porcos; Primeira Aventura do Coyote; Tó Simões; Zé da Guiné; vv.
80	1987	Funchal	n/d	"Metástase I" - "Colóquio Imaginário do Espaço"	Ato Poético	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Alberto Pimenta
80	1987	Lisboa	FCG	"Poesia e Prosa de Álvaro de Campos, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e Mário Cláudio" - "1º Centenário Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso" - ACARTE	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Mário Viegas
80	1987	Lisboa	Atelier 15	"Retítulos" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	Abílio-José Santos; Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar
80	1987	Porto	Galeria Nasoni	"Ritual" - "Exposição Sala Atlântica"	Intervenção-Inauguração	Ritual-Performance	Albuquerque Mendes

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1987	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
80	1987	Lisboa	FCG	"Uma Hora com Garcia Lorca - Poesia e Canções de Lorca" - "Encontro com Lorca" - ACARTE	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Constança Capdeville; Eunice Muñoz; Luís Madureira; J. Lopes e Silva
80	1988	Amadora	Galeria Municipal	"1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)" *	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; vv.
80	1988	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"5º Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	A Giesta; Agitação Clandestina; Agora Colora (Finalista); Amen Sacristi; Easy Gents (Vencedor); Ecos da Cave ; Edelvaisse; Espírito Ressacado; Falecido Alves dos Reis ; Fiks ; I. P. M. ; Ik Mux ; Lobo Meigo ; Margem Sul; Paralelo 16; Quinta do Bill; Sitiados (Finalista); Tom Cat
80	1988	Lisboa	Galeria Diferença	"Arte High Tech em Questão"	Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro (Org.); Cecília Melo e Castro; Clara Menéres; Eduardo Kac; Mário Ramiro; Pedro Andrade; Silvestre Pestana
80	1988	Lisboa	Aula Magna	"Concerto"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	Pop Dell'Arte
80	1988	Funchal	Teatro Municipal do Funchal	"Do Atlântico para a costa Oeste - oito jovens artistas portugueses"	Exposição/Instalação Coletiva; Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	António Dantas; Dina Dinis; Gilberto Gouveia; Luís Amím; Luís Tranquada; Ricardo Gouveia (Rigo); Rui Carvalho; T.T.
80	1988	Lisboa	CAM - FCG	"Encontros ACARTE 1988 - Novo Teatro/Dança da Europa" - ACARTE	Festival de Arte	Arte da Performance; Dança; Multimédia; Música; Teatro	Carlos Guedes de Amorim; Companhia Jean-François Duroure; Harry de Wit; Reinhild Hoffman; vv.
80	1988	Porto	Cooperativa Árvore	"Gerardo Burmester"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação	Gerardo Burmester
80	1988	Lisboa	Campo Pequeno	"Manobras de Maio"	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Fotografia; Instalação; Moda; Música	Helena Aires; João Rebeiro; Nuno Rebelo, Primeira Aventura do Coyote; Quadra (António Carreteiro; Carlos Soares); Tó Simões; Sistemas; Vítor Neto; vv.
80	1988	Lisboa	LACA - Universidade do Porto	"Máquinas Pensantes: aforismos gerados por computador"	Poesia Digital	Ciberliteratura; Poesia	Pedro Barbosa
80	1988	Lisboa	Fórum Picoas	"Metáfora Sinistra" - "Erotismo e Literatura - Semana Cultural da Associação Portuguesa de Escritores"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	Alberto Pimenta
80	1988	Lisboa	Rua Augusta	"Monstros"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Felizes da Fé
80	1988	Amadora	Galeria Municipal Recreios Desportivos	"O Corpo como Suporte" - "Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	Planografia Corporal-Performativa	Arte da Performance; Instalação; Poesia	Ana Hatherly
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas, Novos Suportes" *	Arte da Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plástics; Instalação; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Fernando Aguiar; vv.
80	1988	Viseu	Fórum Viseu	"Pedro Tudela é piroso"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1988	Amadora	Galeria Municipal Recreios Desportivos	"Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance" *	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Fotografia; Happening; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; Fernando Aguiar; vv.
80	1988	Lisboa	FCG	"Poemas" - "Lançamento Livro Literaturas Africanas de Língua Portuguesa"- ACARTE	Recital de Poesia	Poesia; Teatro	Elsa Noronha; Gabriel Mariano
80	1988	Lisboa	Padrão dos Descobrimentos	"Primeira Edição Artejo"	Festival de Arte	Arte da Performance; Música; Moda	António Coelho; Bernardo; Carlos Barbosa; Helena Calapez; Isabel Monteiro; Isabel Trovão; Jorge Virgílio; Luís Barbeiro; Manuela Tojal; Nuno Gama; Rosa; Rui Dinis; Rui Mário Mendonça; Tó Simões; Xico Nine; vv.
80	1988	Lisboa	Fórum Picoas	"Schoorvr" - "Audiovisual Lisboa'88"	Arte da Performance	Arte da Performance	Manoel Barbosa
80	1988	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
80	1988	Lisboa	Galeria Almada Negreiros	"Uma Homenagem a Joseph Beyus"	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação	vv.

3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

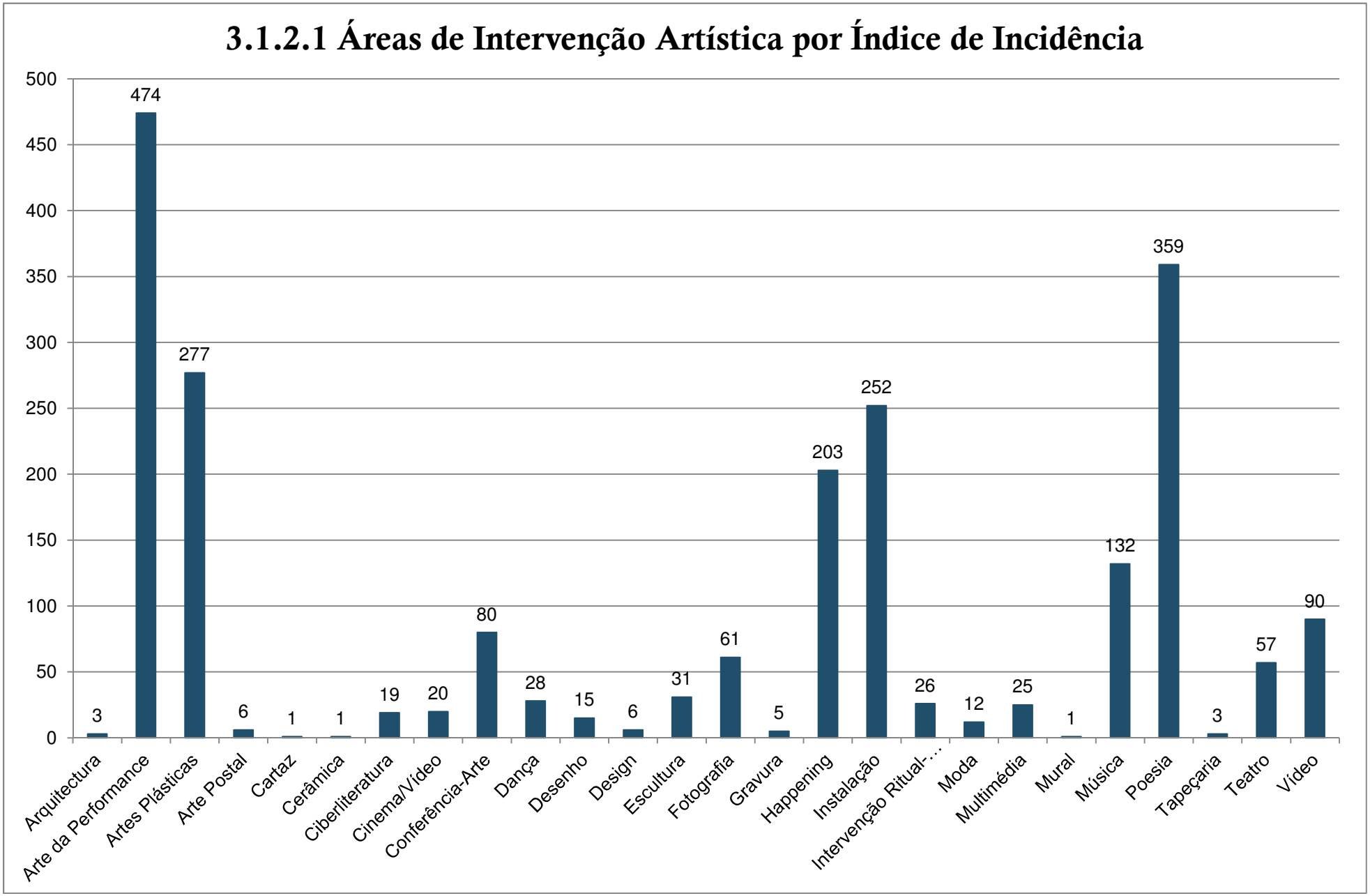
Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1988	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; vv.	"VI Bienal Internacional de Arte" *	Festival de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Design; Instalação; Poesia	Fernando Aguiar; vv.
80	1989	Lisboa	FIL	"1º Concurso de Estilismo e Coreografia da Moda" - "Fórum Estudante 89"	Festival de Arte	Arte da Performance; Moda	João Paulo Jardim; Lígia Reis; Marita Ferro; Mónica Kirsch; vv.
80	1989	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"6º Concurso de Música Moderna"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Música	A Kausa; Alma Dorida; Clandestinos (Finalista); Depressão Total; Flávio com F de Folha; Hormona; Lex Injusta; Liriscumbrus; Lobo Meigo (Vencedor); Los Paz D'Almas; Madragoa; M'as Foice; Mata-Ratas; More República Masónica; O Pacto!; Paralelo 16; Petro Max; Primus Inter Pares; Senhores do Mundo Inferior; Seres; Silhuetas Figurativas; Ulisses Covarde e os Heróis; Vómitos; Vultos
80	1989	Lisboa	Antigo Cine-Teatro Éden	"A necrofilia do poder"	Happening	Happening; Poesia	Mário Cesariny
80	1989	Lisboa	Fórum Picoas	"A Selva Mutante"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening	Canisbalismo Cósmico
80	1989	Lisboa	Padaria do Povo	"Acção Teatral e Música"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Música	Netos do Metropolitano
80	1989	Coimbra	ARCA (Arnado)	"Babilónia"	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	António Olaio; Armando Azevedo
80	1989	Coimbra	CAPC	"Comemorações do 30º Aniversário"	Ciclo de Arte	Arte da Performance; Artes Plásticas; Desenho; Design; Escultura; Fotografia; Instalação; Multimédia; Música; Poesia	António Palolo; Çân Pestana; Grupo Artitude:01; Jorge Lima Barreto; Margarida Amaro;Telectu; Victor Rua; vv.
80	1989	Lisboa	Aula Magna	"Cultura e Desenvolvimento"	Festival de Arte	Arte da Performance; Moda	vv.
80	1989	Ponta Delgada	Galeria Arco 8	"Do Atlântico para a costa Oeste - oito jovens artistas portugueses"	Exposição/Instalação Coletiva; Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas	António Dantas; Dina Dinis; Gilberto Gouveia; Luís Amím; Luís Tranquada; Ricardo Gouveia (Rigo); Rui Carvalho; T.T.
80	1989	Lisboa	CAM - FCG	"Encontros ACARTE 1989 - Novo Teatro/Dança da Europa" - ACARTE	Festival de Arte	Arte da Performance; Dança; Multimédia; Música; Teatro	Cloud Chamber/Boris Gerrets; Ultima Vez/Wim Vandekeybus; vv.
80	1989	Lisboa	Rua Augusta	"Manifestação de Apoio ao Governo"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Felizes da Fé
80	1989	Lisboa	CAM - FCG	"Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental" - ACARTE *	Ciclo de Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Dança; Instalação; Música; Poesia; Teatro	vv.
80	1989	Lisboa	Espaço Renascença/Poligrupo	"Recital" - "Programa Noturnos"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	Clube Português de Artes e Ideias (Org.); Al Berto; João Peste; Mário Cesariny
80	1989	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro
80	1989	Porto	Galeria Atlântica	"Stereo: even flowers can hear you"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1989	Lisboa	Galeria Alda Cortez	"Stereo: even flowers can hear you"	Arte da Performance	Arte da Performance	Pedro Tudela
80	1989	Lisboa	CAM - FCG	"Vertentes de teatro musical: pintura, teatro, música, poesia" - ACARTE	Espectáculo-Performance	Arte da Performance; Dança; Música; Poesia; Teatro	vv.
80	1990	Porto	RTP 2 - Estúdio Gaia	"AMAR TE / A MARTE"	Arte da Performance	te da Performance; Fotografia; Poesia; Víd	Silvestre Pestana
80	1990	Lisboa	Palco Oriental	"Avalanche das Vacas Loucas"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Música	Netos do Metropolitano
80	1990	Lisboa	Ara - Vala Comum	"Eletrografias 1, 2 e 3"	Picto-Performance	Artes Plásticas; Copy Art; Poesia	António Aragão
80	1990	Lisboa	CAM - FCG	"Encontros ACARTE 1990 - Novo Teatro/Dança da Europa" - ACARTE	Festival de Arte	Arte da Performance; Dança; Multimédia; Música; Teatro	Olga Roriz; Jan Fabre; vv.
80	1990	Lisboa	Jardim Botânico	"Espetáculos Noturnos"	Ato Poético	Arte da Performance; Dança; Música; Poesia; Teatro	João Peste; Nuno Rebelo; Sei Miguel; Rui Nunes; Durval Lucena; Luís Castro; Ângela Pinto; Lúcia Ficalho; João Cabral; Al Berto
80	1990	Oeiras	Património XXI	"Improvice / Verso"	Arte da Performance; Happening	Arte da Performance; Happening; Poesia	José-Alberto Marques

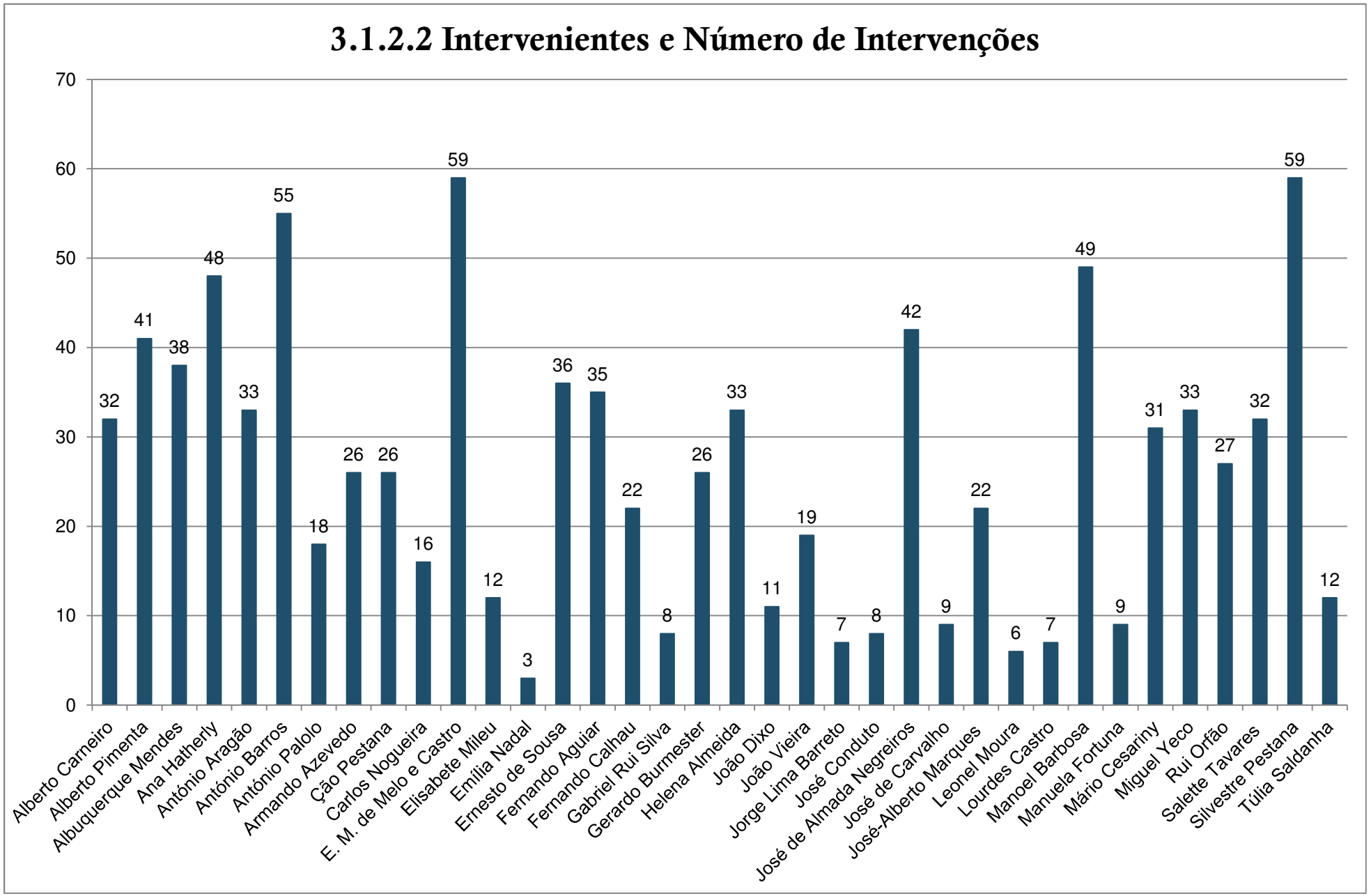
3.1 Arte da Performance em Portugal

3.1.1 Base de Dados Cronológica 1908-1990: para uma História da Arte da Performance em Portugal no Século XX

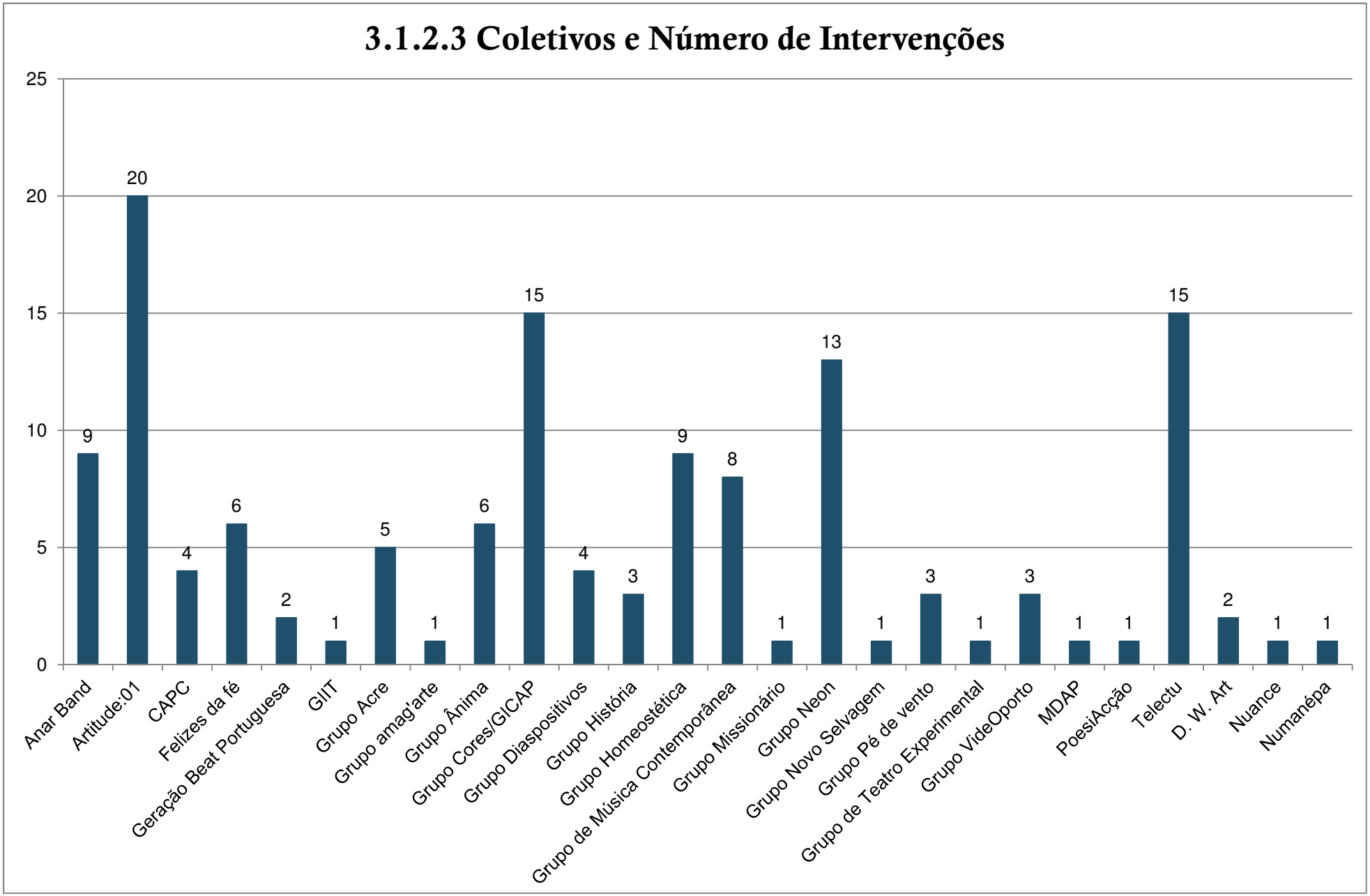
Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1990	Lisboa	Bar Artis	"Leitura de Poemas"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	Al Berto; Mário Cesariny
80	1990	Lisboa	Rua Augusta	"Manifestação de Apoio aos Países em Vias de Extinção (com a amável participação da PSP)"	Intervenção de Rua	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening	Felizes da Fé
80	1990	Lisboa	Jardim do Tabaco	"ModaLisboa - Ano 0"	Festival de Arte	Arte da Performance; Moda	Ana Salazar; Eduarda Abbondanza; Filipe Faisca; José António Tenente; Luís Buchinho; Manuel Alves; Manuela Tojal; Matos Ribeiro; Nuno Eusébio; Nuno Gama; Tânger; vv.
80	1990	Porto	Café Nem Que Chova	"Mr. Light" - "Ciclo de Artes Plásticas"	Arte da Performance	Arte da Performance; Instalação; Música; Poesia	Silvestre Pestana
80	1990	Beja	Biblioteca Municipal de Beja	"Noites de Poesia"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Al Berto; Manuel Alegre; António Ramos Rosa
80	1990	Lisboa	Palco Oriental	"O Enigma da Fonte Santa"	Arte da Performance	Arte da Performance	Canisbalismo Cósmico
80	1990	Lisboa	Rock Rendez-Vous	"O Fado é Vadio"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Música	Netos do Metropolitano
80	1990	Lisboa	ESBAL - Átrio	"Os Filhos da Verdadeira Greve"	Arte da Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Música	Netos do Metropolitano
80	1990	Lisboa	Fórum Picoas	"Recital de Poesia" - "Jornada Livros de Espanha"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Eugénio de Andrade; Sophia de Mello Breyner; Fernanda Alves; Al Berto
80	1990	Lisboa	CAM - FCG	"Sessão de Leitura de Poemas" - "Outono Catalão"	Recital de Poesia	Arte da Performance; Poesia	Al Berto; vv.
80	1990	Lisboa	Ara - Vala Comum	"Um Enlace Feliz"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	Alberto Pimenta; Emília Castanheira

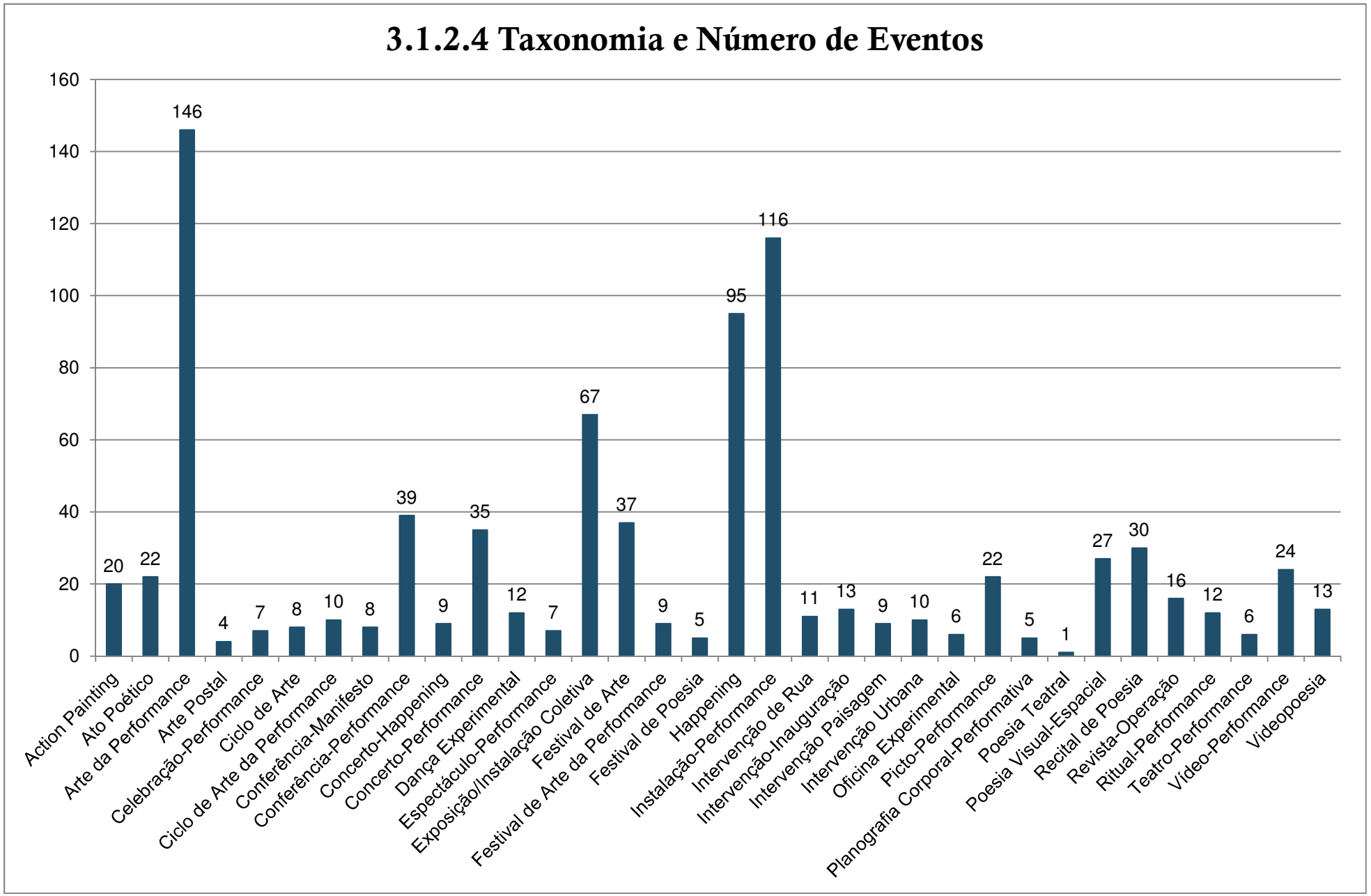
3.1.2.1 Áreas de Intervenção Artística por Índice de Incidência

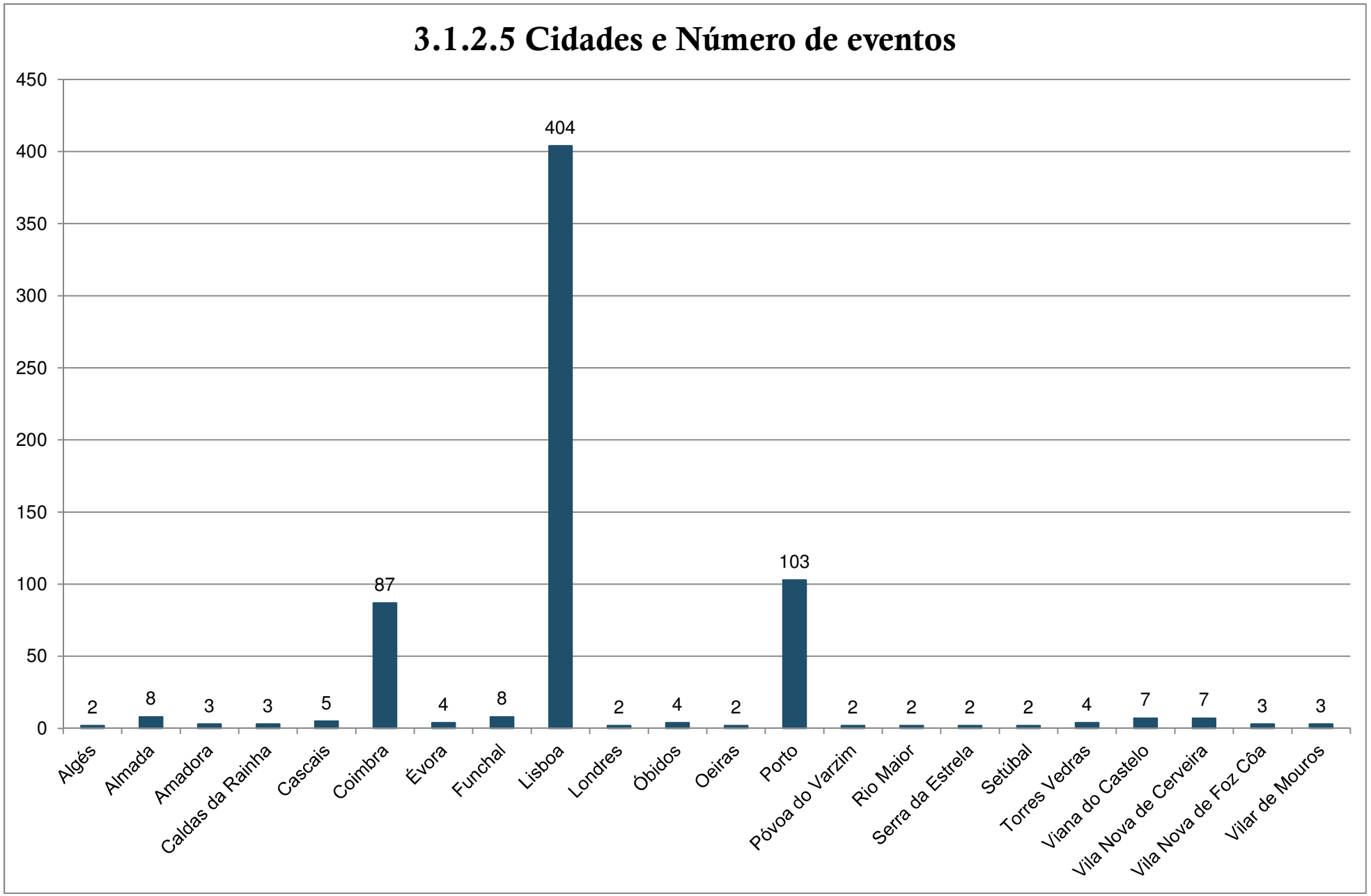


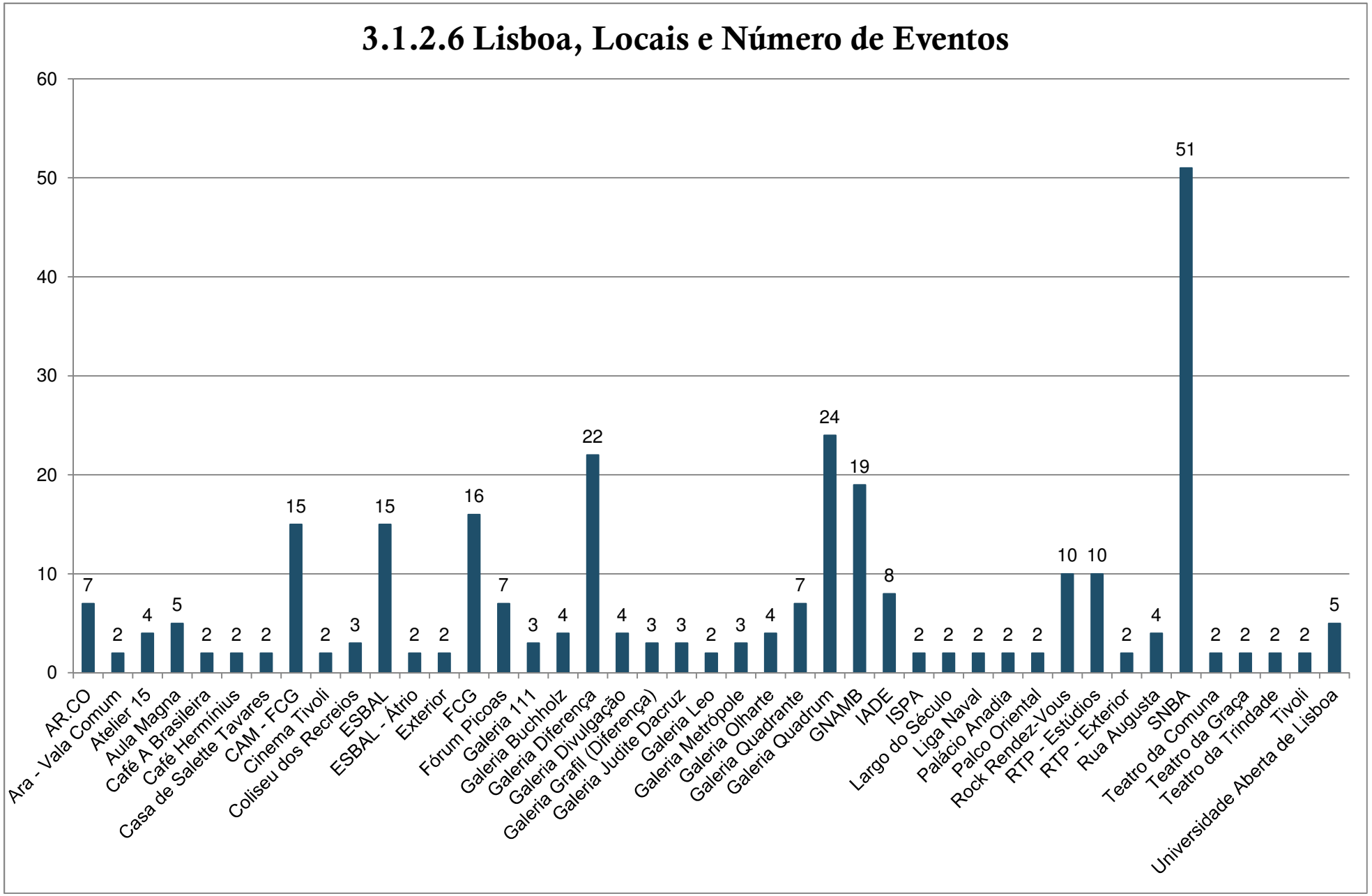

3.1.2.2 Intervenientes e Número de Intervenções
70
60
50
40
30
20
10
0
32
41
38
48
33
55
18
26
26
16
59
12
3
36
35
22
8
26
33
11
19
7
8
42
9
22
6
7
49
9
31
33
27
32
59
12
Alberto Carneiro
Alberto Pimenta
Albuquerque Mendes
Ana Hatherly
António Aragão
António Barros
António Palolo
Armando Azevedo
Ção Pestana
Carlos Nogueira
E. M. de Melo e Castro
Elisabete Mileu
Emília Nadal
Ernesto de Sousa
Fernando Aguiar
Fernando Calhau
Gabriel Rui Silva
Gerardo Burmester
Helena Almeida
João Dixo
João Vieira
Jorge Lima Barreto
José Conduto
José de Almada Negreiros
José de Carvalho
José-Alberto Marques
Leonel Moura
Lourdes Castro
Manoel Barbosa
Manuela Fortuna
Mário Cesariny
Miguel Yeco
Rui Orfão
Salette Tavares
Silvestre Pestana
Túlia Saldanha

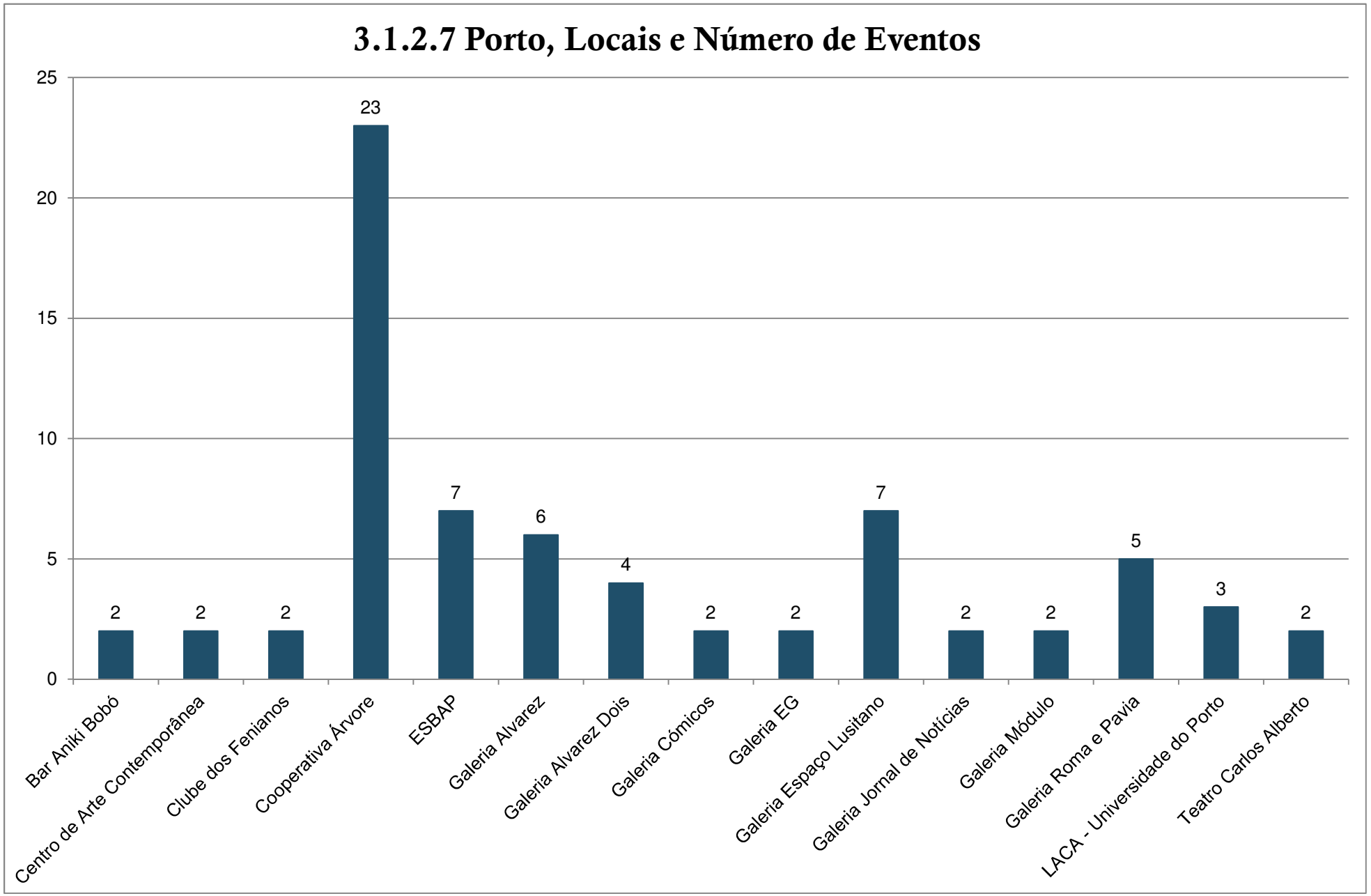
3.1.2.3 Coletivos e Número de Intervenções



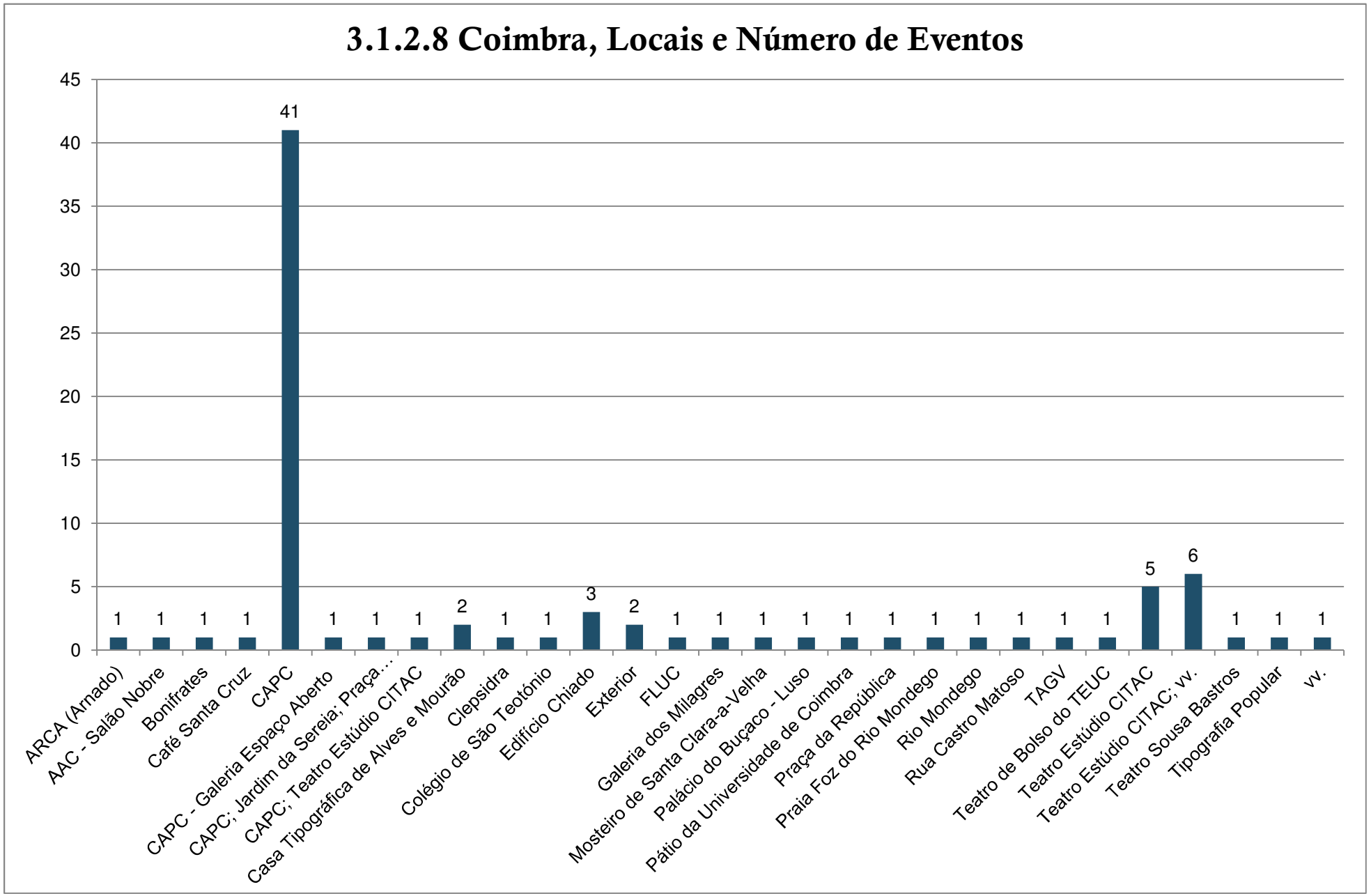

3.1.2.4 Taxonomia e Número de Eventos
160
140
120
100
80
60
40
20
0
20
22
146
4
7
8
10
8
39
9
35
12
7
67
37
9
5
95
116
11
13
9
10
6
22
5
1
27
30
16
12
6
24
13
Action Painting
Ato Poético
Arte da Performance
Arte Postal
Celebração-Performance
Ciclo de Arte
Ciclo de Arte da Performance
Conferência-Manifesto
Conferência-Performance
Concerto-Happening
Concerto-Performance
Dança Experimental
Espectáculo-Performance
Exposição/Instalação Coletiva
Festival de Arte
Festival de Arte da Performance
Festival de Poesia
Happening
Instalação-Performance
Intervenção de Rua
Intervenção-Inauguração
Intervenção Paisagem
Intervenção Urbana
Oficina Experimental
Picto-Performance
Planografia Corporal-Performativa
Poesia Teatral
Poesia Visual-Espacial
Recital de Poesia
Revista-Operação
Ritual-Performance
Teatro-Performance
Vídeo-Performance
Videopoesia

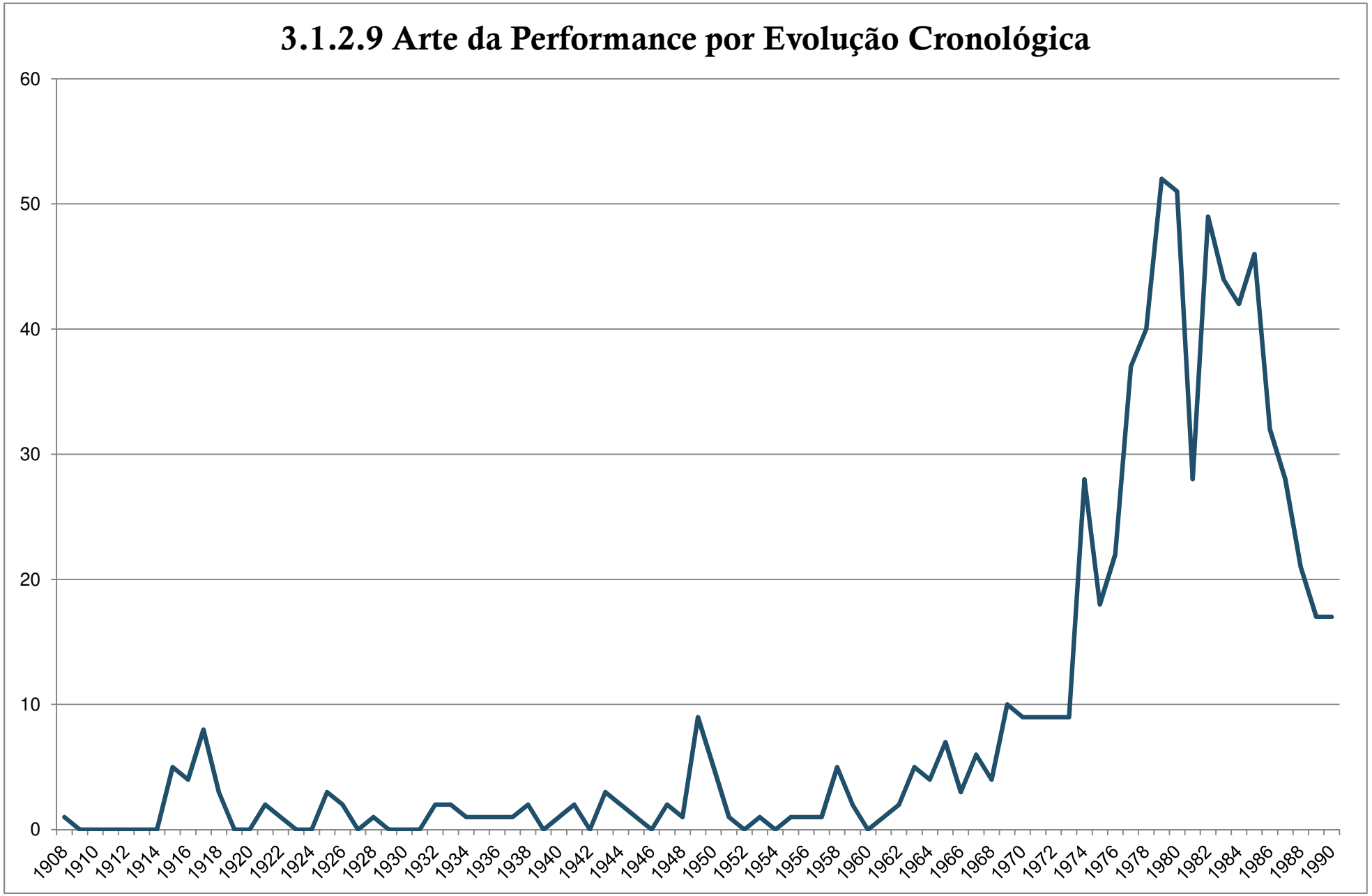

3.1.2.5 Cidades e Número de eventos
450
400
350
300
250
200
150
100
50
0
2
8
3
3
5
87
4
8
404
2
4
2
103
2
2
2
2
4
7
7
3
3
Algés
Almada
Amadora
Caldas da Rainha
Cascais
Coimbra
Évora
Funchal
Lisboa
Londres
Óbidos
Oeiras
Porto
Póvoa do Varzim
Rio Maior
Serra da Estrela
Setúbal
Torres Vedras
Viana do Castelo
Vila Nova de Cerveira
Vila Nova de Foz Côa
Vilar de Mouros


3.1.2.6 Lisboa, Locais e Número de Eventos
60
50
40
30
20
10
0
7
2
4
5
2
2
2
15
2
3
15
2
2
16
7
3
4
22
4
3
3
2
3
4
7
24
19
8
2
2
2
2
2
10
10
2
4
51
2
2
2
2
5
AR.CO
Ara - Vala Comum
Atelier 15
Aula Magna
Café A Brasileira
Café Hermínius
Casa de Salette Tavares
CAM - FCG
Cinema Tivoli
Coliseu dos Recreios
ESBAL
ESBAL - Átrio
Exterior
FCG
Fórum Picoas
Galeria 111
Galeria Buchholz
Galeria Diferença
Galeria Divulgação
Galeria Grafil (Diferença)
Galeria Judite Dacruz
Galeria Leo
Galeria Metrópole
Galeria Olharte
Galeria Quadrante
Galeria Quadrum
GNAMB
IADE
ISPA
Largo do Século
Liga Naval
Palácio Anadia
Palco Oriental
Rock Rendez-Vous
RTP - Estúdios
RTP - Exterior
Rua Augusta
SNBA
Teatro da Comuna
Teatro da Graça
Teatro da Trindade
Tivoli
Universidade Aberta de Lisboa

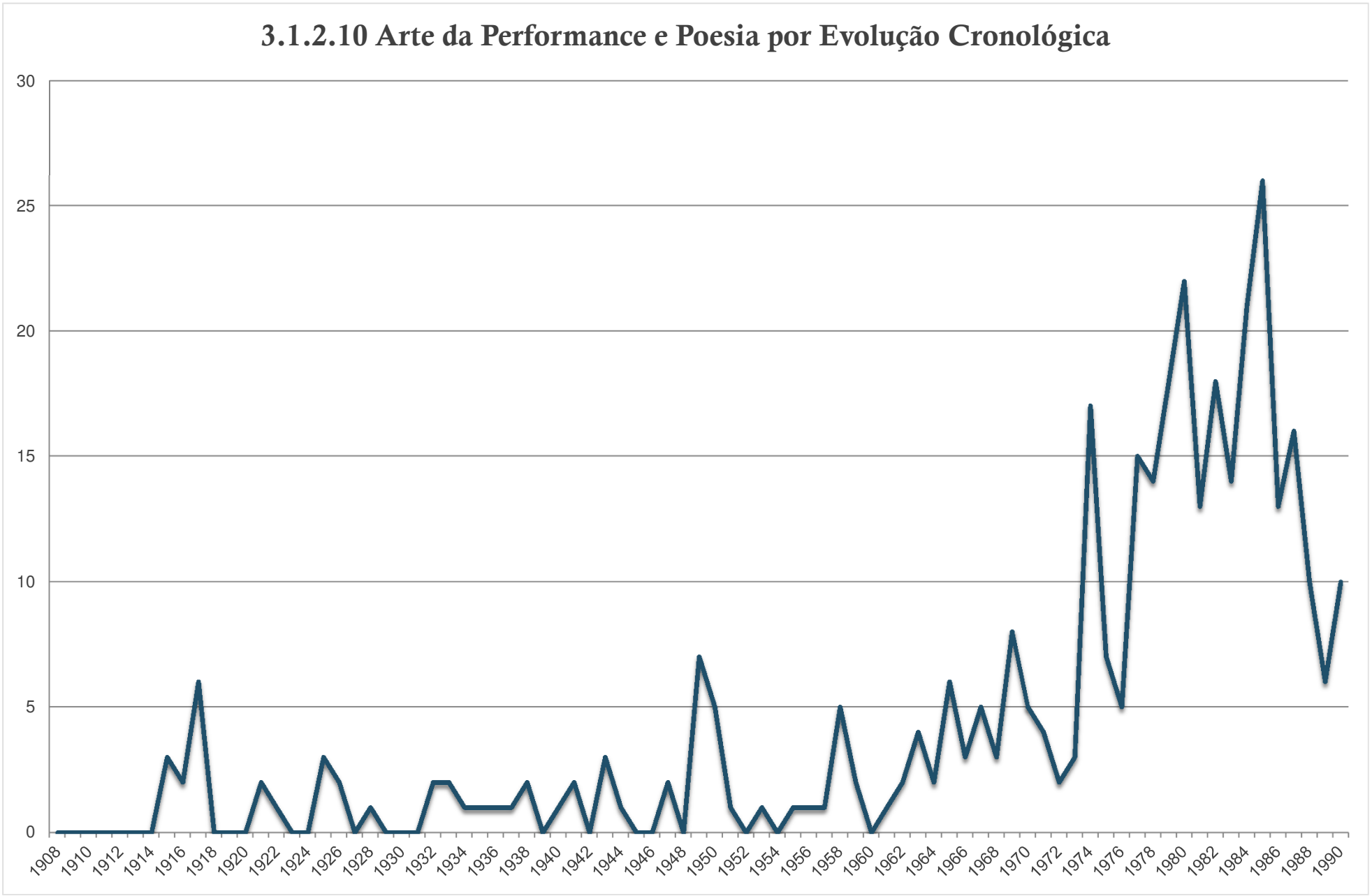

3.1.2.7 Porto, Locais e Número de Eventos
25
20
15
10
5
0
2
2
2
23
7
6
4
2
2
7
2
2
5
3
2
Bar Aniki Bobó
Centro de Arte Contemporânea
Clube dos Fenianos
Cooperativa Árvore
ESBAP
Galeria Alvarez
Galeria Alvarez Dois
Galeria Cómicos
Galeria EG
Galeria Espaço Lusitano
Galeria Jornal de Notícias
Galeria Módulo
Galeria Roma e Pavia
LACA - Universidade do Porto
Teatro Carlos Alberto

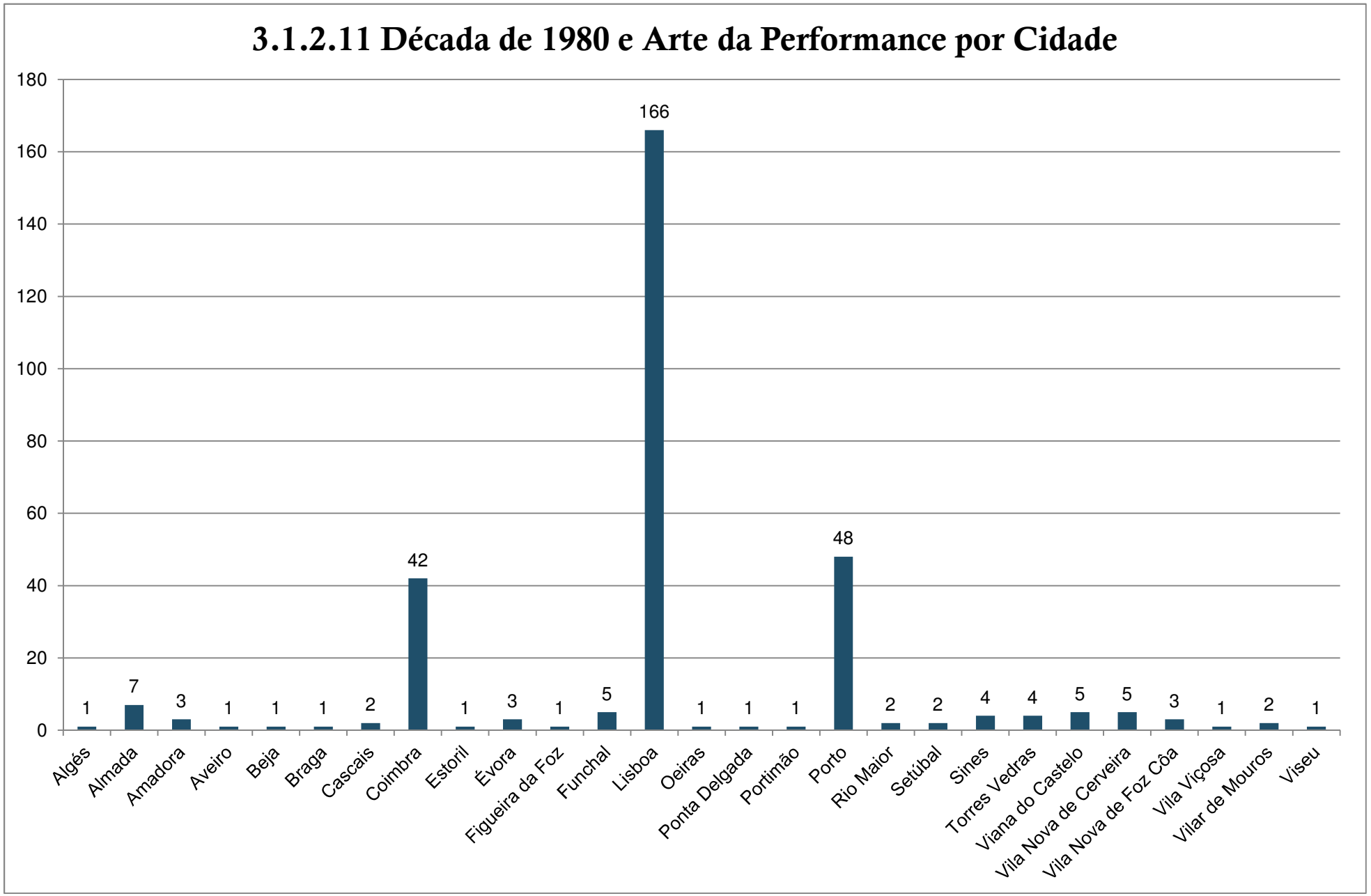
3.1.2.8 Coimbra, Locais e Número de Eventos

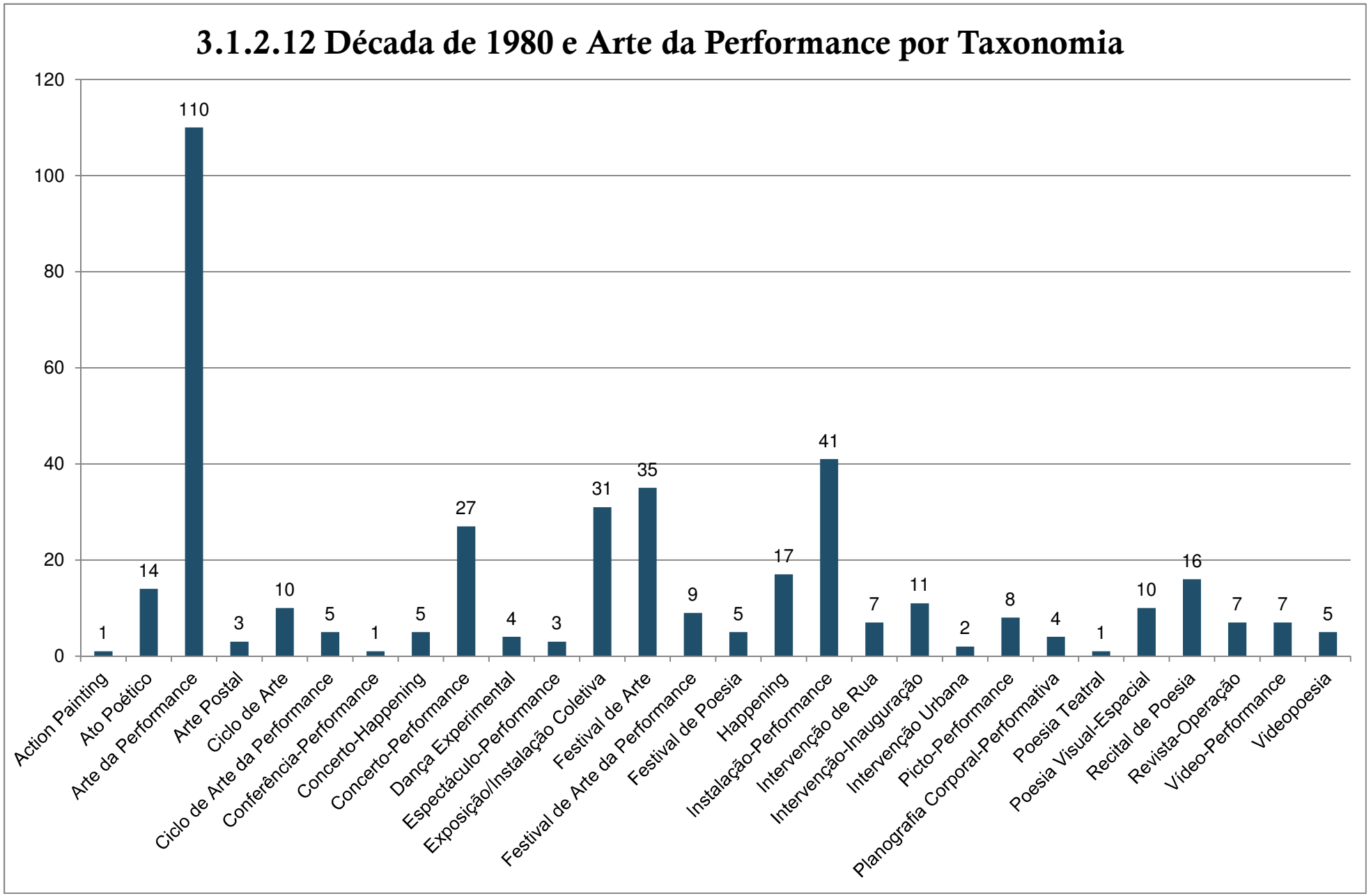



3.1.2.9 Arte da Performance por Evolução Cronológica
60
50
40
30
20
10
0
1908
1910
1912
1914
1916
1918
1920
1922
1924
1926
1928
1930
1932
1934
1936
1938
1940
1942
1944
1946
1948
1950
1952
1954
1956
1958
1960
1962
1964
1966
1968
1970
1972
1974
1976
1978
1980
1982
1984
1986
1988
1990

3.1.2.10 Arte da Performance e Poesia por Evolução Cronológica




3.1.2.11 Década de 1980 e Arte da Performance por Cidade
180
160
140
120
100
80
60
40
20
0
1
7
3
1
1
1
2
42
1
3
1
5
166
1
1
1
48
2
2
4
4
5
5
3
1
2
1
Algés
Almada
Amadora
Aveiro
Beja
Braga
Cascais
Coimbra
Estoril
Évora
Figueira da Foz
Funchal
Lisboa
Oeiras
Ponta Delgada
Portimão
Porto
Rio Maior
Setúbal
Sines
Torres Vedras
Viana do Castelo
Vila Nova de Cerveira
Vila Nova de Foz Côa
Vila Viçosa
Vilar de Mouros
Viseu


3.1.2.12 Década de 1980 e Arte da Performance por Taxonomia
120
100
80
60
40
20
0
1
14
110
3
10
5
1
5
27
4
3
31
35
9
5
17
41
7
11
2
8
4
1
10
16
7
7
5
Action Painting
Ato Poético
Arte da Performance
Arte Postal
Ciclo de Arte
Ciclo de Arte da Performance
Conferência-Performance
Concerto-Happening
Concerto-Performance
Dança Experimental
Espectáculo-Performance
Exposição/Instalação Coletiva
Festival de Arte
Festival de Arte da Performance
Festival de Poesia
Happening
Instalação-Performance
Intervenção de Rua
Intervenção-Inauguração
Intervenção Urbana
Picto-Performance
Planografia Corporal-Performativa
Poesia Teatral
Poesia Visual-Espacial
Recital de Poesia
Revista-Operação
Vídeo-Performance
Videopoesia

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Base de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.1 Bienais Internacionais de Arte

Ano	Data	Cidade	Local	Designação/Evento	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes (Arte da Performance; Concerto-Performance; Intervenções; Instalação-Performance; Recital; Teatro-Performance)
1980	2 a 31 de Agosto	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; Casa Vermelha; Casa Museu José Rodrigues; Castelo; Ex-edifício dos Bombeiros; Exterior; Fórum Cultural; vv.	"II Bienal Internacional de Arte"	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Escultura; Dança; Desenho; Fotografia; Gravura; Intervenção; Música; Teatro; Vídeo	**Jaime Isidoro (Org.)** Abel Mendes; Anar Band; Angel; Calibre 33/Nice; Ção Pestana; Carlos Nogueira; Elisabete Mileu; Farioli; Filomena Cabral; Geneviève M.; Graça Martins; Grupo Ânima; Grupo Pé de Vento; Henrique Silva; Manoel Barbosa; Paulo Maia; Pedinielli; Serge III Oldenbourg; Silvestre Pestana; Ursulla Zangger; Viale Moutinho
1982	24 de Julho a 31 de Agosto	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; Casa Vermelha; Casa Museu José Rodrigues; Castelo; Ex-edifício dos Bombeiros; Exterior; Fórum Cultural; vv.	"III Bienal Internacional de Arte"	Arquitectura; Arte da Performance; Artes Plásticas; Cerâmica; Dança; Desenho; Escultura; Fotografia; Gravura; Intervenção; Música; Poesia; Tapeçaria; Teatro; Vídeo	**Grupo Alvarez; Jaime Isidoro (Org.)** Albano Martins; Alberto José; Ângela Costa; Amaral da Cunha; Anar Band; Aureliano Lima; Ção Pestana; Carlos Barroco; Carlos Lança; Carlos Marques; Carlos Nogueira; Carlos Porto; Dalila D'Arte Rodrigues; D'Alte Rodrigues; Elisabeth Morcelet; Eunice Muñoz; Filomena Cabral; Footsbarn Travellinh Theatre; Grupo Diaspositivos; Grupo Pé de Vento; Grupo VideOporto; João D'Ávila; José Almeida; José Maria Silva; Leonor Ferrão; Luís Veiga Leitão; Manuel Durão; Manuel Inácio; Micgeal Jager; Mineo Ayaamaguchi; Paul St. Jean; Paulo Ossião; Robert Schad; Rui Anahory; Rui Orfão; Silvestre Pestana; Túlia Saldanha; Viriato Barros da Silveira
1984	4 de Agosto a 2 de Setembro	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; Casa Vermelha; Casa Museu José Rodrigues; Castelo; Ex-edifício dos Bombeiros; Exterior; Fórum Cultural; vv.	"IV Bienal Internacional de Arte"	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Escultura; Dança; Desenho; Fotografia; Gravura; Instalação; Intervenção; Música; Poesia; Tapeçaria; Teatro; Vídeo	**Grupo Alvarez; Jaime Isidoro (Org.)** A. R. Reixa; Adriano Rangel; Alberto Pinto; Albuquerque Mendes; Ana Parreira; António Barros; António Matos; António Quina; Artitude:01; Ção Pestana; Carlos Telo Rodrigues; Clara Menéres; Elisabete Mileu; Fernando Aguiar; Gerardo Burmester; Grupo Bifrost; Grupo Pé de Vento; Grupo VideOporto; Henrique Silva; IADE; Inge ulrich; Ícaro; j. P. Giovanelli; Jorge Lopes; Jorge Torres; José Esteves; José Ferrão; José Manuel Coutinho e Castro; José Oliveira; José Torres; Manoel Barbosa; Maria da Graça Varella Cid; Michael Wiedemann; Mineo Aayamaguchi; Paulo Ossião; Pedro Garhel; Plank; Richard Greck; Rolf Gobel; Rolf Lobeck; Rui de Matos; Silvestre Pestana; Station House Opera; Telectu; Tóli; Viale Moutinho; Viriato da Silveira; Xose Maria Estraviz; Zéquife
1986	27 de Julho a 7 de Setembro	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; Casa Vermelha; Casa Museu José Rodrigues; Castelo; Ex-edifício dos Bombeiros; Exterior; Fórum Cultural; vv.	"V Bienal Internacional de Arte"	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Dança; Desenho; Escultura; Fotografia; Gravura; Instalação; Multimédia; Música; Poesia; Tapeçaria; Teatro; Vídeo	**Jaime Isidoro; José Rodrigues (Org.)** Albuquerque Mendes; Ana Paula, Carlos Teixeira, César Nunes, Inge Ulrich, Jorge Lopes, Ursula Zangger; António Olaio; Artitude 0:1; Fernando Calhau; Francisco Ginjeira; Gerardo Burmester; Isabel Valverde; Joaquim Castro Caldas; Jorge Molder; Leonor Ferrão; Manuela Pestana; Mineo Aaymaguchi; Pedro Portugal; Pedro Proença; Rui Mendes; Sérgio; Silvestre Pestana; Susana de Sousa Dias, Maria José, Camecelha, João Nuno, Adriano, Teresa Estrela, Xana
1988	30 de Julho a 4 de Setembro	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão Gimnodesportivo de Cerveira; Casa Vermelha; Casa Museu José Rodrigues; Castelo; Ex-edifício dos	"VI Bienal Internacional de Arte"	Artes Plásticas; Cartaz; Design; Fotografia	**Associação Regional de Cultura e Arte de Vila Nova de Cerveira; José Rodrigues (Org.)** António Barros; Fernando Aguiar; vv.

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Base de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.2 Simpósio Projetos & Progestos

Ano	Cidade	Local	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1980	Coimbra	n/a	"Formulação do conceito de objecto-revista performativa"	n/a	**António Barros; Rui Orfão (Org.)**
					Artitude:01; António Barros; Rosário Prata
1981	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Um Sapato, fronteira entre o corpo e a terra, com páginas palmilhadas"	Revista-Operação	Artitude:01
			"Novos Tempos/Novos Estilos"	Conferência-Performance	Projectos & Progestos
			"Performance"	Arte da Performance	Dominique Labaume
			"Lumière Droite"	Arte da Performance	Frank Na
			"Here and There"	Arte da Performance	Mineo Aayamaguchi
			"Luminiscência"	Arte da Performance	Plassum Harel
			"Winterspiel (Jogos de Inverno)"	Arte da Performance	Peter Trachsel; Ernst Thoma
			"Extracção"	Arte da Performance	Rui Orfão
			"ELAC, 3éme Symposium International d'Art Performance de Lyon"	Conferência-Performance	Rui Orfão
			"Radiologias"	Arte da Performance	Silvestre Pestana
1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Elementos para um Manifesto Geraccionista"	Arte da Performance	**António Barros; Rui Orfão (Org.)**
	Lisboa	Galeria Diferença			Artitude:01/Revista Ambiente
	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Conductus"	Ato Poético	Alberto Pimenta; Isabel Carlos; Jorge Vasques
			"Space"	Arte da Performance	Aldo Brizzi
			"Second Cycle, uma performance non stop (24 horas)"	Arte da Performance	Alistair McLennon
			"Ritus d'Água"	Arte da Performance	António Barros; Isabel Pinto
			"Concerto-Fluxus"	Concerto-Happening	Charles Dreyfus
			"Comunicação: Elementos para uma Leitura da Performance Art"	Conferência-Performance	Projectos & Progestos
			"One Man Show"	Ato Poético	E. M. de Melo e Castro; José Almeida; Pedro Vasconcelos
			"Performance-Situation"	Arte da Performance	Erna Nijman
			"The Promise Land"	Vídeo-Performance	Ernesto de Sousa
			"Novos Quadros de Uma História Trágico-Marítima"	Arte da Performance	Rui Orfão
			"Limite-Dinamite"	Arte da Performance	João Torres
			"Mamografias"	Vídeo-Performance	João Vieira
			"O Rock na Música Contemporânea"	Conferência-Performance	Jorge Lima Barreto
			"Nova Pintura"	Action Painting	José de Carvalho
			"Feras	Arte da Performance	José Louro
			"Nos Fer Actus"	Teatro-Performance	Grupo de Teatro Experimental
			"Lone Ranger Lost in the Jungle of Erotic Desire"	Vídeo-Performance	Lydia Schouten
			"Concerto-Fluxus"	Concerto-Happening	Museu Fluxus Int. & Comp.
			"The Red Drawing"	Arte da Performance	Nilge Rolfe
			"Poesia Visual	Exposição/Instalação Colectiva	PoesiAcção
	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Experiências de Estúdio de Bairro na Academia de Artes de Kassel"	Vídeo-Performance	**António Barros; Rui Orfão (Org.)**
					Achim Witzel; Inge Ulrich; Rolf Lobeck; Sabine Hartman; Spotnic; Thomas Beck; Peter Hartman
			"Mais Exaltadamente Mil Máscaras"	Arte da Performance	António Barros
			"Black=Black - Imagens e sensações da personalidade Coimbra"	Revista-Operação	Artitude:01
			"Um Museu Fluxus"	Conferência-Performance	António Barros

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Base de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.2 Simpósio Projetos & Progestos

Ano	Cidade	Local	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1983			"Keuschheitslgende, Ein Stuck von Pina Bausch"	Conferência-Performance	António Barros
			"Composição n.1 para piano | La Monte Young"	Arte da Performance	Artitude:01
			"This is the Game"	Instalação-Performance	Gzregorz Sztabinky
	Lisboa	ESBAL	"Ignotum Per Ignotius"	Arte da Performance	James Coleman; Isabel Carlos; Rui Orfão
	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"So different…and yet"	Vídeo-Performance	James Coleman
			"Japonese Bith on a Walk with her Dog"	Vídeo-Performance; Conferência-Performance	Salomé Berlin; Luciano Castelli
	Lisboa	Teatro da Graça	"Suspense/Slow Life"	Instalação-Performance	Station Opera House; Julian Maynard Smith; Isabel Miranda
	Porto	Cooperativa Árvore			
	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Video-Art"	Vídeo-Performance	The Basement Group
			"Comunicação sobre o projecto The Basement Group"	Conferência-Performance	Ken Gill (The Basement Group)
			"Diaporama"	Instalação-Performance	Wolf Vostell; MVM
1984	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Acquaplaning - Algumas Meditações sobre a Geração do Vazio"	Revista-Operação	**António Barros; Rui Orfão (Org.)**
	Vila Nova de Cerveira	n/d			Artitude:01
	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC; vv.	"Comunicação: Animação Cultural como Obra de Arte"	Conferência-Performance	Projectos & Progestos
			"Concerto-Fluxus"	Concerto-Happening	Museu Fluxus Int. & Comp.
			"Porque é que eu te estou a contar isto, mas eu já não estou a contar isso"	Conferência-Performance	Ricardo Pais
1985	Torres Vedras	n/d	"Novos Silêncios ou o Elogio da Pantera"	Revista-Operação	**António Barros; Rui Orfão (Org.)**
					Artitude:01

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Base de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.3 ACARTE - programação de Arte da Performance

Ano	Cidade	Local	Ciclo	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenients/Participantes
1985	Lisboa	CAM-FCG	"Exposição Diálogo" - "Ciclo Teatro, Música, Performance"	26 de Março	"Linha de Horizonte"	Teatro-Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
				27 de Março			Lourdes Castro; Manuel Zimbro
				28 de Março			
				31 de Março	"O Poder da Loucura Teatral"	Teatro-Performance	Companhia Jan Fabre
				1 de Abril			
				12 de Abril	"Concerto Fluxus"	Concerto-Happening	Wolf Vostell
				13 de Abril	"Jardim das Delícias"	Concerto-Happening	
				19 de Abril	"Lightcopy Revelação"	Teatro-Performance	Companhia Jack Helen Brut
				20 de Abril			
				26 de Abril	"Desencanto do Dia Claro"	Arte da Performance	Carlos Gordilho
				27 de Abril	"Interior Maldito"	Arte da Performance	
				3 de Maio	"Em direcção à Zona Intermédia"	Arte da Performance	Stuart Brisley; Janet Anderson
				11 de Maio	"Ensaio paara uma interacção da escrita"	Ato Poético	Fernando Aguiar
				31 de Maio	"Nightsea Crossing"	Arte da Performance	Marina Abramovic; Ulay
				1 de Junho			
				7 de Junho	"A rapariga continua a crescer"	Arte da Performance	Ulrike Rosenbach
				8 de Junho			
				10 de Junho	"Acções de Rua"	Intervenção Urbana	Teatre de La Claca
				11 de Junho	Festa	Celebração-Performance	
				12 de Junho			
				13 de Junho	"Antologia"	Teatro-Performance	
				14 de Junho			
				15 de Junho	"Labirinto"	Instalação-Performance	
				16 de Junho			
	Lisboa	CAM-FCG	"Um Século em Abismo - Poesia Portuguesa do Séc. XX"	12 de Janeiro	"Leitura de Poemas pelos Autores - Homenagem a Fernando Pessoa"	Recital de Poesia	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
							José Wallenstein; vv.
				13 de Janeiro	"Cinema - Documentarismo sobre Escritores Portugueses"	Vídeo-Performance	Manuel Matos Barbosa; Manuel Xarepe; Pedro Lopes; Vasco Branco
				15 de Janeiro	"Os Últimos Dez Anos da Poesia Portuguesa"	Conferência-Performance	Manuel Frias Martins
					"Concerto"	Concerto-Espectáculo	Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
				16 de Janeiro	"Ecos de Pessoa na Segunda Metade do Séc. XX"	Conferência-Performance	Fernando J. B. Martinho
					"10 Musatomias de Telectu"	Concerto-Performance	Telectu; António Palolo; João Perry; Rui Simões
				17 de Janeiro	"A Chávena Quebrada"	Conferência-Performance	Alberto Pimenta
					"10 Musatomias de Telectu"	Concerto-Performance	Telectu; António Palolo; João Perry; Rui Simões
				18 de Janeiro	"A Cena Impossível"	Arte da Performance	E. M. de Melo e Castro; Grupo Neon; João d'Ávila
				20 de Janeiro			
	Lisboa	CAM-FCG	n/a	16 a 24 de Março	"Flexões-Reflexões"	Espectáculo-Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
							Ana Macara; António Castilho; António Folgado; Helena Coelho; José-Alberto Marques; Paulo
	Lisboa	CAM-FCG	"Quinzena-Multimédia"	22 de Novembro	"I'ecran humain"	Arte da Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
							Grupo Canadiano Performance Multi Média
				23 de Novembro	"atelier molecul'art"	Arte da Performance	Carlo Bengio; Paul St-Jean (Grupo Canadiano Performance Multi Média)
				24 de Novembro	"I'ecran humain"	Arte da Performance	Grupo Canadiano Performance Multi Média
				26 de Novembro	"18 l'atitudes da performance"	Conferência-Performance	Manoel Barbosa
				28 de Novembro	"intercept the rays"	Arte da Performance	Nan Hoover
				29 de Novembro			

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.1 Base de Dados de Festivais de Arte

3.1.3.1.3 ACARTE - programação de Arte da Performance

Ano	Cidade	Local	Ciclo	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenients/Participantes
				30 de Novembro			
				6 de Dezembo	"performática"	Arte da Performance	Grupo Neon
				7 de Dezembo			
1986	Lisboa	CAM-FCG	"amag'Arte: Espectáculo Inter-Media"	4 a 6 de Abril	"Improvisação sobre 'Récitation 9"	Arte da Performance; Dança Experimental	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
					"Six Sexy Saxes"		Grupo amag'Arte
					"Espelho Mosto"		
					"As Duas Serpentes"		
					"O Chicote"		
	Lisboa	CAM-FCG	"Performance-Arte"	19 de Novembro	"V.I.T.R.I.O.L"	Arte da Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
							Rui Orfão
				22 de Novembro	"Performance I / Performance II"	Arte da Performance	Gerardo Burmester
				23 de Novembro			
				26 de Novembro	"Erganómetro"	Arte da Performance	Silvestre Pestana
				27 de Novembro	"Ponto-acção"	Arte da Performance	Fernando Aguiar; Telectu
				29 de Novembro	"UMUURZL"	Arte da Performance	Manoel Barbosa
				30 de Novembro			
1987	Lisboa	CAM-FCG	"Encontros ACARTE 1987"	Setembro	"Accions"	Arte da Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
							La Fura del Baus
1989	Lisboa	CAM-FCG	"Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental"	3 de Fevereiro	"Electric voice theatre"	Concerto-Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
				4 de Fevereiro			Vocem
				5 de Fevereiro			
				7 de Fevereiro	"Osarcomgestos"	Espectáculo-Performance	Companhia Bouche/Cousue/Théâtre/Danse
				8 de Fevereiro			
				9 de Fevereiro	"Os Limites da Sua Alma"	Arte da Performance	Miguel Yeco
				11 de Fevereiro	"Mobilis in Mobile"	Arte da Performance	Rui Orfão
				12 de Fevereiro	"Cannibal!"	Arte da Performance	Ian Smith
				14 de Fevereiro	"Vruutmd"	Arte da Performance	Manoel Barbosa
				15 de Fevereiro			
				17 de Fevereiro	"Minha Montanha Holandesa"	Arte da Performance	Carlos Gordilho
				19 de Fevereiro	"S"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Elisabete Mileu
	Lisboa	CAM-FCG	"Vertentes de Teatro Musical: Pintura, Teatro, Música, Poesia	24 de Fevereiro	"Viagem de Inverno"	Espectáculo-Performance	**ACARTE; Madalena Azeredo Perdigão (Org.)**
				25 de Fevereiro			António Wagner Diniz; Luís Miguel Cintra; Nuno Vieira de Almeida
				26 de Fevereiro			
				2 de Março	"Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação"	Espectáculo-Performance	Constançã Capdeville; Manuel Cintra
				3 de Março			
				4 de Março			
				5 de Março			

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.2 Bases de Dados de Festivais de Arte da Performance

3.1.3.2.1 Alternativas

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1981	Almada	Oficina da Cultura; Espaço das Carochas; Escola Primária Feminina número 1	25 de Agosto a 3 de Setembro	"Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva"	Arte da Performance	**Egídio Álvaro; Manoel Barbosa (Org.)**
						Novae Akrilik Cie; Albuquerque Mendes; A. Magnim; Armando Azevedo; Claude Lamarche; Claude Paul Gauthier; Delphim Miranda; E. M. de Melo e Castro; Grupo Diaspositivos; E.C.A.R.T.; Elisabete Mileu; Feu Rouge International; Grupo Puzzle; Hiroshi Naruse; J. P. Mauny; Louis Bouchard; Mami Aoyama; Manoel Barbosa; Manuela Fortuna; Marie Kawazu; Maurice Horde; Maurizio Camerani; Miguel Yeco; Mineo Aayamaguchi; Mogly Spex; Pap'Circus; Groupe Quebequois; Ria Pacquee; Rui Costa; Rui Orfão; Victor Silva
					Dança Experimental	Brigitte Chayenko; Daria Fain; Mogly Spex; Sumaku Koseki
					Vídeo-Performance	Abel Mendes; António Cerveira Pinto; António Palolo; Benni Efrat; David Tremlett; Dieter Appelt; Ernesto de Sousa; Fabrizio Plessi; Helena Almeida; Henrique Silva; Hermann Nitsch; Joana Rosa; João Vieira; José Barrias; José Conduto; Julião Sarmento; Kerry Tengrove; Klaus Rinke; Leonel Moura; Mike Hentz; Nilge Rolfe; Régine Chopinot; Saver-Bauer; Silvestre Pestana; Tanaka Min; Tom Morioni
					Instalação-Performance	Ana Hatherly; Atelier de Nice; Claude Goiran; E. Colliard; E. M. de Melo e Castro; Graça Morais; Grupo Vista Armada; Jaime Silva; Manoel Barbosa; Miguel Yeco; Patrick Lanneau; Shmel; Sylvette Maurin
					Poesia Visual-Espacial	Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Jean-Luc Parant
					Concerto-Performance	Hiroshi Naruse; Jorge Lima Barreto; Novae Akrilik Cie; Ollivier Coupille; Rui Reininho
					Arte Postal	vv.
1982	Almada	Oficina da Cultura; vv.	22 a 31 de Julho	"Alternativa - II Festival Internacional de Arte Viva"	Arte da Performance; Concerto-Performance; Conferência-Performance; Dança Experimental; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacia; Teatro-Performancel; Vídeo-Performance	**Egídio Álvaro; Manoel Barbosa (Org.)**
						A. Labelle-Rojoux; Abel Mendes; Adriano Rangel; Alberto José; Albuquerque Mendes; Alternes; Arteopinião; Antoine Laval; António Barros; António Campos Rosado; António Olaio; Armando Azevedo; António Viana; Art & Techinque; Arthur Varela; Artur Barrio; Basement Group; Benett Rossel; Borges Branquinho; Cahiers Loques; Ção Pestana; Carlos Gordilho; Carlos Zíngaro; César Cocofone; Chérif e
					Outros	vv.
					Arte da Performance; Poesia Visual-Espacial	**Egídio Álvaro (Org.)**
						Albuquerque Mendes; Albert Morell; António Olaio; Armando Azevedo; Arthur Wicks; Ção Pestana; Carlos Gordilho; Claude Paul Gauthier; Daniel Nave; Da Wu Tang; Delphim Miranda; Elisabeth Morcellet; Elisabete Mileu; Ewa; Fernando Aguiar; Gerardo Burmester; Hella Santarossa; Iain Robertson; Kees Mol; Manoel Barbosa; Marie Kawazu; Mieno Aayamaguchi; Natascha Fiala; Serge III; Silvestre Pestana; Sueño-Sueño; Susanne Krist; Yuca Ferdanzen; Zé Oliveira

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.2 Bases de Dados de Festivais de Arte da Performance

3.1.3.2.1 Alternativas

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1983	Almada	Escola nº2; Exterior: adro da igreja, praia miradouro; vv.	15 a 25 de Julho	"Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva"	Picto-Performance	Albuquerque Mendes; Bracha Ettinger; Carlos Carreiro; Ewa; Gerardo Burmester; Graça Morais; Gonçalo Duarte; Hella Santarossa; Joel Brisse; Jorge Fallorca; Jorge Pell; Kerstin Grunewald; Luís Garcia; Lurdes Robalo; Pierre-Marie Ziegler; Rocha Pinto; Rodrigo Cabral; Sérgio Pombo; Sergio Sarri; Tino Stefanoni
					Dança Experimental	Annie Coridon; Katy Roulaud; Nathalie Clouet; Sylvie Laboudigue
					Ato Poético; Concerto-Performance; Intervenção de Rua	André Shan; Avelino Rocha; Cristina Maldonado; David de Almeida; Gedeon Rudrauf; Hydra; Jean Voguet; Leo Delarue; Percustra (Américo Vardoso; Paula Martins); Xavier Veilhan; Yuca Ferdanzen; Zé Oliveira
					Instalação-Performance	Ana Branca; Arthur Wicks; Fernando aguiar; Francisco Ginjeira; Garcia Severo; Ilse Wegmann-Hacher; Jim Felter; Tony Soulié; Vítor Belém; Zé Oliveira
					Arte Postal	Egídio Álvaro; Neal Taylor
					Outros	vv.
1985	Cascais	n/d	n/d	Alternativa 4 - Festival Internacional de Arte Viva	Arte da Performance	**Egídio Álvaro (Org.)** Albuquerque Mendes; António Barros; António Olaio; Armando Azevedo; Arthur Wicks; Ção Pestana; Carlos Gordilho; Claude-Paul Gauthier; Da Wu Tang; Daniel Nave; Delphim Miranda; Elisabete Mileu; Elisabeth Morcellet; Fernando Aguiar; Francisco Gingeira; Frank Na; Gerardo Burmester; Hella Santarossa; José Oliveira; Lydia Schouten; Manoel Barbosa; Marcelle Van Bemmel; Marie Kawasu; Miguel Yeco; Mineo Aayamaguchi; Nigel Rolfe; Plassum Harel; Serge III; Silvestre Pestana; Susanne Krist
1987	Porto	Bar Aniki-Bóbó; Discoteca Indústria; Discoteca Lux; Instituto Francês do Porto	14 a 19 de Novembro	"Festival Internacional de Perfomance: Alternativa 5 - o ângulo recto ferve a 90º"	Arte da Performance; Concerto-Performance; Conferência-Performance; Instalação-Performance; Vídeo-Performance	**António Olaio; Egídio Álvaro; Pedro Marques de Oliveira (Org.)** Albuquerque Mendes; Andre Stitt; António Barros; António Melo; António Olaio; Bernard François; Bruce Gilchrist; Catherine Meziat; Cesário Rachador; Claude Lamarche; Claude Paul Gauthier; Elisabeth Morcellet; Fernando Aguiar; Gerardo Burmester; Giner; Jean-Jacques Huot; Jocelyn Fiset; Jordi Cerdà; Luc Lerouge; Marcelle Van Bemmel; Marie Kawazu; Massimo Zanasi; Miguel Yeco; Natascha Fiala; Nuno de Santacruz; O Repórter Estrábico; Rui Costa; Silvestre Pesana; Tara Babel; Stephan Reusse; Video-Du Jamais Vu
					Outros	vv.

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.2 Bases de Dados de Festivais de Arte da Performance

3.1.3.2.2 Performarte

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Designação/Evento b)	Intervenientes/Participantes
1985	Torres Vedras	Claustros do Convento da Graça; Galeria Municipal; Galeria Nova; Salão dos Bombeiros Voluntários	13 a 28 de Abril	"Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	Conferência-Performance	"6 L'atitudes Espaçomatemáticas da	**Fernando Aguiar; Manoel Barbosa (Org.)**
							Manoel Barbosa;
					Instalação-Performance	vv.	Alberto Carneiro; Albuquerque Mendes; António Palolo; Fernando Aguiar; Gerardo Burmester; Helena Almeida; José Conduto; Joana Rosa; Manuel Casimiro; Silvestre Pestana
					Arte da Performance	"Performance"	Albuquerque Mendes
						"Nascidos de uma noite de trovoada"	António Barros
						"Performance"	António Melo
						"Les miroirs ne reflettent pas l'image de drácula"	António Olaio
						"Performance"	Armando Azevedo
						"Performance-Vídeo"	Ção Pestana
						"Entardecer Revisitado"	Carlos Gordilho
						"Performance"	Elisabete Mileu
						"Segurança Interna II"	Fernando Aguiar
						"Performance"	Gerardo Burmester
						"Performance"	Ícaro
						"Territory statement"	Joana Rosa
						"amscrd"	Manoel Barbosa
						"Paris em pessoa - 1ª variação"	Miguel Yeco
						"Performance"	Pedro Tudela
						"Hard-core, jogos de sensibilidade masculina"	Rui Orfão
						"Light Pen Poem"	Silvestre Pestana
					Vídeo-Performance	vv.	António Barros; Grupo VideOporto; Manoel Barbosa; Rui Castelo Lopes; Silvestre Pestana; Vítor Rua
					Revista-Operação	"Aquaplaning"	Artitude:01
					Concerto-Performance	"Concerto-Performance"	D. W. Art; Telectu; Manoel Barbosa
						"Esta peça é sua, estime-a"	**Fernando Aguiar (Org.)**
							Alberto Pimenta; António Pocinho; Maria Emília Castanheira; Rui Zink
						"Telefonemas Eróticos"	António Olaio
						"Mais sete Auto-Retratos Acompanhados"	Delphim Miranda
						"A Ingenuidade no Elogio de Almada Negreiros"	Eduardo Sérgio
						"Que Deus me Mate se fiz Bruxaria"	Francisco Ginjeira

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.2 Bases de Dados de Festivais de Arte da Performance

3.1.3.2.2 Performarte

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Designação/Evento b)	Intervenientes/Participantes
1988	Amadora	Galeria Municipal Recreios Desportivos	8 de Julho a 7 de Agosto	"Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance	Arte da Performance	"Lembro-me Perfeitamente de Como Tudo Começou…"	Gabriel Rui Silva
						"O Mundo do Dia"	Gilberto Gouveia
						"Pigmentos"	Isabel Valverde
						"Só sai a ti society society"	Joaquim Lourenço
						"Contributo para um Manifesto"	José Louro
						"Réptil como Pássaro"	José Oliveira
						"Encruzilhada como Algo de Acabado"	Maria Isabel Tristany
						"De-Composição"	Miguel Yeco; Maria Cabral; Matias Cabral
						"Como nicar"	Nuance
						"Um Amontoado de Ideias: Pátria…Morte… Nunca Vida"	Numanépa
						"Comandos Mortos"	Rigo 88
						"Moriturite Salutant"	Rui Zink
						"Merda"	Vítor Pi
					Instalação-Performance	vv.	Adam Rzepecki; Anna Banana; Alberto Franco Pascual; Alberto Pimenta; Albuquerque Mendes; Ana Hatherly; Angelo Bettin; Angelo Pretolani; António Nelos; Árni Ingólfsson; António Dantas; Bartolomé Ferrando; Carlos Gordilho; Chrig Perren; Chris Newman; Christo; Clemente Padin; Dennis Oppenheim; Dick Higgins; Dobrica Kamperelic; Dr. Klaus Groh; Emilio Morandi; Enzo Minarelli; Felipe Lamadrid; Fernando Aguiar; Frank Na; Frederic Develay; Fritz Vogel; Giovanni Fontana; Guglielmo Achille Cavellini; Gunter Ruch; Guy Bleus; Iosif Király; Ivancic J. Pino; Jan de Boever; Janet Janet; Jo Klaffki; Joel Hubaut; Josef Bauer; Julien Blaine; Jurgen O. Olbrich; Lecrompe Jacques; Leonor Areal; Liliane Vertessen; Manfred Vançi Stirnemann; Maria Moreira; Miguel Angel Beneyto; Mit; Monty Cantsin; Orlan; Paul Thomas; Ray Johnson; Rea Nikonova; Rorica Kamperelic; Rudi Rubberoid; Ruggero Maggi; Sarenco; Serge Segay; Sharon Wysocki; Shozo Shimamoto; Szkárosi Endre; Teresa WennbergThe Nomads; Timm Ulrichs; Triceps; Wolf Vostell

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Designação/Evento b)	Intervenientes/Participantes
							E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; Rui Zink (Org.)
			Abril a Maio		Instalação-Performance	vv.	A. de Araújo; Abílio-José Santos; Alberto Pimenta; Albrecht/d.; Alain Arias-Mission; Alvaro de Sá; Ana Hatherly; Andrzej Dudek-Durer; António Dantas; Antonio Gomez; Arrigo Lora-Totino; Atelier Bonanova; Antero de Alda; António Aragão; António Nelos; Bartolomé Ferrando; Bernard heidsieck; Biagio Maria Di Salvia; Birger Jesch; Bob Cobbing; Bruno Montels; Carlo Pittore; Cesar Espinosa; Charles Dreyfus; Clemente Padín; Crag Hill; Cunha Torres; Daniel Daligand; Décio Pignatari; Dick Higgins; Dimosthenis Agrafiotis; Dobrica Kamperelic; E. M. de Melo e Castro; Elisabeth Was; Emerenciano; Eduardo Kac; Eugenio Miccini; Enzo Minarelli; Fernando Aguiar; Franco Verdi; Frederic Develay; Fritz Balthaus; Giancarlo Cavallo; Giovanni Fontana; Giovanni Strada; Graciela Gutièrrez Marx; Guy Bleus; Gyorgy Galántai; Harrie de Kroon; Harry Polkinhorn; Heinz Gappmayr; Horus/Llys Dana; J. Medeiros; Jacqueline Nicod; Jean-François Bory; Jeremy Adler; Jerry Madson; Jirí Valoch; Joan Rabascall; Joaquim Branco; John M. Bennett; Jordi Vallès; José-Alberto Marques; José M. de la Pezuela; Jose Maria Iglesias; Joseph Keppler; Juan José Espinosa Vargas; Jukka Nyman; Julien Blaine; Jurgen O. Olbrich; Jwcurry; Karl Kempton; Klaus Groh; Klaus Peter Dencker; Ko de Jonge; Kum-Nam Baik; Leticia Ocharán; Luciano
			26 de Abril		Concerto-Performance	"Vogelsang"	Beth Anderson; Fred Szymanski; Fritz Balthaus; Joan La Barbara; Julius Stimme; Maurizio Nannucci; Thomas Kapielski;
						"Edition Hundertmark"	Henri Chopin
						"Radio Sounds"	Klaus Groh
						"Fire Wall of Flesh"	Harry Polkinhorn
						"Ax Tongue"	John M. Bennett
					Vídeo-Performance	"Ego Ego"	António Dantas; António Nelos
						"Kein Problem"	António Dantas; Rigo
						"Conferência de Nível"	António Aragão; António Dantas
						"Sol de Sols"	Xavier Canals
					Conferência-Performance	"PO-EX: do Antes ao Agora"	Ana Hatherly
						"Auto-Poem"	Jurgen O. Olbrich
						"Conferência-Performance"	José-Alberto Marques
						"O Olho Escreve com Metáfora A Paz"	Pablo del Barco

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Designação/Evento b)	Intervenientes/Participantes
1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	27 de Abril	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	Concerto-Performance	"Radiotaxi"	Bernard Heidsieck; Eugenio Miccini; Franco Verdi; Henri Chopin; Jean-François Bory; Julien Blaine; Paul de Vree; Philip Corner; Sarenco; The Guerrilla Art Action Group
					Vídeo-Performance	"Rausch"	Klaus P. Dencker
						"Astronaut"	Klaus P. Dencker
						"Starfighter"	Laus P. Dencker
						"Conoscenza Sottile/Sottile Inganno"	Giovanni Fontana
						"Ensaio para uma Interacção da Escrita"	Fernando Aguiar
						"Tudo pelo Interesse Público"	Fernando Aguiar
						"Segurança Interna"	Fernando Aguiar
					Intervenção Urbana	"A Escada de Pedra"	Fernando Aguiar; Rui Zink
					Conferência-Performance	"Caixas de Teatro Mental"	Alain Arias-Misson
						"13427 Poemes Metaphysiques"	Julien Blaine
						"O Poeta é um Evadido do Quotidiano"	Eugenio Miccini
						"Cancer Poem"	Sarenco
			28 de Abril		Concerto-Performance	"Psicofonie"	Vittore Baroni
						"Metamorfosis"; "Ma non se ne preoccupano gli uccilli"	Raffaele Cuomo
						"Baobab 3"	Adriano Spatola; Arrigo Lora-Totino; Carlo A. Sitta; Corrado Costa; Giovanni Fontana; Giorgio Bellini & Flavio Ermini; Giulia Niccolai; Guido Savio; Lino Pedrucci; Julien Blaine; Mario Borillo; Milli Graffi; Simposio Differante
						"3 Vitre"	Enzo Minarelli; Giovanni Fontana
						"The Fellowship of the Green Parrot"	Paula Claire; Peter Stacey
						"Dones d'Aigua"; "Joc"	Xavier Canals
					Vídeo-Performance	"Poesia Contra Verso"	Alberto Pimenta; Fernando Aguiar
					Videopoesia	"Signagens"	E. M. de Melo e Castro
						"Quadrado; Triângulo; 2 Poemas Barrocos "	Luis Filipe Oliveira
						"Silêncio"	Luis Filipe Oliveira
						"Les Trés Riches Heures de l'Ordinateur Nº2"	Tibor Papp
					Conferência-Performance	"por que holopoesia"	Eduardo Kac
						"A Metódica Verbalidade"	Gilberto Gouveia
						"Introdução sobre Arte e Troca"	Guy Bleus
						"Dervixe/Le Robert"	Bernard Heidsieck
			29 de Abril		Concerto-Performance	"Canal Street"	Bernard Heidsieck
						"Poets, Painters, Composers, Nº4"	Bernard Heidsieck; Clifford Burke; Eather Sugai; Henri Chopin; Jean-Paul Curtay; Jeff Morris; Joseph Keppler; Linda Dowdell; René Fabre; Richard Kostelanetz;
						"Povo/Ovo"	António Aragão
						"Poemografias (Diferença)"	Alberto Pimenta; E. M. de Melo e Castro; Salette Tavares
						"Poemografias (Galeria Nova)"	Alberto Pimenta
					Vídeo-Performance	"Revolução"	Ana Hatherly
						"Rotura"	Ana Hatherly

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.1 Festival Internacional de Poesia Viva

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento	Taxonomia	Designação/Evento b)	Intervenientes/Participantes
						"Música Negativa"	Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro
						"In Attesa Della Terza Guerra Mondiale"	Sarenco
					Conferência-Performance	"Tecnologia, Arte e Sociedade"	António Aragão
						"A Performance como Linguagem"	Bartolomé Ferrando
						"Relatório da minha actividade poética"	Alberto Pimenta
1988	Amadora	Galeria Municipal	10 a 28 de Fevereiro	"1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª Apresentação)"	Instalação-Performance	vv. (selecção de 1987)	**E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; Rui Zink (Org.)**
							vv. (selecção de 1987)
					Arte da Performance	"Metástase II"	Alberto Pimenta
					Vídeo-Performance	vv. (selecção de 1987)	vv. (selecção de 1987)

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.1 "PO.EX 80 – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa"

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1980	Lisboa	GNAMB	19 de Abril a 15 de Maio	"Poesia Urro"; "OVO/POVO"	Instalação-Performance; Poesia Espacial	**E. M. de Melo e Castro (Org.)**
						António Aragão
				"P.A.R."	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	António Campos Rosado
				"A Confissão de Mariana"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Ana Hatherly
				"Descolagens da Cidade"	Instalação-Performance	Ana Hatherly
				"Performance das Velas"	Ato Poético	Ana Hatherly
				"Delfos 2020"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	E. M. de Melo e Castro
				"Não há sinais inocentes"	Instalação-Performance	E. M. de Melo e Castro
				"Ex-posição"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	José-Alberto Marques
				"Poesia Visual": "Escravos", "Ismos", "Razão"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	António Barros
				"Voz"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Salette Tavares
				"Bailia de Ayras Nunes de Santiago"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Salette Tavares
				"Tecno-Labirinto"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Silvestre Pestana
				"Spectaculu"	Ato Poético	Alberto Pimenta
				"Concerto-Performance"	Concerto-Performance	n/d
				"Teatro-Performance"	Teatro-Performance	n/d
				"Happening"	Happening	n/d
				"Recital de Poesia"	Recital de Poesia	n/d
				"Videopoesia"	Videopoesia	n/d
				"Vídeo-Performance"	Vídeo-Performance	n/d

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.2 "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa – Poesia Visual Portuguesa"

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1979	Coimbra	CAPC	15 a 28 de Dezembro	"Gnait"	Vídeo-Performance; Instalação-Performance	**António Barro; Alberto Carneiro (Org.)** Julião Sarmento
1980			19 a 30 de Janeiro	"Descolagens da Cidade"	Instalação-Performance	Ana Hatherly
			2 a 16 de Fevereiro	"Ouve-me, Vê-me, Sente-me"	Vídeo-Performance; Instalação-Performance	Helena Almeida
			16 a 29 de Fevereiro	"Radiologias"	Vídeo-Performance; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Silvestre Pestana
			1 a 15 de Março	"Corpo Arte - Arte Corpo"	Instalação-Performance	Alberto Carneiro
			11 a 25 de Abril	"Metal-Light-Peace"	Instalação-Performance	José Carvalho
			27 de Abril a 9 de Maio	"Construção"	Instalação-Performance	António Palolo
			12 a 24 de Maio	"Ovo Povo"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	António Aragão
			24 de Maio a 5 de Junho	"Pinturas"	Picto-Performance	Ângelo de Sousa
			6 a 21 de Junho	"Delfos 2020"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	E. M. de Melo e Castro
				"Poemetrias"	Arte da Performance; Happening; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	
			21 de Junho a 5 de Julho	"Conversa"	Conferência-Performance	Álvaro Lapa
			5 a 19 de Julho	"Auto-Retrato"	Instalação-Performance	Joana Rosa
			19 a 31 de Julho	"Dark Pages"	Instalação-Performance	Fernando Calhau
			20 de Setembro a 4 de Outubro	"Algias, Nostalgias"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	António Barros
			1 a 14 de Novembro	"Espí-ritos Actu(ais)antes"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Alberto Pimenta

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.3 "Poemografias – Exposição Itinerante de Poesia Visual"

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes
1985	Lisboa	Galeria Diferença	21 de Janeiro a 8 de Fevereiro	"Exposição Itinerante de Poesia Visual"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Videopoesia; Vídeo-Performance	**Fernando Aguiar; Silvestre Pestana (Org.)** Abílio-José Santos; Alberto Pimenta; Ana Hatherly; Antero de Alda; António Aragão; António Barros; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; José-Alberto Marques; Salette Tavares; Silvestre Pestana
				"Conferência-Performance"	"Conferência-Performance"	Salette Tavares
				"Conferência-Performance"	"Conferência-Performance"	Alberto Pimenta
				"Conferência-Performance"	"Conferência-Performance"	E. M. de Melo e Castro
	Torres Vedras	Galeria Nova	2 a 16 de Março	"Exposição Itinerante de Poesia Visual"	Intervenção-Inauguração; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Videopoesia; Vídeo-Performance	Abílio-José Santos; Alberto Pimenta; Ana Hatherly; Antero de Alda; António Aragão; António Barros; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; José-Alberto Marques; Salette Tavares; Silvestre Pestana
				"Conferência-Performance"	"Conferência-Performance"	Alberto Pimenta
	Évora	Galeria Municipal de Arte	5 a 26 de Maio	"Exposição Itinerante de Poesia Visual"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Videopoesia; Vídeo-Performance	Abílio-José Santos; Alberto Pimenta; Ana Hatherly; Antero de Alda; António Aragão; António Barros; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; José-Alberto Marques; Salette Tavares; Silvestre Pestana
				"Auto de Fé"	Ato Poético	Alberto Pimenta
	Coimbra	CAPC	16 a 30 de Novembro	"Exposição Itinerante de Poesia Visual"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Videopoesia; Vídeo-Performance	Abílio-José Santos; Alberto Pimenta; Ana Hatherly; Antero de Alda; António Aragão; António Barros; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; José-Alberto Marques; Salette Tavares; Silvestre Pestana
				"A Teia"; "Poemetrias"	Instalação-Performance	E. M. de Melo e Castro
				"Coimbra 16 Nov. 85 - Diário Visual"	"Conferência-Performance"	Fernando Aguiar

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.4 "Retítulos"

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1987	Lisboa	Atelier 15	Janeiro	"Discurso sobre o Filho da Puta"; vv.	Intervenção-Inauguração; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	**Fernando Aguiar (Org.)**
						Alberto Pimenta
				"Testes Caca-Cola"; vv.		Abílio-José Santos
				"Mapas de Imaginação e Memória"; vv.		Ana Hatherly
				"Refaces"; vv.		E. M. de Melo e Castro
				"Dedos"; vv.		Fernando Aguiar
				"A Poesia está em Acção"	Intervenção-Inauguração	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar

3.1.3 Bases de Dados Expandidas de Eventos de Arte da Performance na Década de 1980

3.1.3.3 Bases de Dados de Eventos de Poesia e Arte da Performance

3.1.3.3.2 Eventos de Poesia Visual e Experimental

3.1.3.3.2.5 "Outras Escritas, Novos Suportes"

Ano	Cidade	Local	Data	Designação/Evento b)	Taxonomia	Intervenientes/Participantes
1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	12 de Novembro a 18 de Dezembro	"Exposição Outras Escritas, Novos Suportes"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	**Fernando Aguiar (Org.)** Alberto Pimenta; António Nelos; Fernando Aguiar; Gabriel Rui Silva
			12 de Novembro	"Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage"	Intervenção-Inauguração; Ato Poético	Alberto Pimenta
			18 de Dezembro	"A Assistência Ideal"	Ato Poético	Alberto Pimenta
				"Rêv-loção"	Ato Poético	António Nelos
				"Homenagem do Alfabeto a M. M. B. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico"	Ato Poético	Fernando Aguiar
				"Orbis Sensualium Scripturae"	Ato Poético	Gabriel Rui Silva

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.1 Alberto Pimenta

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1977	Lisboa	SPA - Sala de Teatro	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Grupo Ânima: **Alberto Pimenta**, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1977	Lisboa	Jardim Zoológico	"Homo Sapiens"	"Homo Sapiens"	Happening	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
70	1977	Caldas da Rainha	Exterior; Mercado do Peixe; Mercado Principal; Museu José Malhoa; Praça da República	"Quartos Encontros Internacionais de Arte"	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Grupo Ânima: **Alberto Pimenta**, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1978	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Multi/Ecos"	"Diaporama de Poesia Experimental 1"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	Grupo Ânima: **Alberto Pimenta**, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1978	Lisboa	RTP - Estúdios	"A Arte de Ser Português"	"A Arte de Ser Português"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	**Alberto Pimenta**
70	1979	Lisboa	RTP - Estúdios	"A Arte de Ser Português"	"A Arte de Ser Português"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	**Alberto Pimenta**
70	1979	Almada	Recreios Desportivos da Trafaria	"Heterofonia"	"Heterofonia"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Alberto Pimenta; Conceição Barreto; Eulália Barros; Francisco Figueira; GIIT; Henrique Manuel Viegas; José Castanheira; Justo Prieto; Lina Novais; Natália de MAtos
70	1980	Lisboa	Galeria Quadrum	"Arte Postal"	"Arte Postal"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte Postal; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**; vv.
70	1980	Coimbra	CAPC	"Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa"	"ESPI-RITOS ACTU(AIS)ANTES"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
70	1980	Lisboa	GNAMB	"PO.EX/80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa"	"Spectaculu"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia; Teatro	**Alberto Pimenta;** Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Batarda
80	1982	Lisboa	n/d	"A Visita do Papa"	"A Visita do Papa"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Simpósio Projectos & Progestos"	"Conductus"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia; Teatro	**Alberto Pimenta**; Isabel Carlos; Jorge Vasques; José António Bandeirinha
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Simpósio Projectos & Progestos"	"Poesiacção"	Poesia Visual-Espacial	Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**; Fernando Aguiar; Silvestre Pestana
80	1983	Lisboa	ESBAL	"Animação da Área do Chiado/83"	"Uni-Verso Pro-Lixo"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1984	Lisboa	Casa de Lafões - Salão	"Lançamento de 'Os 3 Farros'"	"Lançamento de 'Os 3 Farros'"	Ato Poético	Arte da Performance; Conferência-Arte; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**; António Aragão
80	1984	Lisboa	FCSH - UNL	"PORNEX 84"	"Operação Iracema Pinto"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Happening; Teatro; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	n/d	n/d	"A Cidade N."	"A Cidade N."	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Letras, artes e ideias"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Conferência-Performance"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Torres Vedras	Galeria Nova	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Letras, artes e ideias"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Torres Vedras	Galeria Nova	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Conferência-Performance"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Évora	Galeria Municipal de Arte	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Letras, artes e ideias"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Évora	Galeria Municipal de Arte	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Auto de Fé"	Happening	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Letras, artes e ideias"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Animação da Área do Chiado"	"Poesia Contra Verso"	Ato Poético; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**; Fernando Aguiar
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Animação da Área do Chiado"	"Teatro de Artifício: O Desafio da Mudança"	Espectáculo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Poesia	**Alberto Pimenta**; Eulália Barros; Maria do Carmo; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Marques Arede; Martine Annerel
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Um século em Abismo - Poesia Portuguesa do séc. XX" - ACARTE	"A Chávena Portuguesa com a Asa Quebrada"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1986	Lisboa	Galeria Livrarte	"Afrodite da Triumph"	"Afrodite da Triumph"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening	**Alberto Pimenta**
80	1986	Lisboa	SNBA	"Lançamento do Livro *Poemografias*"	"Homenagem da Vanguarda à Rectaguarda "	Arte da Performance; Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Poesia	**Alberto Pimenta**; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; José-Alberto Marques; Telectu
80	1986	Lisboa	RTP - Estúdios	"6 Árias para Cesário - Série de 6 programas de poesia encenada para a RTP"	"6 Árias para Cesário - Série de 6 programas de poesia encenada para a RTP"	Vídeo-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	**Alberto Pimenta**
80	1986	Lisboa	Galeria 15	"Murmúrios"	vv.	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Poemografias (Galeria Diferença)"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Música; Poesia	**Alberto Pimenta;** E. M. de Melo e Castro; Salette Tavares
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Poemografias (Galeria Nova)"	Concerto-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Música; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Poesia Contra Verso"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Instalação; Poesia; Vídeo	**Alberto Pimenta**; Fernando Aguiar

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.1 Alberto Pimenta

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Bienvenue"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Relatório da minha actividade poética"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Porto	Casa de Serralves - Museu Nacional de Arte Moderna	"Ciclo Poesia Viva"	"Bed Painting"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**; Fernando Aguiar
80	1987	Porto	Casa de Serralves - Museu Nacional de Arte Moderna	"Ciclo Poesia Viva"	"Leitura de Poesia"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Funchal	n/d	"Colóquio Imaginário do Espaço"	"Metástase I"	Ato Poético	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"Discurso sobre o Filho da Puta"; vv.	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"A Poesia está em Acção"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Conferência-Arte; Intervenção; Poesia	**Alberto Pimenta**; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar
80	1988	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)"	"Metástase II"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1988	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)"	vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1988	Lisboa	Fórum Picoas	"Erotismo e Literatura - Semana Cultural da Associação Portuguesa de Escritores"	"Metáfora Sinistra"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte	**Alberto Pimenta**
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas Novos Suportes"	"Ex-Voto ao Divino M. M. du Bocage"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas Novos Suportes"	"Leitura de Poesia"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas Novos Suportes"	vv.	Instalação-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia	**Alberto Pimenta**
80	1988	Amadora	Galeria Municipal Recreios Desportivos	"Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	"Esta Peça é sua, estime-a"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Música; Poesia	**Alberto Pimenta**; António Pocinho; Emília Castanheira; Rui Zink
80	1990	Lisboa	Ara - Vala Comum	"Um Enlace Feliz"	"Um Enlace Feliz"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	**Alberto Pimenta**; Emília Castanheira

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.2 Ana Hatherly

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
60	1967	Lisboa	Galeria Quadrante	"Anagramas"	"Anagramas"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
60	1967	Lisboa	Galeria Quadrante	"Operação 1 e 2"; "Conferência-Objecto"	"Operação 1 e 2"; "Conferência-Objecto"	Concerto-Happening; Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Conferência-Arte; Happening; Música; Poesia	**Ana Hatherly**; António Aragão; E. M. de Melo e Castro; José-Alberto Marques; José-Augusto França; Jorge Peixinho; Pedro Xisto
60	1968	Porto	Galeria Alvarez	"Operação 1 e 2"	"Operação 1 e 2"- "Apresentação"	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	**Ana Hatherly**; António Aragão; E. M. de Melo e Castro; José-Alberto Marques; Jorge Peixinho; José Viale Moutinho; Pedro Xisto
60	1969	Guincho	Praia do Guincho	"Encontro no Guincho"	"Encontro no Guincho"	Celebração-Performance; Intervenção Paisagem; Oficina Experimental	Arte da Performance; Happening	**Ana Hatherly**; vv.
60	1969	Lisboa	Galeria Quadrante	"Exposição-*Happening:* Obsolescência"	"Exposição-Happening: Obsolescência"	Exposição/Instalação Coletiva; Happening	Artes Plásticas; Happening; Música; Cinema/Vídeo	**Ana Hatherly**; Artur Rosa; Ernesto de Sousa; Jorge Peixinho; Noronha da Costa
70	1972	Londres	Exterior	"The Thought Fox"	"The Thought Fox"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1973	Lisboa	Instituto Alemão	"Mostra de Poesia Concreta Internacional"	"Comunicação criativa áudio-visual"	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1973	Londres	n/a	"Spaghetti Time"	"Spaghetti Time"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1974	Lisboa	Galeria Judite Dacruz	"Anagramas"	"Anagramas"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1974	Porto	Mini-Galeria	"Anagramas"	"Anagramas"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1974	n/a	n/a	"C. S. S." (Cut-Outs, Silk, Sands)	"C. S. S. (Cut-Outs, Silk, Sands)"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1974	n/a	n/a	"Fragmentos de Animação"	"Fragmentos de Animação"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1974	Lisboa	Galeria São Mamede	"Maias para o 25 de Abril"	"Instalação-Performance"; vv.	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1974	n/a	n/a	"Sopro 57-AN-39"	"Sopro 57-AN-39"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1975	Lisboa	Anfiteatro da Biblioteca Nacional	"Primeiro Congresso de Escritores Portugueses"	"O Escritor, Consciência Pública"	Conferência-Arte	Conferência-Arte; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1976	Lisboa	AR.CO	"Revolução"	"Revolução"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Artes Plásticas; Cartaz; Música; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1976	Lisboa	RTP - Exterior	"O que é a Ciência? - I"; "O que é a Ciência? - II"	"O que é a Ciência? - I; "O que é a Ciência? - II"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1977	Lisboa	GNAMB	"Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	"Poema d'Entro"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1977	Lisboa	SPA - Sala de Teatro	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Grupo Ânima: Alberto Pimenta, António Aragão, **Ana Hatherly**, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1977	Lisboa	RTP - Estúdios	"Mesa Redonda"	Mesa Redonda	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo-Performance	**Ana Hatherly**; António aragão; E. M. de Melo e Castro; Silvestre Pestana
70	1977	Lisboa	SNBA	"Mitologias Locais"	"Happening"	Happening	Happening; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1977	n/a	n/a	"Música Negativa"	"Música Negativa"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Música; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**; E. M. de Melo e Castro
70	1977	Caldas da Rainha	Exterior; Mercado do Peixe; Mercado Principal; Museu José Malhoa; Praça da República	"Quartos Encontros Internacionais de Arte"	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Grupo Ânima: Alberto Pimenta, António Aragão, **Ana Hatherly**, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1977	Lisboa	Galeria Quadrum	"Rotura"	"Rotura"	Happening	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1978	Lisboa	RTP - Estúdios	"Obrigatório Não Ver"	"Música em Água e Mármore"; "Bauhaus"; "Poesia Concreta"; "Ballet Triádico de Oskar Schlemmer"; "Entrevista com Ernesto de Sousa"; Spaced"; Giacometti"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1979	Lisboa	Galeria Tempo	"Desenho no Espaço"	"Desenho no Espaço"	Arte da Performance; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Happening; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1978	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Multi/Ecos"	"Diaporama de Poesia Experimental 1"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	Grupo Ânima: Alberto Pimenta, António Aragão, **Ana Hatherly**, José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1979	Lisboa	RTP - Estúdios	"Obrigatório Não Ver"	"Cubismo e Arte Negra"; "Brancusi"; "Rotura"; "Músico-Textos"; "Artaud e o Teatro da Crueldade"; "Exposição de Jochen Gerz / Entrevista com Fernando Pernes"; "Episódios, por Emília Nadal"; "Aguamar"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1980	Lisboa	SNBA	"Arte Portuguesa Hoje"	"A Terra Prometida: Requiem para Vilarinho das Furnas"	Arte da Performance; Vídeo-Performance	Arte da Performance; Cinema/Vídeo; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**; Ernesto de Sousa; Julião Sarmento; Teresa Gouveia O'Neill

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.2 Ana Hatherly

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1980	Lisboa	Galeria Quadrum	"Arte Postal"	vv.	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte Postal; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1980	Coimbra	CAPC	"Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa"	"Descolagens da Cidade"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Cartaz; Instalação	**Ana Hatherly**
70	1980?	Lisboa	RTP - Estúdios	"Binário"	"Relações entre a Poesia e a Música"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
70	1980?	Lisboa	RDP Antena 2	"A Década Prodigiosa"	"A Década Prodigiosa"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Música; Poesia	**Ana Hatherly**
70	1980	Lisboa	GNAMB	"PO.EX/80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa"	"A Confissão de Mariana"; "Descolagens da Cidade"; "Performance das Velas"	Arte da Performance; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Happening; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1981	Lisboa	Galeria Diferença	"A Caixa"	"A Caixa"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**; vv.
80	1981	Almada	Oficina da Cultura; Espaço das Carochas; Escola Primária Feminina número 1	"Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva"	"Rotura"	Instalação-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Happening; Instalação; Vídeo	**Ana Hatherly**
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Da desigualdade constante dos dias de Leonor"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1985	Torres Vedras	Galeria Nova	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Da desigualdade constante dos dias de Leonor; vv."	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1985	Évora	Galeria Municipal de Arte	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Da desigualdade constante dos dias de Leonor"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Da desigualdade constante dos dias de Leonor"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Pax"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	**Ana Hatherly**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"PO-EX: do Antes ao Agora"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Revolução"; "Rotura"	Vídeo-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Cartaz; Happening; Instalação; Vídeo; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Música Negativa"	Vídeo-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Happening; Instalação; Música; Vídeo; Poesia	**Ana Hatherly**; E. M. de Melo e Castro
80	1987	Porto	Casa de Serralves - Museu Nacional de Arte Moderna	"Ciclo Poesia Viva"	"Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"Mapas de Imaginação e Memória": vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"A Poesia está em Acção"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Conferência-Arte; Intervenção; Poesia	Alberto Pimenta; **Ana Hatherly**; E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar
80	1988	Amadora	Galeria Municipal Recreios Desportivos	"Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	"O Corpo como Suporte"	Planografia Corporal-Performativa; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas Novos Suportes"	vv.	Instalação-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia	**Ana Hatherly**

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.3 E. M. de Melo e Castro

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
50	1958	n/a	n/a	"Lírica do Objecto"	"Lírica do Objecto"	Vídeo-Performance	Happening; Instalação; Intervenção Ritual-Corporal; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
60	1962	Lisboa	Feira do Livro - Avenida da Liberdade (Barraca Guimarães Editores)	"Lançamento de Ideogramas"	"Preocupações de um poeta em processo, que não está sozinho no universo"	Conferência-Performance; Happening	Conferência-Arte; Happening; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
60	1963	Lisboa	Teatro Nacional Dona Maria II	"Happening Ideogramas"	"Coração/Respiração"; "Círculo aberto"; "Pêndulo"	Conferência-Performance; Happening; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Happening; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**; Amélia Rey Colaço; Eduíno de Jesus; Natércia Freire
60	1965	Lisboa	Galeria 111	"Orfotonias"	"Orfotonias"	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Aragão; **E. M. de Melo e Castro**
60	1965	Lisboa	Galeria Divulgação	"Visopoemas"	"poemas in-visíveis": "númeropoema"; sexopoemas"; esqueletopoema"; "geopoema"; fimdesemanopoema"; "termopoema"; "luminopoema"; "fonopoema"; "quasinfinitopoema"; "rodopoema"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
60	1965	Lisboa	Galeria Divulgação	"Visopoemas"-"Concerto e Audição Pictórica"	"Concerto e Audição Pictórica"	Happening	Happening; Música; Poesia; Teatro	António Aragão; Clotilde Rosa; **E. M. de Melo e Castro**; Jorge Peixinho; Manuel Baptista; Mário Falcão; Salette Tavares
60	1966	Lisboa	Galeria 111	"Poemas Cinéticos"	"composição serial sobre o 'objecto poemático de efeito progressivo' de 1962"; "poem a / a poem"; "rimbaud branco"; "suspensão"; "eclipses"; "rire"; "rodamor"; "cubicórdio"; espaço vibrátil"; "anulado-duplicado"; "liana-lumen-homem-liame"; "volume penetrado pouco a pouco"; "fragmento de duas rotinas sobrepostas"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
60	1966	Lisboa	n/a	"Poemas ditos pelo autor"	"Poemas ditos pelo autor"	Recital de Poesia	Música; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
60	1967	n/a	n/a	"Círculos"	"Círculos"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
60	1967	Lisboa	Galeria Quadrante	"Operação 1 e 2"; "Conferência-Objecto"	"Operação 1 e 2"; "Conferência-Objecto"	Concerto-Happening; Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Conferência-Arte; Happening; Música; Poesia	Ana Hatherly; António Aragão; **E. M. de Melo e Castro**; José-Alberto Marques; José-Augusto França; Jorge Peixinho; Pedro Xisto
60	1967	n/a	n/a	"Triangle-quadriopen"	"Triangle-quadriopen"	Videopoesia	Artes Plásticas; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
60	1968	Porto	Galeria Alvarez	"Operação 1 e 2"	"Operação 1 e 2"	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Happening; Poesia Visual-Espacial	Ana Hatherly; António Aragão; **E. M. de Melo e Castro**; José-Alberto Marques; Jorge Peixinho; José Viale Moutinho; Pedro Xisto
60	1969	Guincho	Praia do Guincho	"Encontro no Guincho"	"Encontro no Guincho"	Celebração-Performance; Intervenção Paisagem; Oficina Experimental	Arte da Performance; Happening	**E. M. de Melo e Castro**; vv.
60	1969	Lisboa	Galeria Quadrante	"Exposição Bibliográfica de Poesia Experimental Portuguesa" - "Lançamento da Revista Hidra 2"	"Sintagrama - 67"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
60	1969	Lisboa	RTP - Estúdios	"Roda Lume"	"Roda Lume Fogo"	Videopoesia	Arte da Performance; Ciberliteratura; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
60	1970	Lisboa	Rádio Clube Português	"Impacto"	"Impacto"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Música; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1973	Lisboa	Instituto Alemão	"Ciclo de Poesia Experimental e Concreta"	"Comunicação sobre Poesia Concreta"; "Comunicação sobre Poesia Concreta e Arte Radiofónica"; vv.	Conferência-Performance; Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1974	Lisboa	Galeria Buchholz	"Concepto Incerto"	"Concepto Incerto"	Conferência-Performance; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**; Ernesto de Sousa
70	1974	Lisboa	SNBA	"EXPO AICA 74"	"Projectos-Ideias" - "Poemas Visuais"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1975	Lisboa	Anfiteatro da Biblioteca Nacional	"Primeiro Congresso de Escritores Portugueses"	"Que Escritores? Que Literatura?"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1977	Lisboa	GNAMB	"Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea"	"Não Há Sinais Inocentes"; "Documentação sobre Poesia Visual"; "Quadros elaborando inscrições políticas"	Happening; Instalação-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1977	Lisboa	SPA - Sala de Teatro	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Grupo Ânima: Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, **E. M. de Melo e Castro**, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1977	Lisboa	RTP - Estúdios	"Mesa Redonda"	"Mesa Redonda"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia; Vídeo-Performance	Ana Hatherly; António aragão; **E. M. de Melo e Castro**; Silvestre Pestana
70	1977	n/a	n/a	"Música Negativa"	"Música Negativa"	Vídeo-Performance	Arte da Performance; Música; Poesia; Vídeo	Ana Hatherly; **E. M. de Melo e Castro**
70	1977	Caldas da Rainha	Exterior; Mercado do Peixe; Mercado Principal; Museu José Malhoa; Praça da República	"Quartos Encontros Internacionais de Arte"	"Intervenção de Poesia Visual"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.3 E. M. de Melo e Castro

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1977	Caldas da Rainha	Exterior; Mercado do Peixe; Mercado Principal; Museu José Malhoa; Praça da República	"Quartos Encontros Internacionais de Arte"	"Ânima: teatro acção de textos visuais"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia; Teatro	Grupo Ânima: Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, **E. M. de Melo e Castro**, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1978	Porto	Cooperativa Árvore	"Músico-Textos"	"Músico-Textos"	Ato Poético	Arte da Performance; Música; Poesia	Anar Band; **E. M. de Melo e Castro**; Jorge Lima Barreto
70	1978	Lisboa	Galeria Quadrum	"Sínteses"	"Sínteses"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1978	Porto	Cooperativa Árvore	"Sínteses"	"Sínteses"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1978	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Multi/Ecos"	"Diaporama de Poesia Experimental 1"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	Grupo Ânima: Alberto Pimenta, António Aragão, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, **E. M. de Melo e Castro**, Liberto Cruz, Salette Tavares, Silvestre Pestana
70	1980	Lisboa	Galeria Quadrum	"Arte Postal"	"Delfos 2020"; "Não há Sinais Inocentes"; "O meu Próprio Fragmento"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1980	Coimbra	CAPC	"Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa"	"Delfos 2020"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1980	Coimbra	CAPC	"Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa"	"Poemetrias"	Arte da Performance; Happening; Instalação-Performance; Poesia Visual-espacial	Arte da Performance; Happening; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
70	1980	Lisboa	Galeria Diferença	"Pedrologias"	"Pedrologias"	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	António Campos Rosado; **E. M. de Melo e Castro**
70	1980	Lisboa	GNAMB	"PO.EX/80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa"	"Delfos 2020"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro** (Org.)**; E. M. de Melo e Castro**
70	1980	Lisboa	GNAMB	"PO.EX/80 - Exposição de Poesia Experimental Portuguesa"	"Não Há Sinais Inocentes"	Happening; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Happening; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro** (Org.)**; E. M. de Melo e Castro**
80	1981	Lisboa	Galeria Diferença	"A Caixa"	"A Caixa"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1981	Almada	Oficina da Cultura; Espaço das Carochas; Escola Primária Feminina número 1	"Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva"	"cubomundo"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1981	Almada	Exterior	"Alternativa - Festival Internacional de Arte Viva"	"Abraço e Paz"	Arte da Performance; Happening	Arte da Performance; Happening	**E. M. de Melo e Castro**
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Simpósio Projectos & Progestos"	"One Man Show"	Ato Poético	Arte da Performance; Happening; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**; José Almeida; Pedro Vasconcelos
80	1982	Lisboa	Galeria Quadrum	"Visão Segunda"	"Visão Segunda"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1984	Vila Nova de Foz Côa	n/d	"I Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Côa"	"Encontro de Poetas"	Conferência-Performance	Conferência-Arte; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1984	Lisboa	FCSH - UNL	"PORNEX 84"	"Alocução"	Conferência-Performance	Conferência-Arte	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Conferência-Performance"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"4 Pontos Cardeiais"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Torres Vedras	Galeria Nova	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"4 Pontos Cardeiais"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Évora	Galeria Municipal de Arte	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"4 Pontos Cardeiais"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"4 Pontos Cardeiais"; vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"A Teia"	Arte da Performance; Happening; Instalação-Performance; Poesia Visual-espacial	Arte da Performance; Happening; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Poemetrias"	Arte da Performance; Happening; Instalação-Performance; Poesia Visual-espacial	Arte da Performance; Happening; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	n/a	n/a	"A Minha Própria Unidade"	"A Minha Própria Unidade"	Planografia Corporal-Performativa	Arte da Performance; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	"Fontes do Texto"; "Sete Setas"; "Um Furo no Universo"; "Come Fome"; "Hipnotismo"; "Rede Teia Labirinto"; "Ponto Sinal"; "Polígono Pessoal"; "Poética dos Meios"; "Escrita da Memória"; "Objectotem"; "Concretas Abstracções"; "Ideovídeo"; "Infografitos"; "Metade de Nada"; "Diazulando"; "Vibrações Digitais de um Protocubo"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Um século em Abismo - Poesia Portuguesa do séc. XX" - ACARTE	"A Cena Impossível"	Espectáculo-Performance	Arte da Performance; Música; Multimédia; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**; Grupo Neon; João D'Ávila; Vítor Rua
80	1986	Lisboa	SNBA	"Lançamento do Livro *Poemografias*"	"Conferência-Performance"	Conferência-Arte; Poesia	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	Alberto Pimenta; Antero de Alda; **E. M. de Melo e Castro**; José-Alberto Marques
80	1986	Lisboa	Galeria 15	"Murmúrios"	vv.	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980

3.2.3 E. M. de Melo e Castro

Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1986	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	"Fontes do Texto; "Sete Setas"; "Um Furo no Universo"; "Come Fome"; "Hipnotismo"; "Rede Teia Labirinto"; "Ponto Sinal"; "Polígono Pessoal"; "Poética dos Meios"; "Escrita da Memória"; "Objectotem"; "Concretas Abstracções"; "Ideovídeo"; "Infografitos"; "Metade de Nada"; "Diazulando"; "Vibrações Digitais de um Protocubo"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Sete Palavras Radiantes"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Conferência-Arte; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**; Fernando Aguiar; Rui Zink (Org.); **E. M. de Melo e Castro**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Signagens"	Videopoesia; Exposição/Instalação Coletiva	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**; Fernando Aguiar; Rui Zink (Org.); **E. M. de Melo e Castro**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Música Negativa"	Vídeo-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Happening; Instalação; Música; Vídeo; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**; Fernando Aguiar; Rui Zink (Org.); Ana Hatherly; **E. M. de Melo e Castro**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Poemografias (Galeria Diferença)"	Concerto-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Conferência-Arte; Música; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**; Fernando Aguiar; Rui Zink (Org.); Alberto Pimenta; **E. M. de Melo e Castro**; Salette Tavares
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"Refaces"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**E. M. de Melo e Castro**
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"A Poesia está em Acção"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Conferência-Arte; Intervenção; Poesia	Alberto Pimenta; Ana Hatherly; **E. M. de Melo e Castro**; Fernando Aguiar
80	1987	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	"Fontes do Texto; "Sete Setas"; "Um Furo no Universo"; "Come Fome"; "Hipnotismo"; "Rede Teia Labirinto"; "Ponto Sinal"; "Polígono Pessoal"; "Poética dos Meios"; "Escrita da Memória"; "Objectotem"; "Concretas Abstracções"; "Ideovídeo"; "Infografitos"; "Metade de Nada"; "Diazulando"; "Vibrações Digitais de um Protocubo"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
80	1988	Amadora	Galeria Municipal	"1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)"	1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)	Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Música; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**; Fernando Aguiar (Org.)
80	1988	Lisboa	Galeria Diferença	"Arte High Tech em Questão"	"Arte High Tech em Questão"	Exposição/Instalação Coletiva	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro** (Org.)
80	1988	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	"Fontes do Texto; "Sete Setas"; "Um Furo no Universo"; "Come Fome"; "Hipnotismo"; "Rede Teia Labirinto"; "Ponto Sinal"; "Polígono Pessoal"; "Poética dos Meios"; "Escrita da Memória"; "Objectotem"; "Concretas Abstracções"; "Ideovídeo"; "Infografitos"; "Metade de Nada"; "Diazulando"; "Vibrações Digitais de um Protocubo"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**
80	1989	Lisboa	Universidade Aberta de Lisboa	"Signagens"	"Fontes do Texto; "Sete Setas"; "Um Furo no Universo"; "Come Fome"; "Hipnotismo"; "Rede Teia Labirinto"; "Ponto Sinal"; "Polígono Pessoal"; "Poética dos Meios"; "Escrita da Memória"; "Objectotem"; "Concretas Abstracções"; "Ideovídeo"; "Infografitos"; "Metade de Nada"; "Diazulando"; "Vibrações Digitais de um Protocubo"	Videopoesia	Ciberliteratura; Instalação; Poesia; Vídeo	**E. M. de Melo e Castro**

3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980: Estudo de Caso

3.2.4 Fernando Aguiar

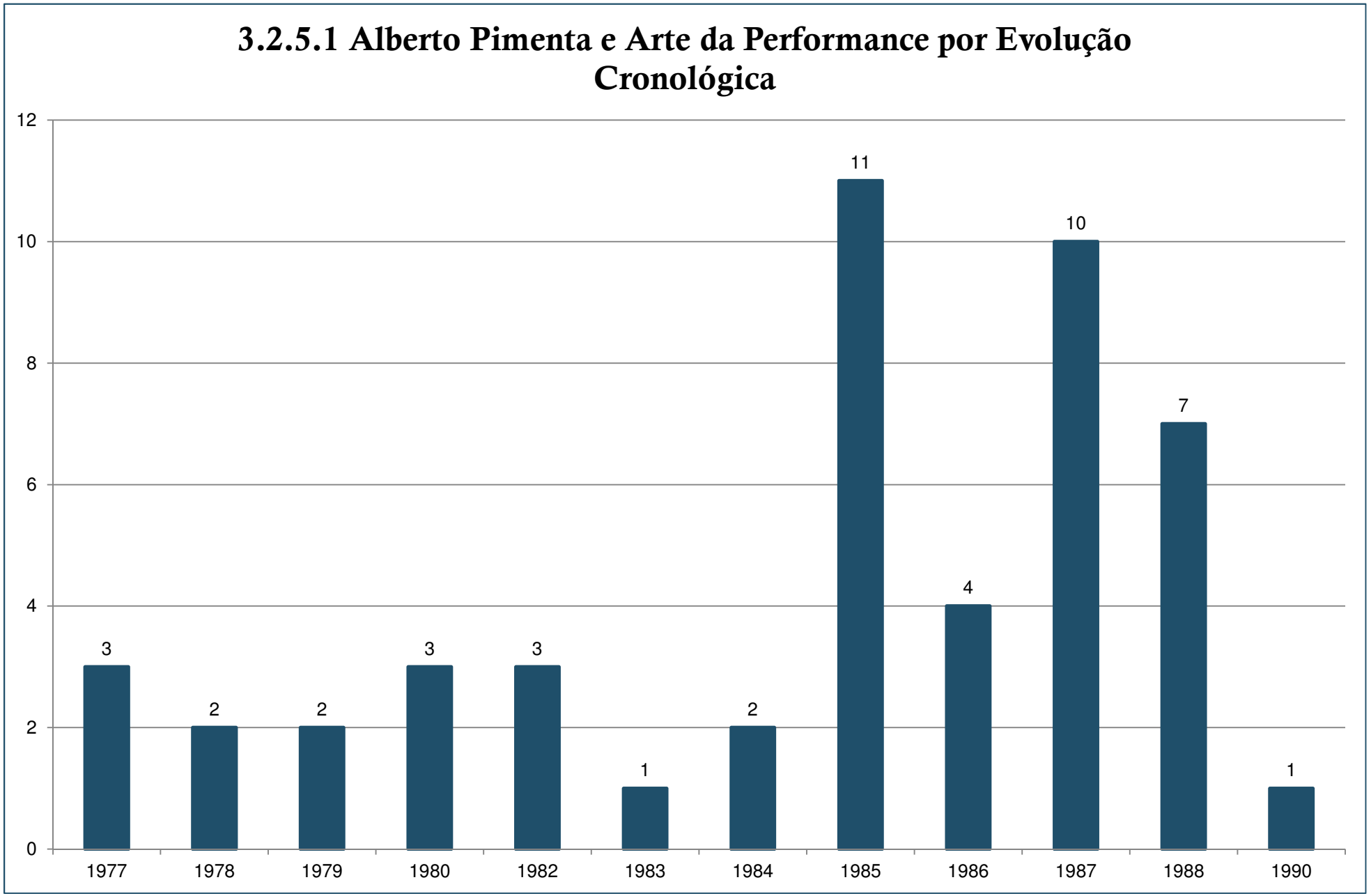
Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
70	1979	Lisboa	ESBAL	"POESI AV ISUAL"	"POESI AV ISUAL"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
70	1980	Lisboa	SNBA	"Arte Portuguesa Hoje"	"POESI AV ISUAL"	Exposição/Instalação Coletiva; Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
70	1980	Lisboa	Teatro da Comuna	"POESI AV ISUAL"	"POESI AV ISUAL"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1981	Lisboa	ESBAL	"Nós e as Embalagens de Plástico"	"Nós e as Embalagens de Plástico"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**; João Limpinho
80	1982	Almada	Oficina da Cultura	"Alternativa - II Festival Internacional de Arte Viva"	"Ensaio para Uma Nova Expressão da Escrita"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1982	Coimbra	Teatro Estúdio CITAC	"Simpósio Projectos & Progestos"	"Poesiacção"	Poesia Visual-Espacial	Instalação; Poesia	Alberto Pimenta; **Fernando Aguiar**; Silvestre Pestana
80	1983	Almada	Escola nº2; Exterior: adro da igreja, praia miradouro; vv.	"Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva"	"Rede de Canalização"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Happening; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1983	Almada	Escola nº2; Exterior: adro da igreja, praia miradouro; vv.	"Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva"	"Escrevo o que Está Dentro de Mim"	Ato Poético	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1983	Lisboa	ESBAL	"Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita"	"Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita"	Ato Poético	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1984	Vila Nova de Cerveira	Pavilhão dos Bombeiros	"IV Bienal Internacional de Arte"	"Segurança Interna"	Ato Poético	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1984	Lisboa	SNBA	"Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas"	"Partida da Poesia"	Arte da Performance; Instalação-Performance	Arte da Performance; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1984	Torres Vedras	Galeria Nova	"Palavras Sob Palavra"	"Palavras Sob Palavra"	Instalação-Performance	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Cascais	n/d	"Alternativa 4 - Festival Internacional de Arte Viva"	"Alternativa 4 - Festival Internacional de Arte Viva"	Festival de Arte da Performance	Arte da Performance	**Fernando Aguiar** (Org.)
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Celebração da Celebração" - "Caixa Pipxou"	"Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas"	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte Postal; Fotografia; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Lisboa	SNBA	"EXPO-A.I.C.A./85"	"Tudo pelo Interesse Público"	Ato Poético	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Lisboa	CAM - FCG	"Exposição-Diálogos sobre Arte Contemporânea" - "Ciclo Teatro, Música, Performances" - ACARTE	"Ensaio para uma Interacção da Escrita"	Ato Poético	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Torres Vedras	Claustros do Convento da Graça; Galeria Municipal; Galeria Nova; Salão dos Bombeiros Voluntários	"Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	"Segurança Interna II"	Ato Poético	Arte da Performance; Artes Plásticas; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Lisboa	Galeria Diferença	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Ensaio para Uma Nova Expressão da Escrita Nº 275": vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Torres Vedras	Galeria Nova	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Ensaio para Uma Nova Expressão da Escrita Nº 275": vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Évora	Galeria Municipal de Arte	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Ensaio para Uma Nova Expressão da Escrita Nº 275": vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Ensaio para Uma Nova Expressão da Escrita Nº 275": vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Coimbra	CAPC	"Poemografias - Exposição itinerante de Poesia Visual"	"Coimbra 16 Nov.85 - Diário Visual"	Conferência-Performance	Arte da Performance; Conferência-Arte; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1985	Lisboa	ESBAL	"Poesia Contra Verso" - "Animação da Área do Chiado"	"Poesia Contra Verso"	Ato Poético; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Happening; Poesia	Alberto Pimenta; **Fernando Aguiar**
80	1986	Lisboa	CAM - FCG	"Performance-Arte" - ACARTE	"Ponto-Acção"	Arte da Performance	Arte da Performance; Música; Poesia	**Fernando Aguiar**; Telectu
80	1986	Vila Nova de Foz Côa	n/d	"III Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Côa"	"Soneto a 4 Vozes"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	**Fernando Aguiar**
80	1986	Lisboa	Galeria 15	"Murmúrios"	vv.	Exposição/Instalação Coletiva; Poesia Visual-Espacial	Arte da Performance; Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.); **Fernando Aguiar**; vv.
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Soneto Ecológico"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro; **Fernando Aguiar**; Rui Zink (Org.); **Fernando Aguiar**
80	1987	Figueira da Foz	Exterior	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Escada de Pedra"	Intervenção Urbana	Arte da Performance; Happening; Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro; **Fernando Aguiar**; Rui Zink (Org.); **Fernando Aguiar**; Rui Zink
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Ensaio para uma Interacção da Escrita"; "Tudo pelo Interesse Público"; "Segurança Interna"	Vídeo-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro; **Fernando Aguiar**; Rui Zink (Org.); **Fernando Aguiar**
80	1987	Figueira da Foz	Auditório Municipal; Museu Municipal Dr. Santos Rocha	"1º Festival Internacional de Poesia Viva"	"Poesia Contra Verso"	Vídeo-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia; Vídeo	E. M. de Melo e Castro; **Fernando Aguiar**; Rui Zink (Org.); **Fernando Aguiar**; Alberto Pimenta
80	1987	Porto	Casa de Serralves - Museu Nacional de Arte Moderna	"Ciclo Poesia Viva"	"Ato Concreto"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.); **Fernando Aguiar**
80	1987	Porto	Casa de Serralves - Museu Nacional de Arte Moderna	"Ciclo Poesia Viva"	"Bed Painting"	Arte da Performance	Arte da Performance; Happening; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.); Alberto Pimenta; **Fernando Aguiar**
80	1987	Porto	Bar Aniki-Bóbó; Discoteca Indústria; Discoteca Lux; Instituto Francês do Porto	"Festival Internacional de Performance: Alternativa 5"	"Arte da Performance"	Arte da Performance	Arte da Performance; Poesia	**Fernando Aguiar**

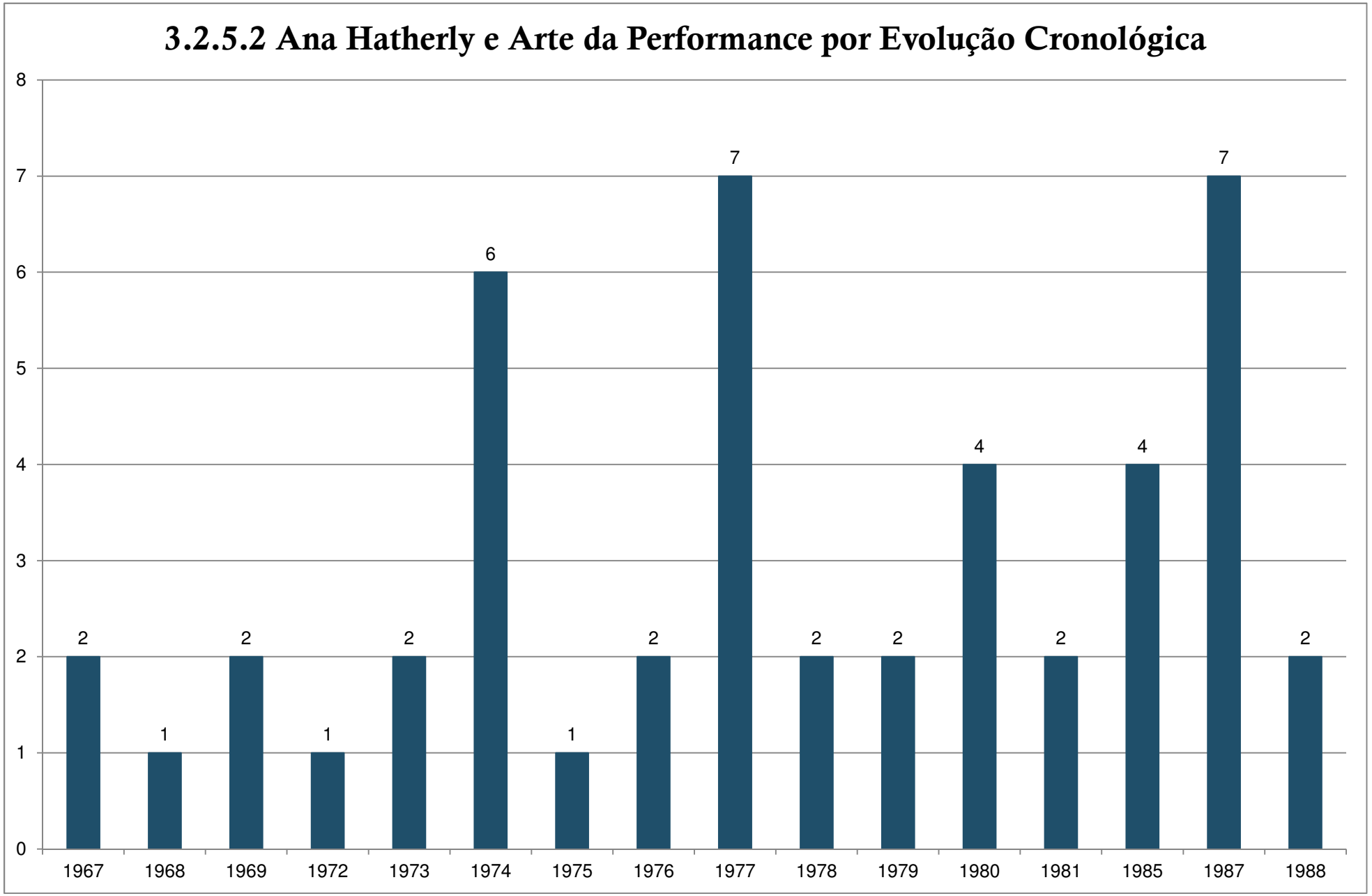
3.2 Base de Dados de Arte da Performance e Poesia na Década de 1980: Estudo de Caso

3.2.4 Fernando Aguiar

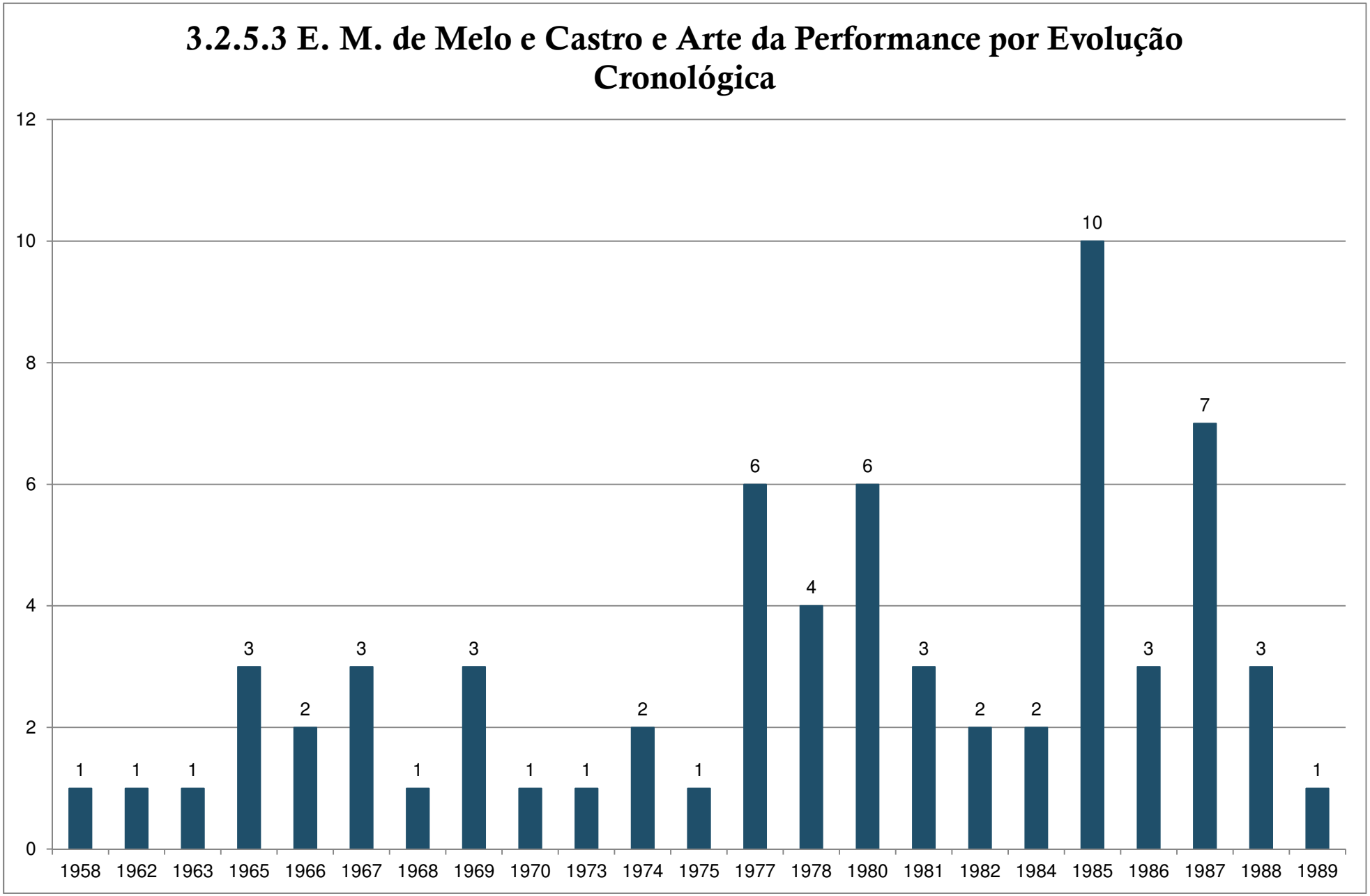
Década	Ano	Cidade	Local	Designação/Evento	Designação/Evento b)	Taxonomia	Áreas Artísticas de Intervenção	Intervenientes/Participantes
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"Dedos"	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Artes Plásticas; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.)**; Fernando Aguiar**
80	1987	Lisboa	Galeria Atelier 15	"Retítulos"	"A Poesia está em Acção"	Intervenção-Inauguração	Arte da Performance; Conferência-Arte; Intervenção; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.); Alberto Pimenta; Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro; **Fernando Aguiar**
80	1988	Amadora	Galeria Municipal	"1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)"	vv.	Instalação-Performance; Poesia Visual-Espacial; Exposição/Instalação Coletiva	Instalação; Poesia	E. M. de Melo e Castro; **Fernando Aguiar;** Rui Zink (Org.); **Fernando Aguiar**
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas Novos Suportes"	"Homenagem do Alfabeto a M. M. B. du Bocage em Forma de Soneto Acróstico"	Ato Poético	Arte da Performance; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.)**; Fernando Aguiar**
80	1988	Setúbal	Museu de Setúbal - Convento de Jesus	"Outras Escritas Novos Suportes"	vv.	Instalação-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.)**; Fernando Aguiar**
80	1988	Amadora	Galeria Municipal Recreios Desportivos	"Performarte - II Encontro Nacional de Intervenção e Performance"	"Ponto-Acção"	Instalação-Performance; Exposição/Instalação Coletiva	Arte da Performance; Fotografia; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar** (Org.); **Fernando Aguiar**
80	1988	Vila Nova de Cerveira	vv.	"VI Bienal Internacional de Arte"	vv.	Instalação-Performance	Arte da Performance; Instalação; Poesia	**Fernando Aguiar**; vv.

3.2.5.1 Alberto Pimenta e Arte da Performance por Evolução Cronológica

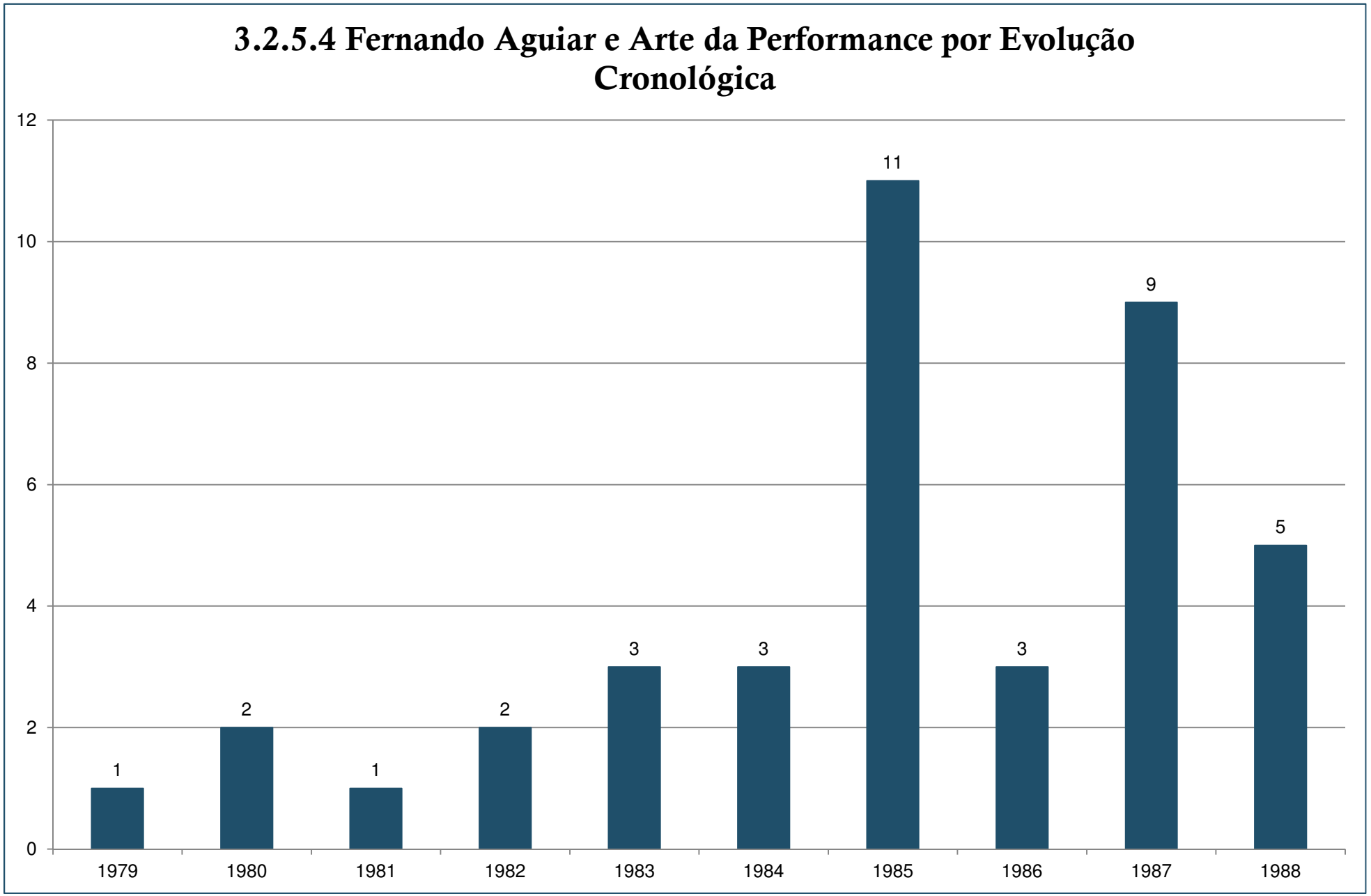


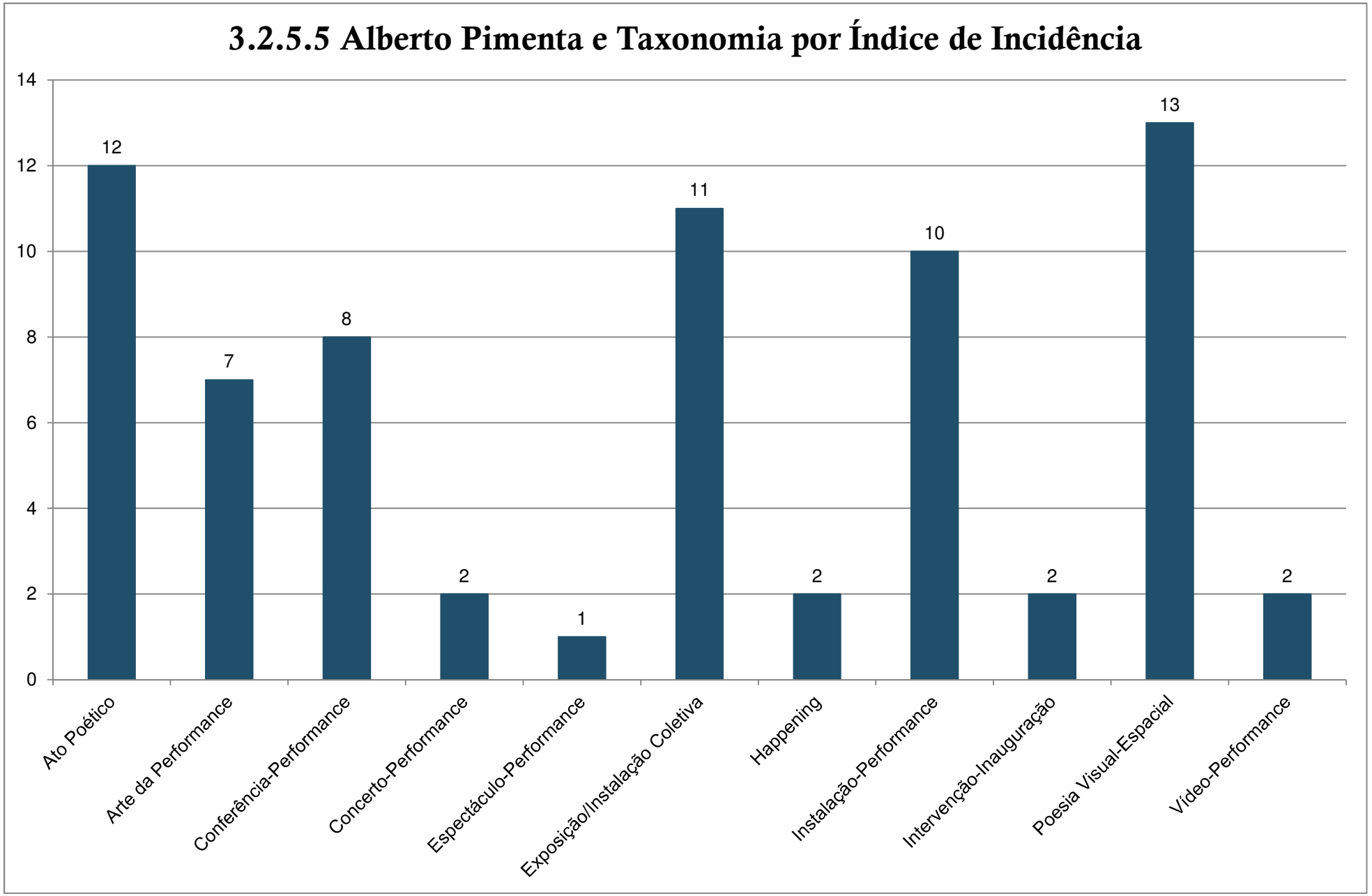

3.2.5.2 Ana Hatherly e Arte da Performance por Evolução Cronológica
8
7
6
5
4
3
2
1
0
2
1
2
1
2
6
1
2
7
2
2
4
2
4
7
2
1967
1968
1969
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1985
1987
1988

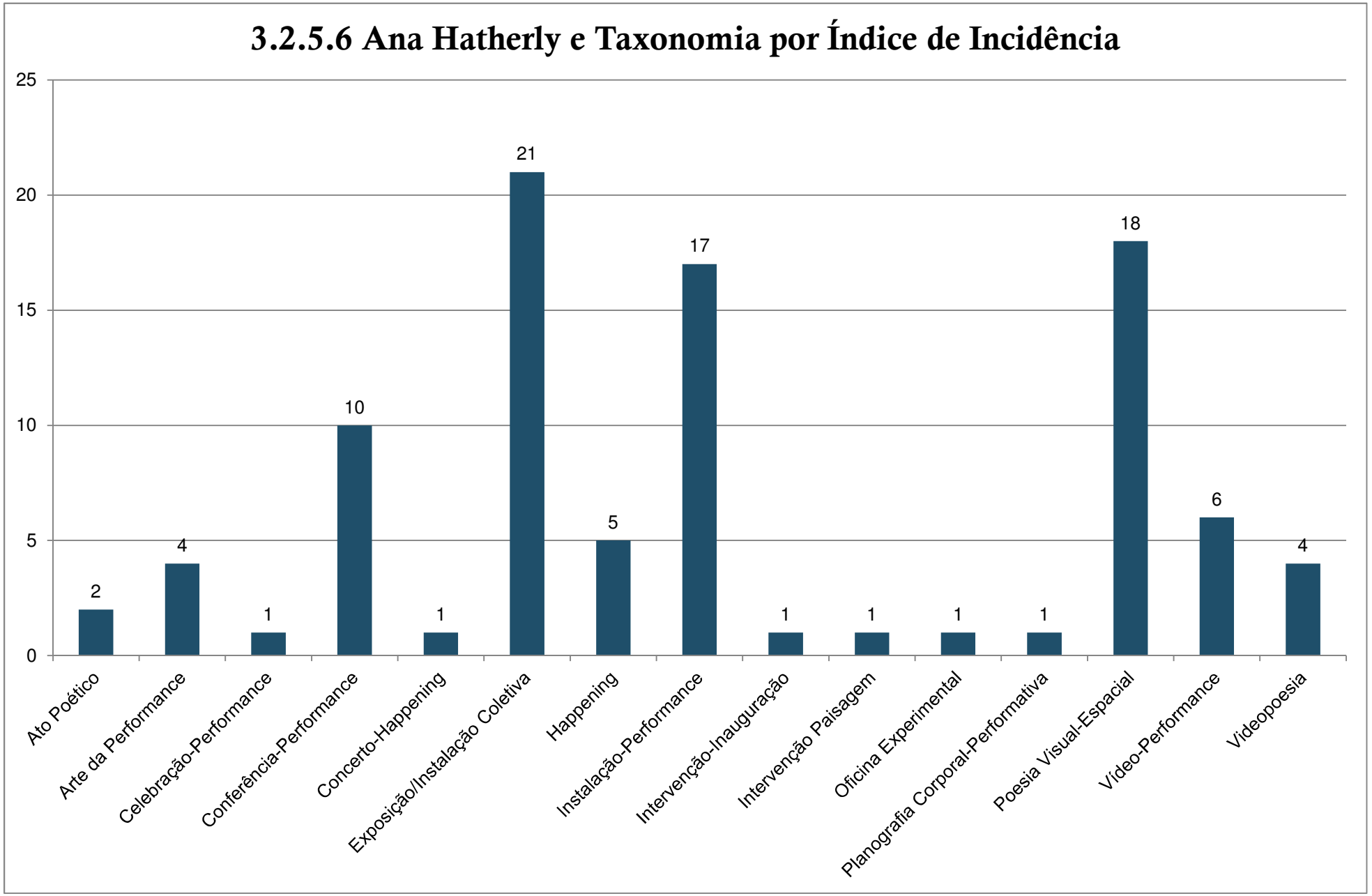
3.2.5.3 E. M. de Melo e Castro e Arte da Performance por Evolução Cronológica

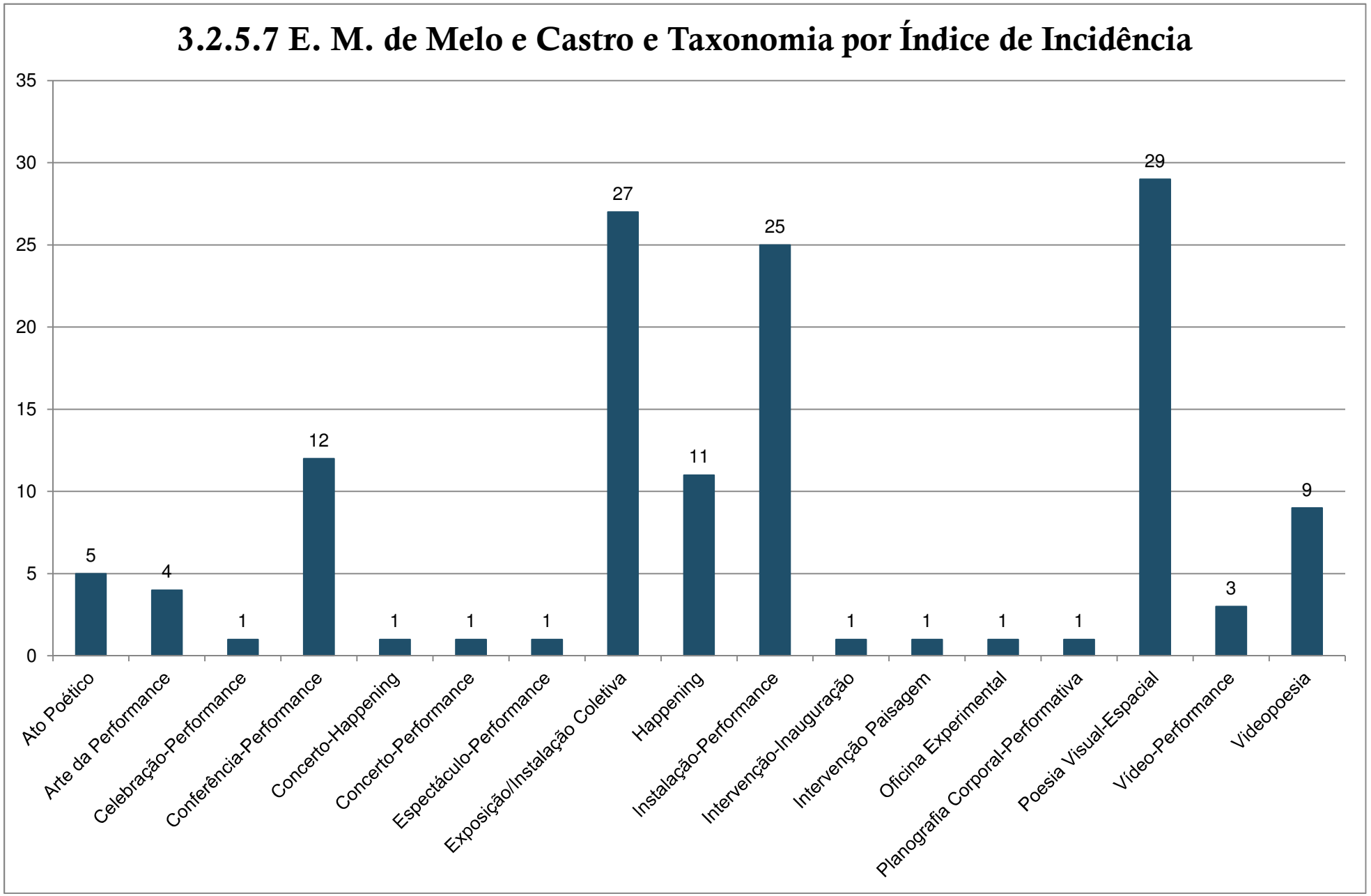


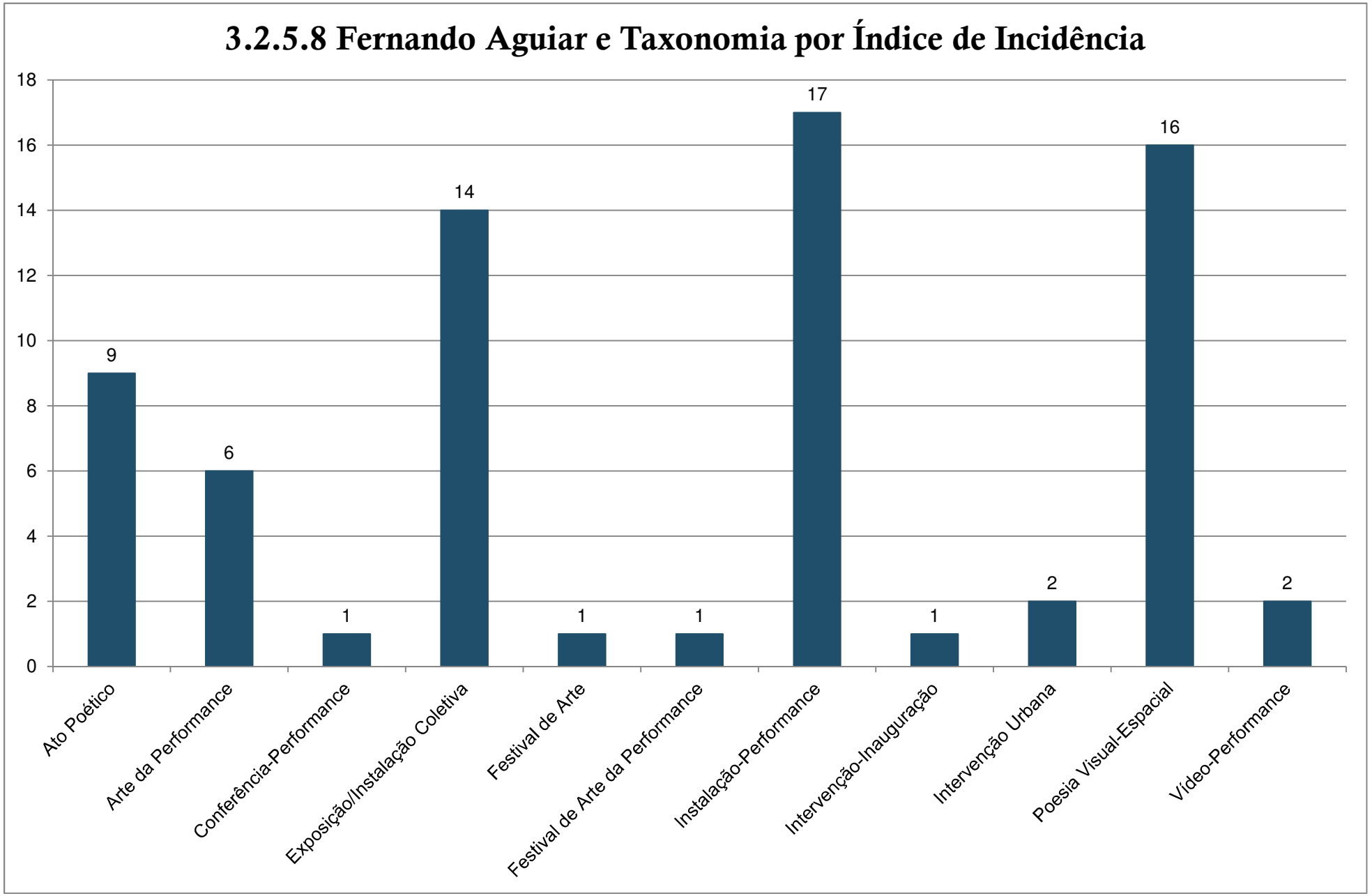
3.2.5.4 Fernando Aguiar e Arte da Performance por Evolução Cronológica

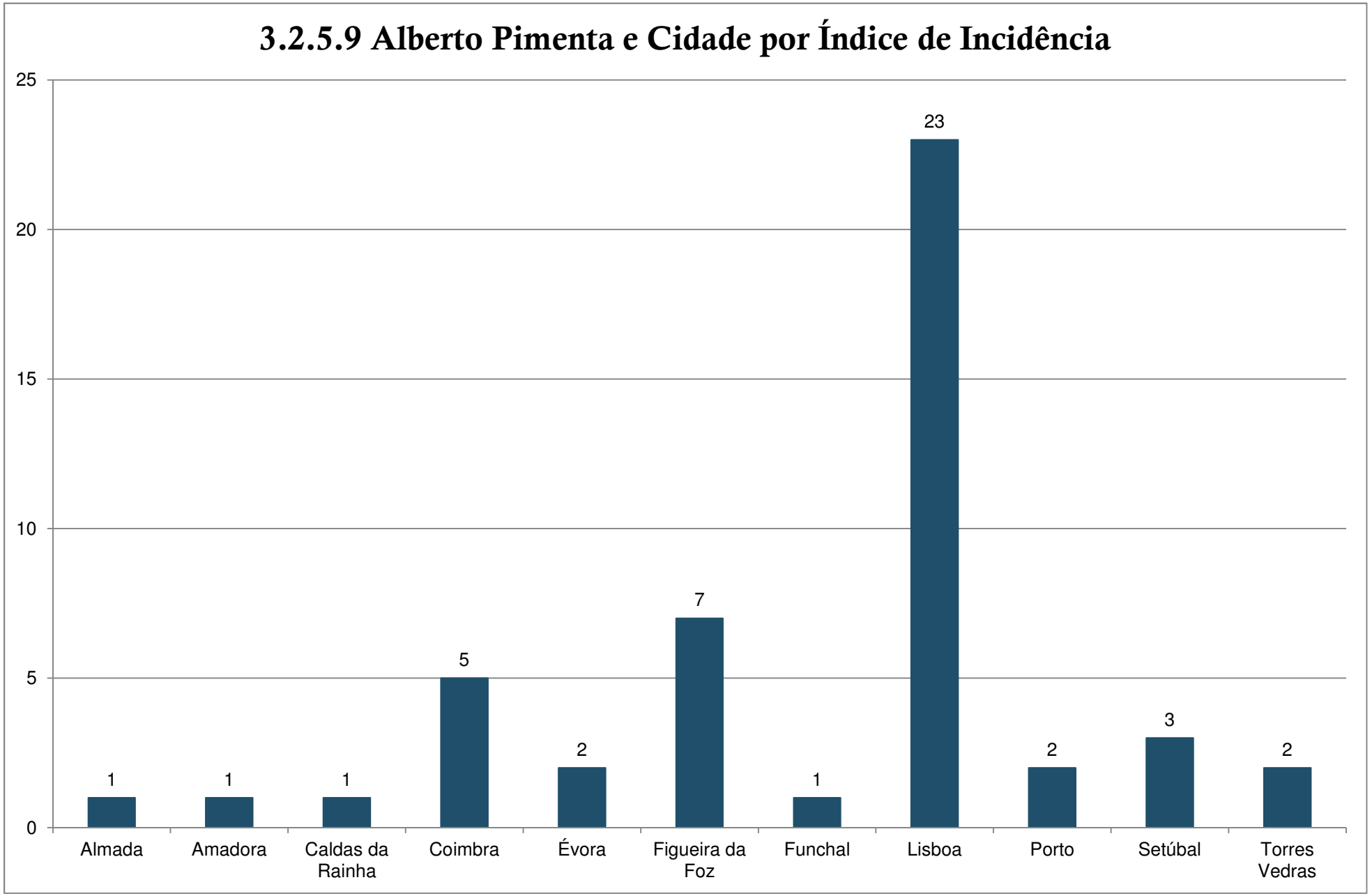



3.2.5.5 Alberto Pimenta e Taxonomia por Índice de Incidência
14
12
10
8
6
4
2
0
12
7
8
2
1
11
2
10
2
13
2
Ato Poético
Arte da Performance
Conferência-Performance
Concerto-Performance
Espectáculo-Performance
Exposição/Instalação Coletiva
Happening
Instalação-Performance
Intervenção-Inauguração
Poesia Visual-Espacial
Vídeo-Performance

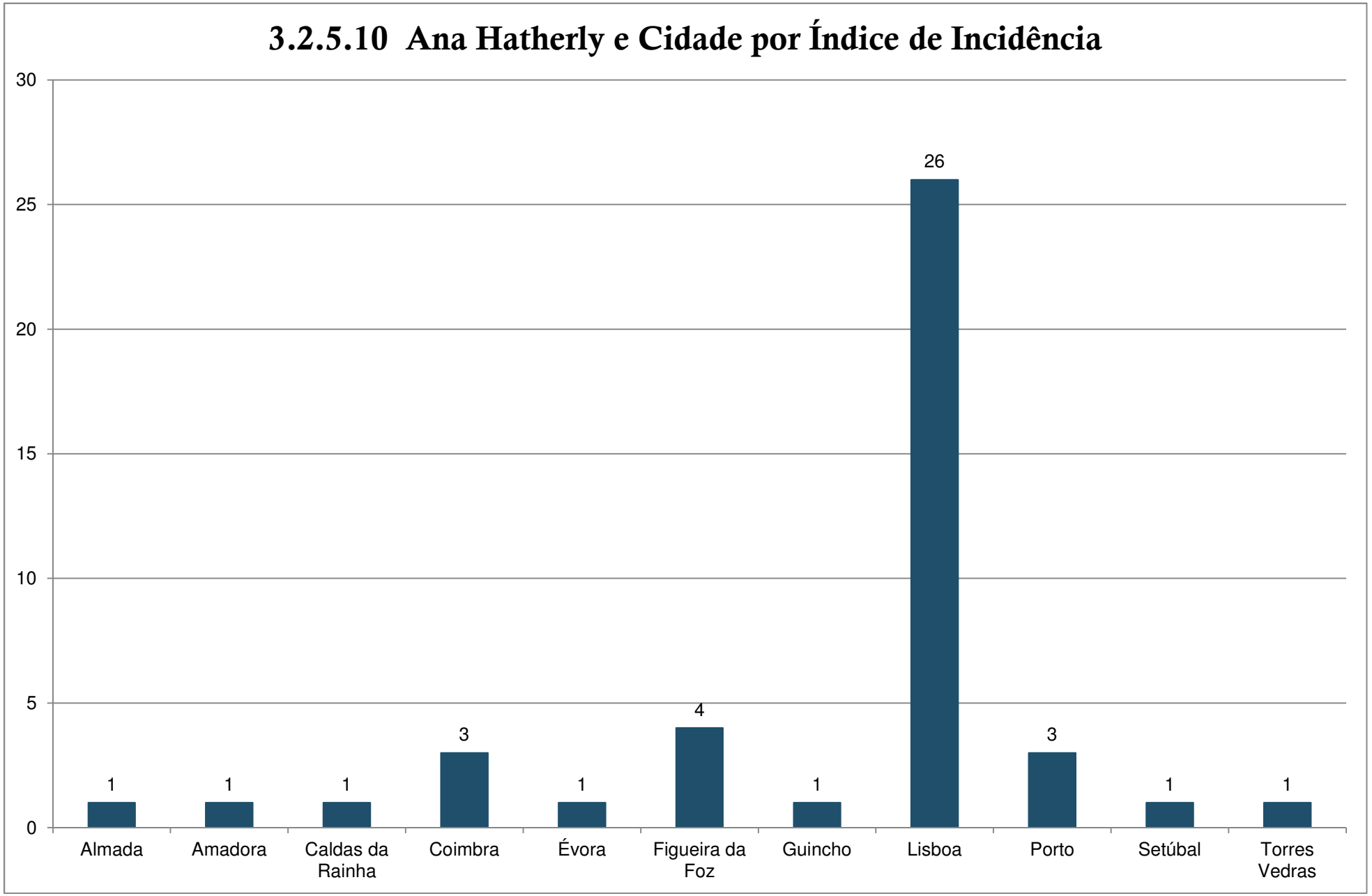

3.2.5.6 Ana Hatherly e Taxonomia por Índice de Incidência
25
20
15
10
5
0
2
4
1
10
1
21
5
17
1
1
1
1
18
6
4
Ato Poético
Arte da Performance
Celebração-Performance
Conferência-Performance
Concerto-Happening
Exposição/Instalação Coletiva
Happening
Instalação-Performance
Intervenção-Inauguração
Intervenção Paisagem
Oficina Experimental
Planografia Corporal-Performativa
Poesia Visual-Espacial
Vídeo-Performance
Videopoesia

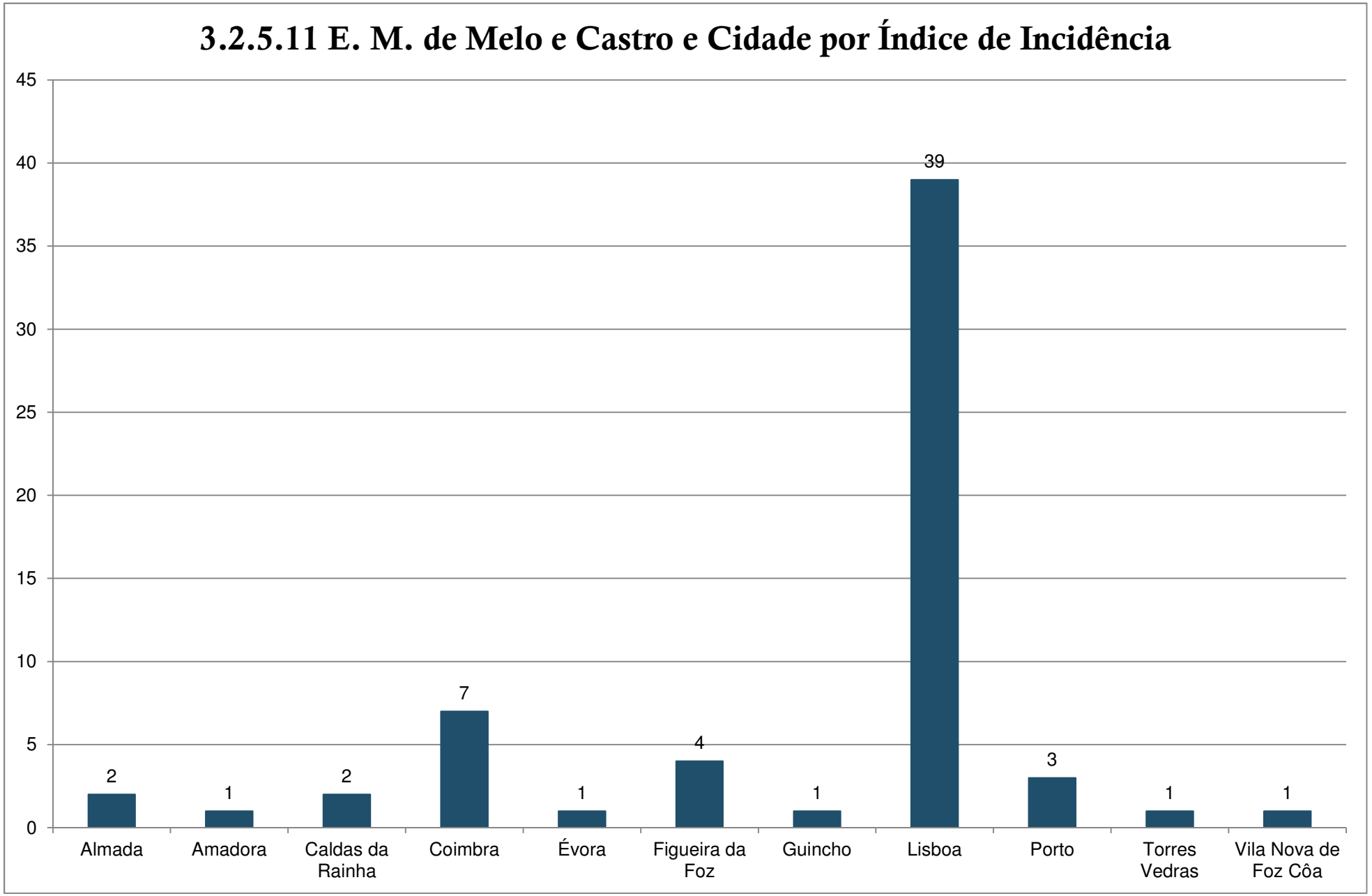

3.2.5.7 E. M. de Melo e Castro e Taxonomia por Índice de Incidência
35
30
25
20
15
10
5
0
5
4
1
12
1
1
1
27
11
25
1
1
1
1
29
3
9
Ato Poético
Arte da Performance
Celebração-Performance
Conferência-Performance
Concerto-Happening
Concerto-Performance
Espectáculo-Performance
Exposição/Instalação Coletiva
Happening
Instalação-Performance
Intervenção-Inauguração
Intervenção Paisagem
Oficina Experimental
Planografia Corporal-Performativa
Poesia Visual-Espacial
Vídeo-Performance
Videopoesia


3.2.5.8 Fernando Aguiar e Taxonomia por Índice de Incidência
18
16
14
12
10
8
6
4
2
0
9
6
1
14
1
1
17
1
2
16
2
Ato Poético
Arte da Performance
Conferência-Performance
Exposição/Instalação Coletiva
Festival de Arte
Festival de Arte da Performance
Instalação-Performance
Intervenção-Inauguração
Intervenção Urbana
Poesia Visual-Espacial
Vídeo-Performance

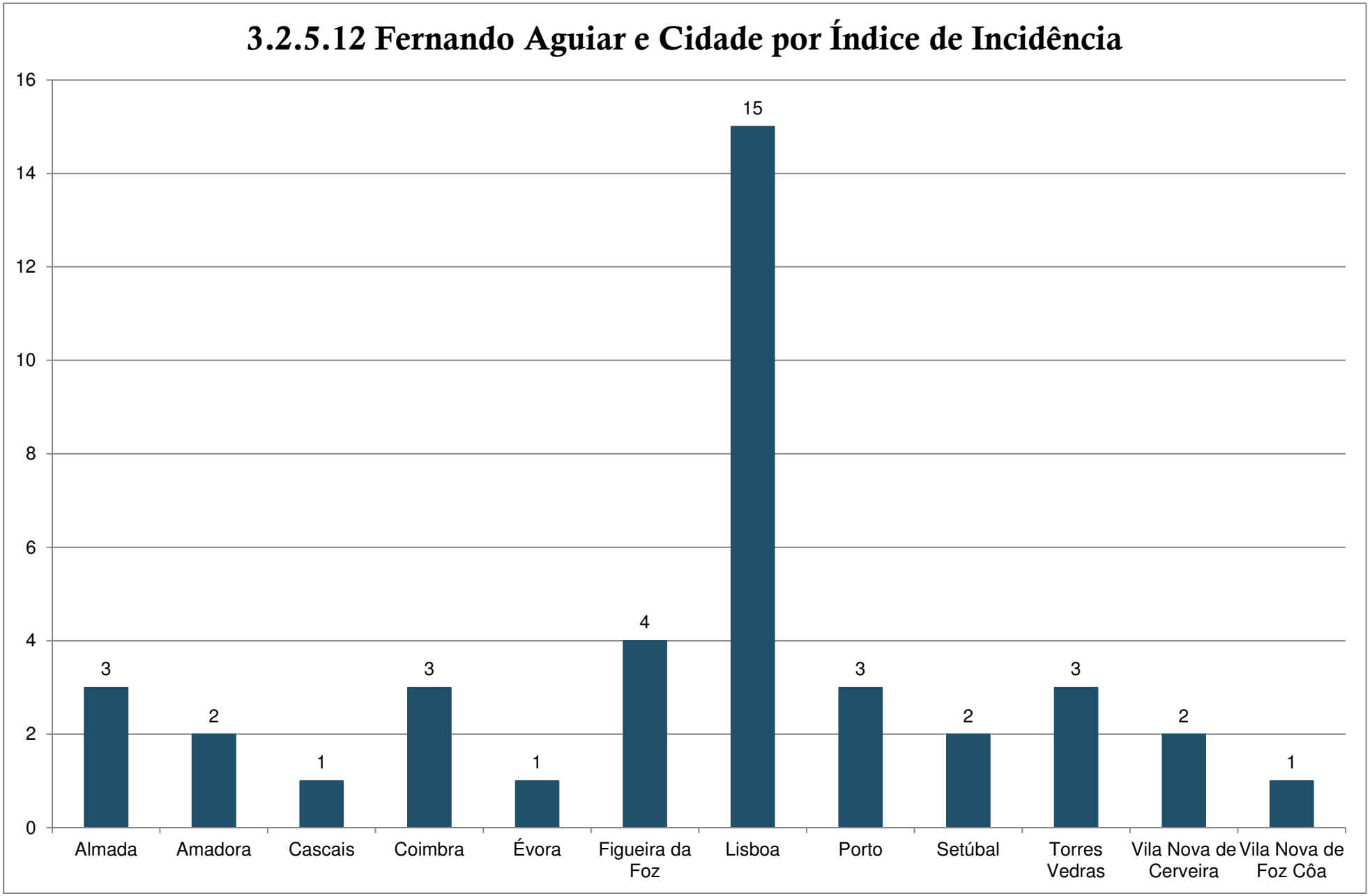

3.2.5.9 Alberto Pimenta e Cidade por Índice de Incidência
25
20
15
10
5
0
1
1
1
5
2
7
1
23
2
3
2
Almada
Amadora
Caldas da Rainha
Coimbra
Évora
Figueira da Foz
Funchal
Lisboa
Porto
Setúbal
Torres Vedras

3.2.5.10 Ana Hatherly e Cidade por Índice de Incidência

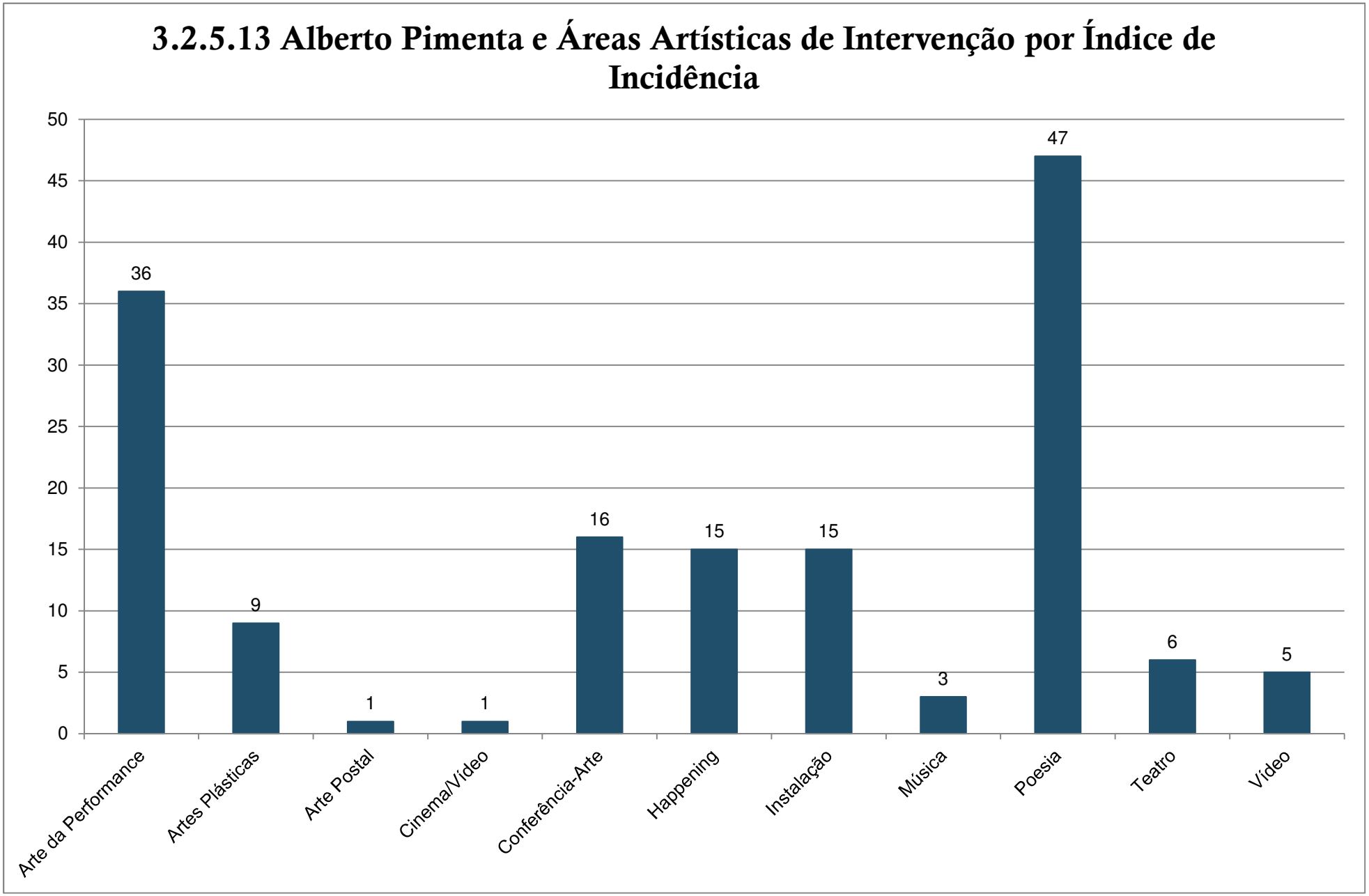



3.2.5.11 E. M. de Melo e Castro e Cidade por Índice de Incidência
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
2
1
2
7
1
4
1
39
3
1
1
Almada
Amadora
Caldas da Rainha
Coimbra
Évora
Figueira da Foz
Guincho
Lisboa
Porto
Torres Vedras
Vila Nova de Foz Côa

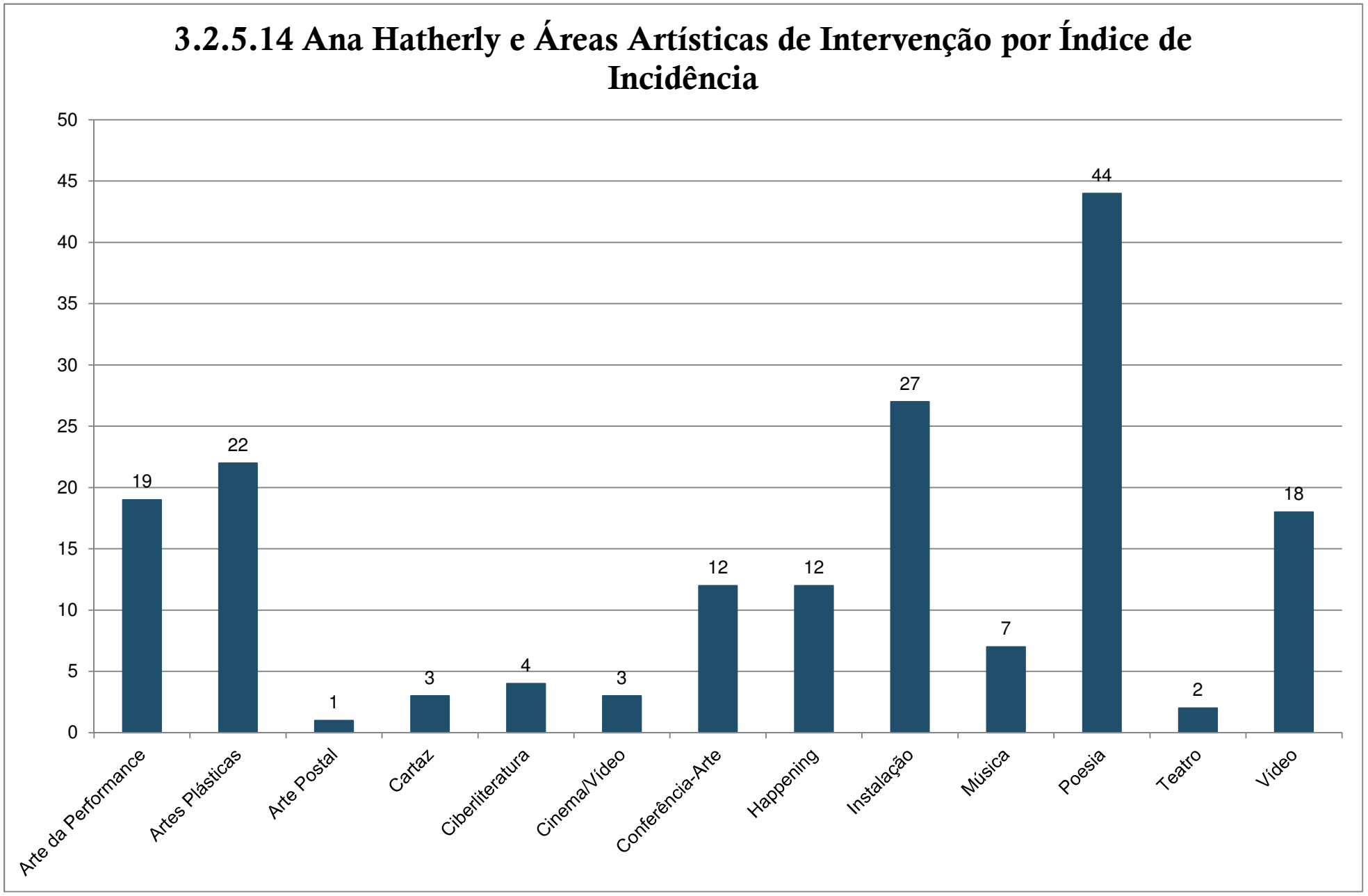
3.2.5.12 Fernando Aguiar e Cidade por Índice de Incidência



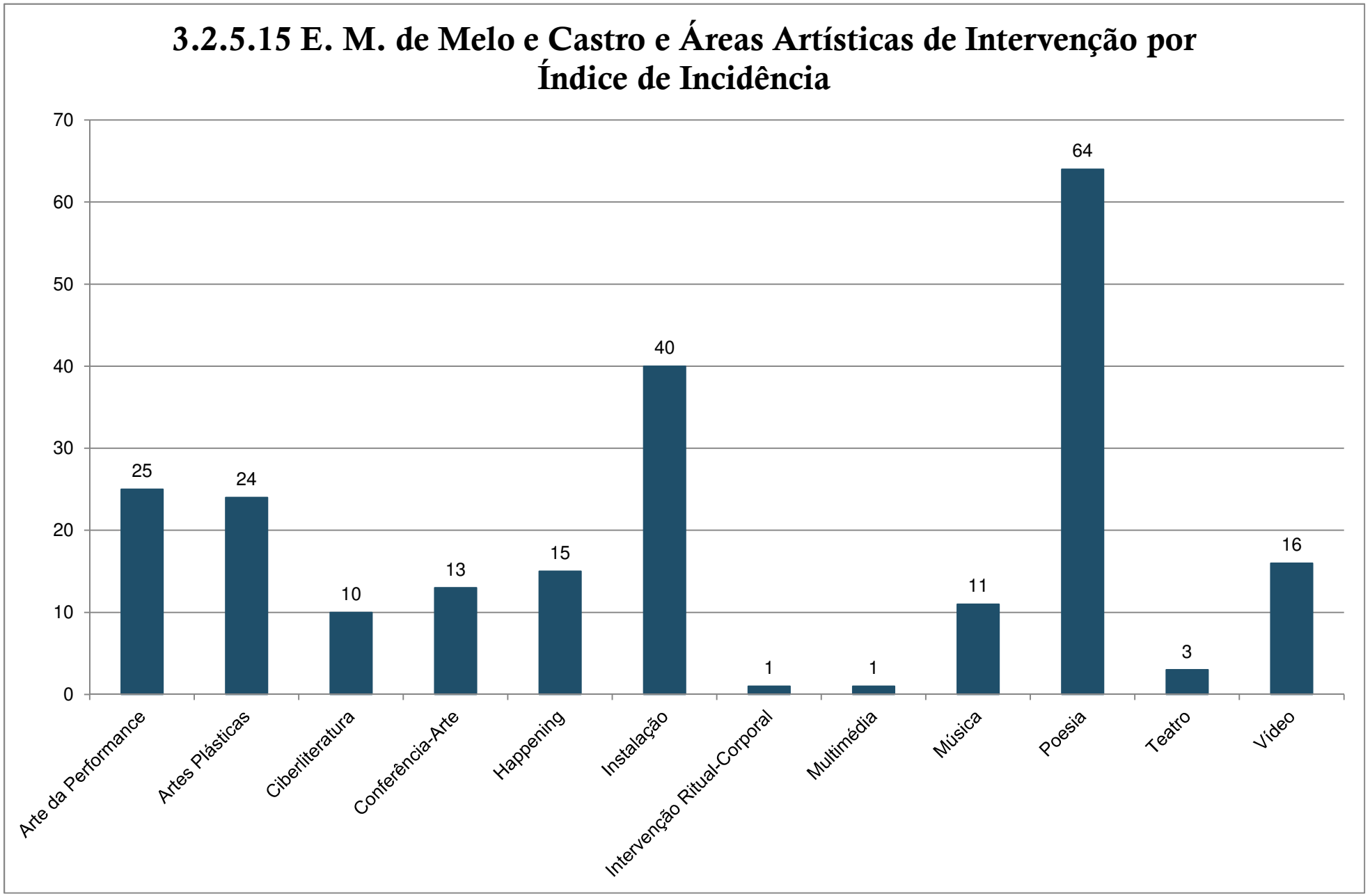
3.2.5.13 Alberto Pimenta e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência



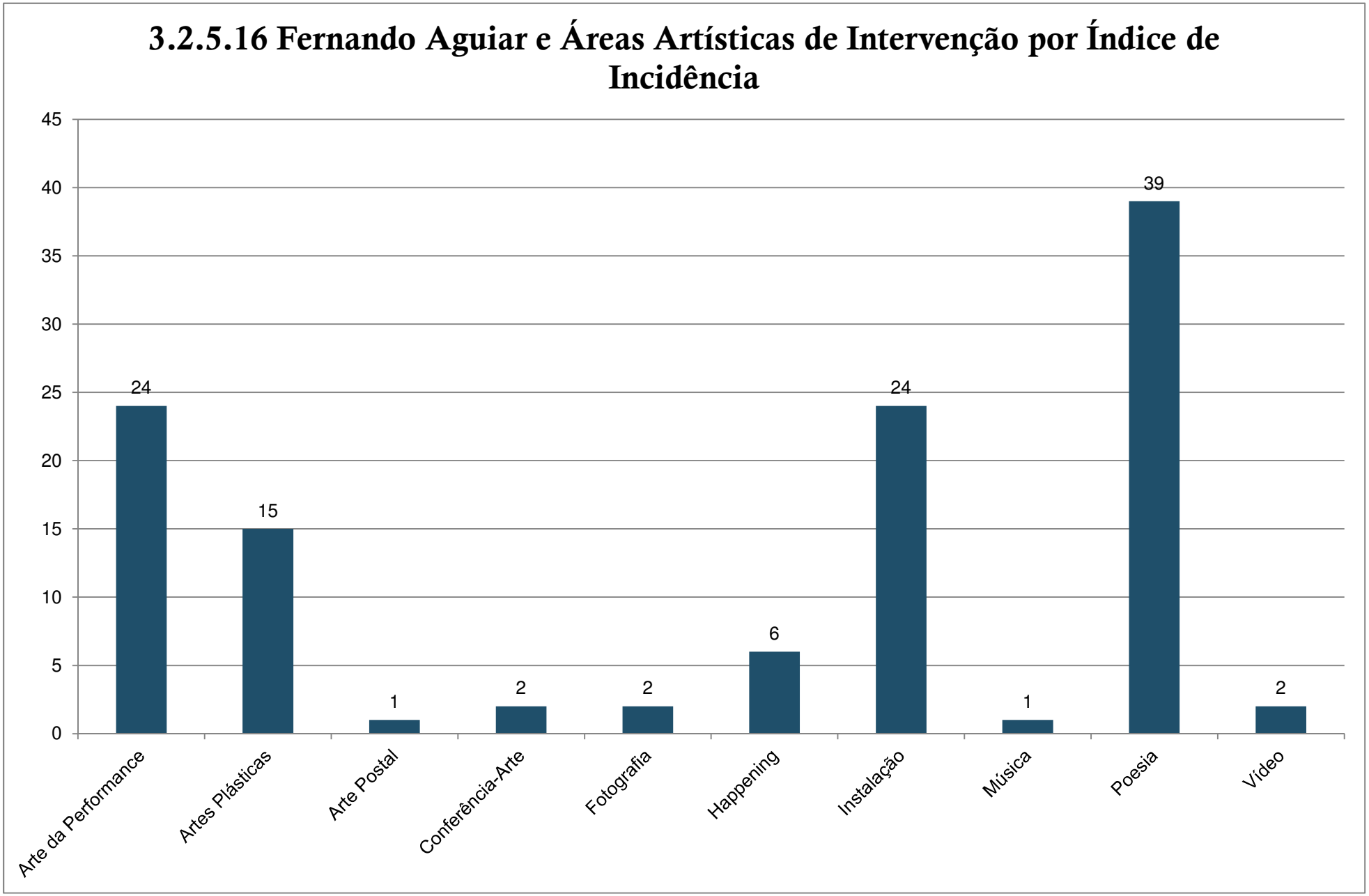
3.2.5.14 Ana Hatherly e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência



3.2.5.15 E. M. de Melo e Castro e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência



3.2.5.16 Fernando Aguiar e Áreas Artísticas de Intervenção por Índice de Incidência



4.

Arquivo Remediado: Materialidades e Paratextualidades de Eventos de Arte da Performance na década de 1980

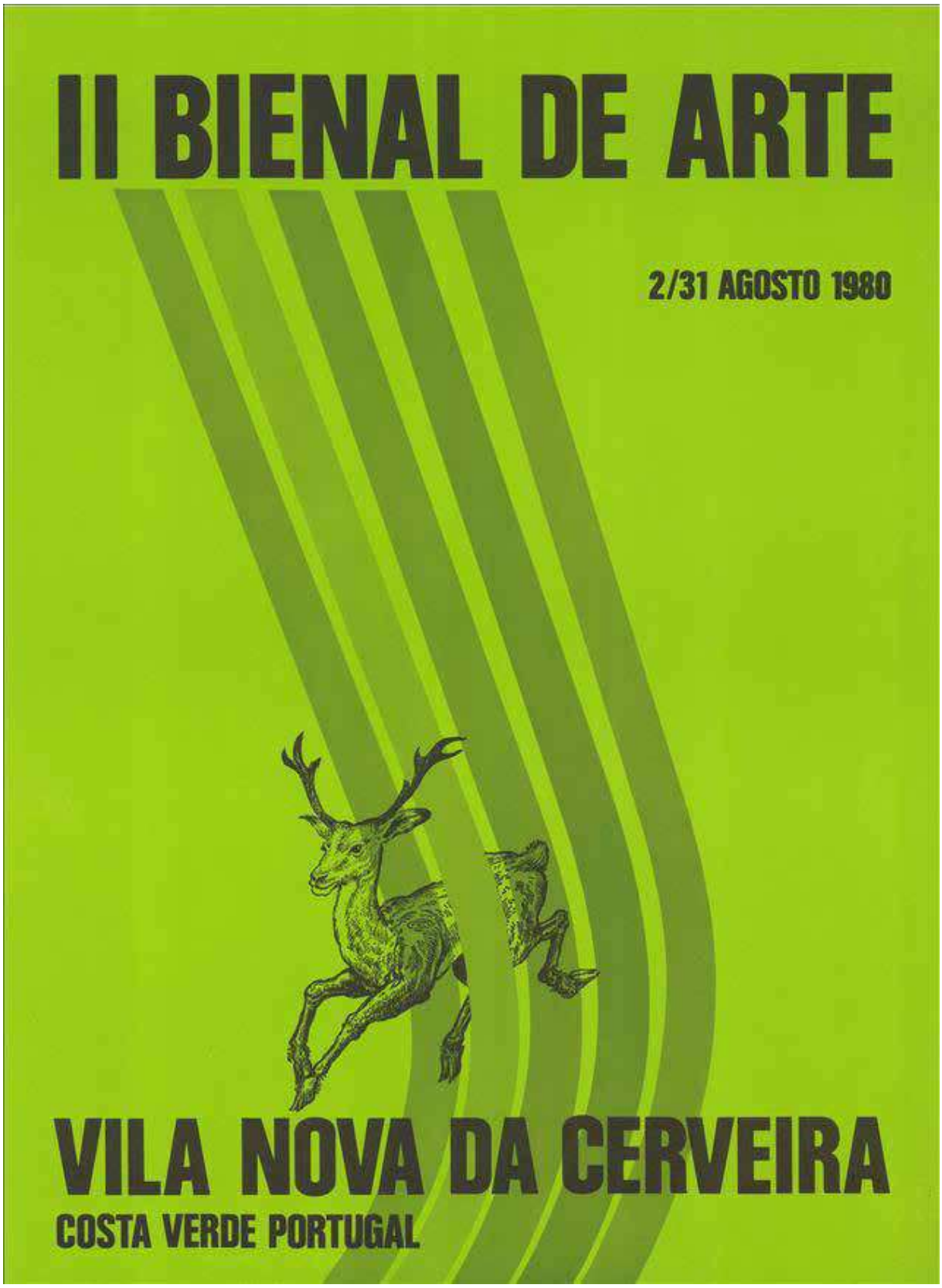


Fig. 4.1.1.1.1 – "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Fundação Bienal de Cerveira, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2013000880, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.1.1.1.2 – “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1980, Capa.



Fig. 4.1.1.1.3



Fig. 4.1.1.1.4

Fig. 4.1.1.1.3 – Público, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.

Fig. 4.1.1.1.4 – Anar Band, “Música Experimental de Homenagem a José Conduto”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Anar Band, Fundação Bienal de Cerveira, disponível em http://bienaldecerveira.org/pt/projeto-recontar-a-bienal-de-cerveira-uma-selecao-para-documentar/, consultado em 28/04/2015.



Fig. 4.1.1.1.5.1 – Carlos Nogueira “A Camões e a ti”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 © Carlos Nogueira, disponível em http://www.cam.gulbenkian.pt.index.phparticle=71469&visual=2, consultado em 08/10/2014.



Fig. 4.1.1.1.5.2 – Carlos Nogueira, “A Camões e a ti”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 60.



Fig. 4.1.1.1.5.3 – Carlos Nogueira, “A Camões e a ti”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 61.



Fig. 4.1.1.1.6 – Desconhecido, “Performance”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Fundação Bienal de Cerveira, http://bienaldecerveira.org/pt/projeto-recontar-a-bienal-de-cerveira-uma-selecao-para-documentar/, consultado em 01/05/2015.



Fig. 4.1.1.1.7 – Leonor Ferrão, “Escultura Intervenção”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Leonor Ferrão, Margarida Leão, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 2008, p. 30.



Fig. 4.1.1.1.8 – Manoel Barbosa, “Hox Ho”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Manoel Barbosa, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=W33AafImzjo, consultado em 22/10/2014.

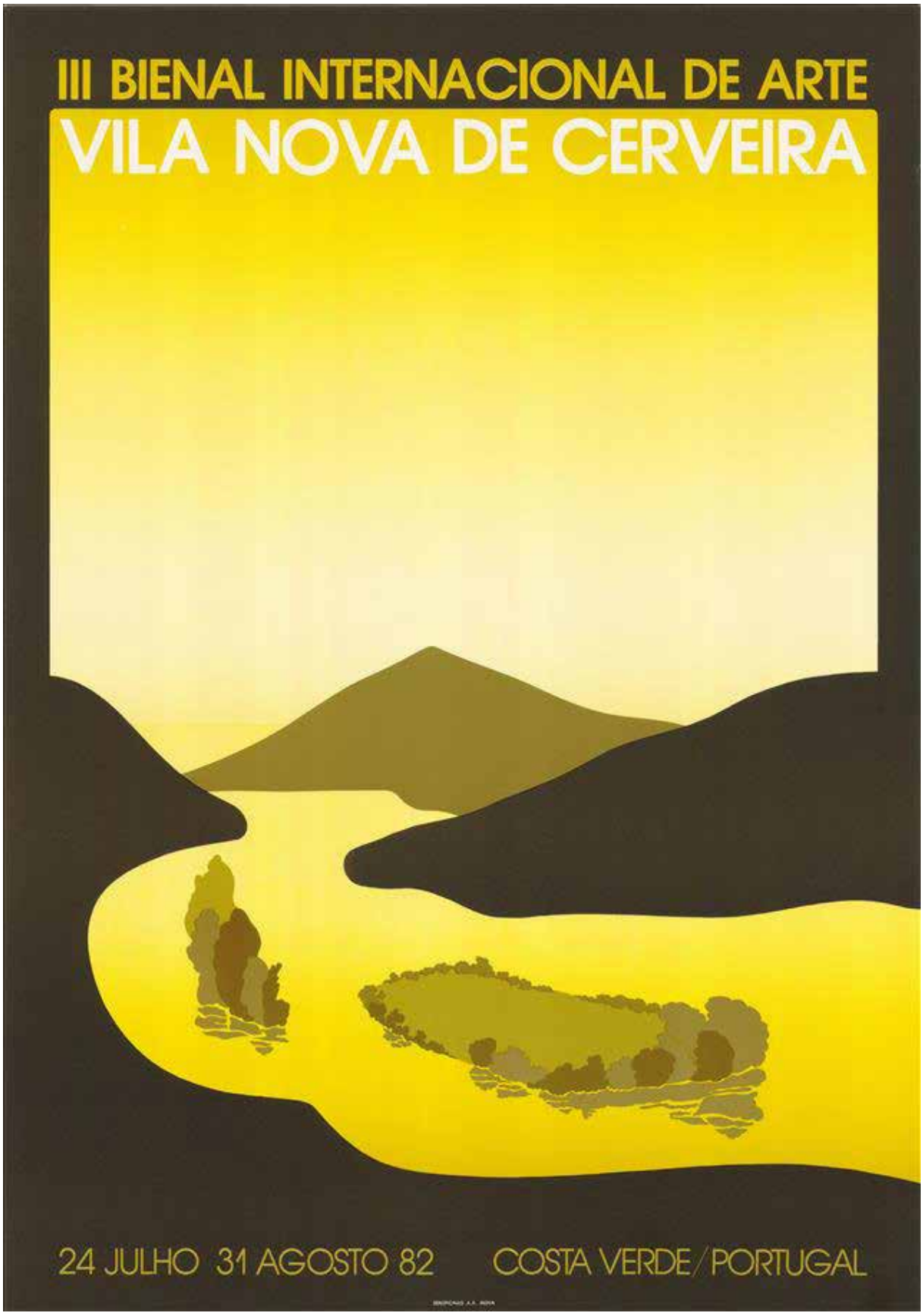


Fig. 4.1.1.2.1 – “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Fundação Bienal de Cerveira, Zenoficinas A. A. Inova (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000520, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.1.1.2.2 – Ção Pestana, “Projeto de Performance 82”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Ção Pestana, Margarida Leão, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 2008, p. 38.

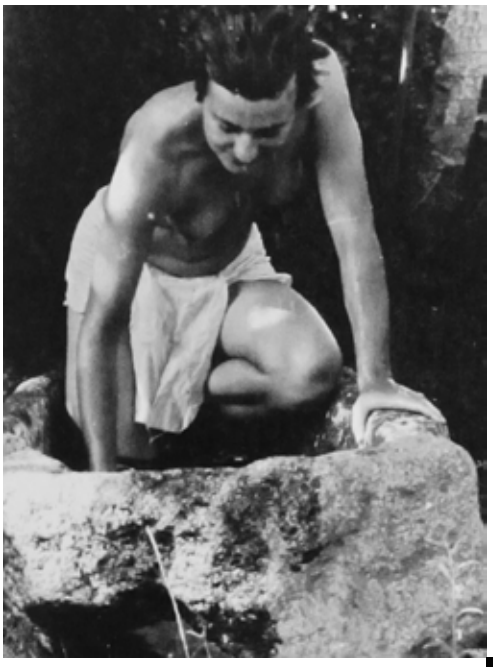


Fig. 4.1.1.2.3

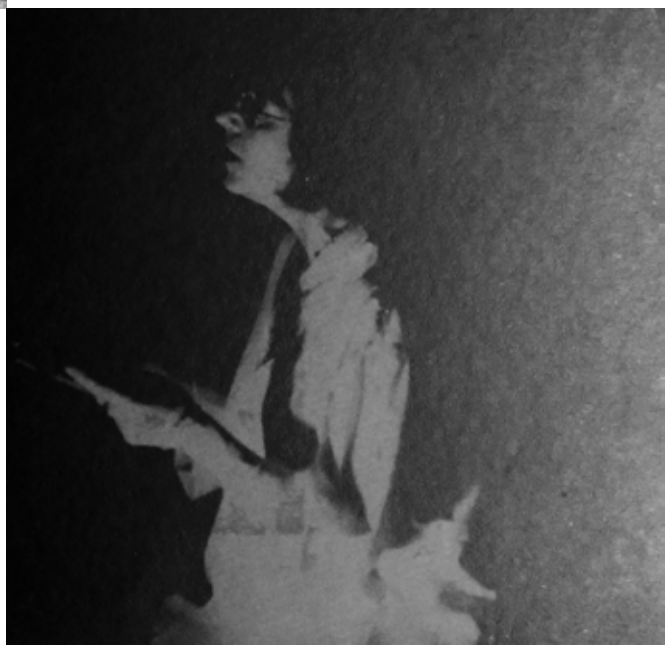


Fig. 4.1.1.2.4

Fig. 4.1.1.2.3 – Elisabeth Morcelet, “Performance”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Elisabeth Morcelet, Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.

Fig. 4.1.1.2.4 – Eunice Muñoz, “Recital”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Eunice Muñoz, Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.



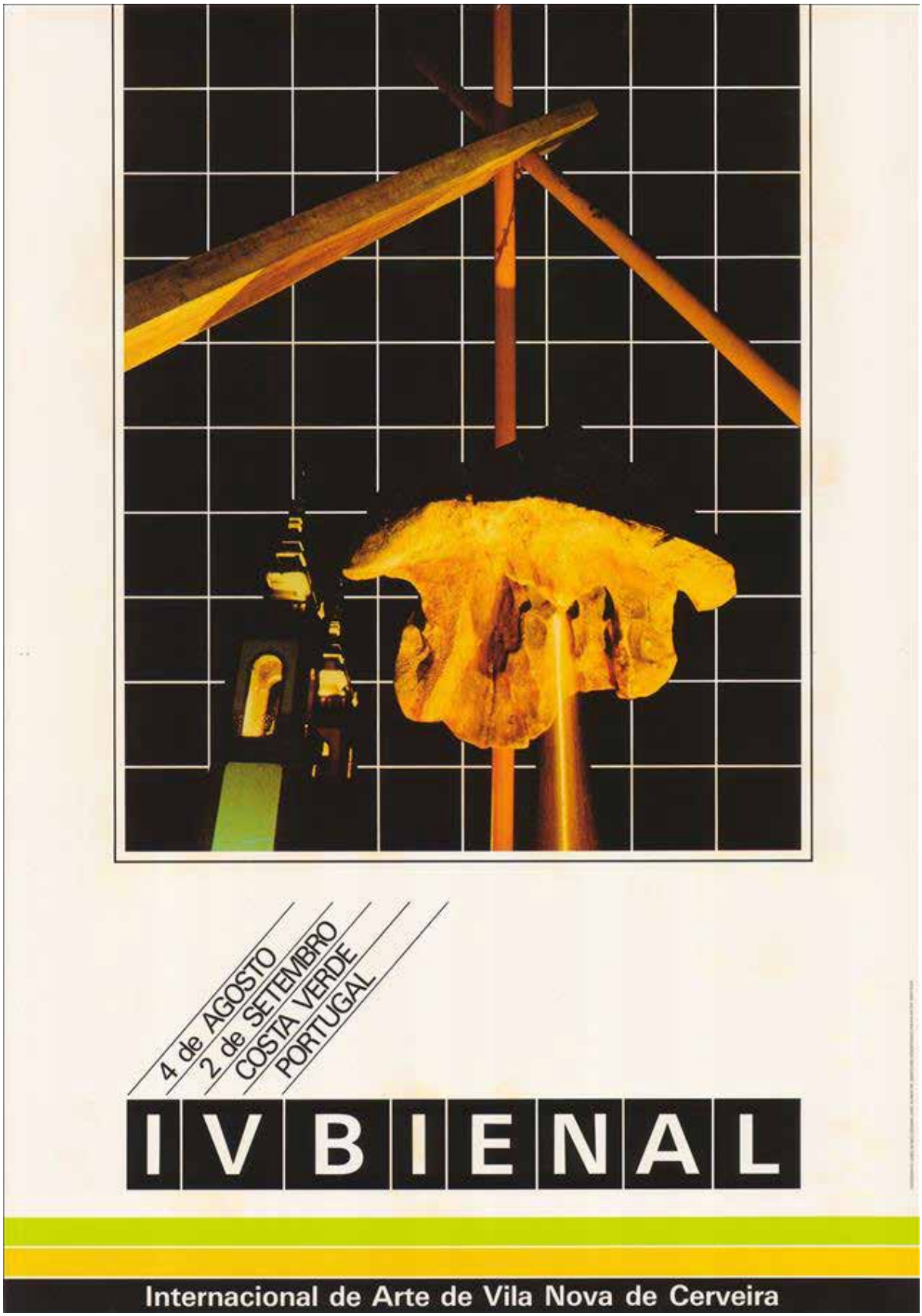
Fig. 4.1.1.2.5 – Grupo Diaspositivos, “Poesia Erótica Portuguesa”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Grupo Diaspositivos, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1982, sem página.



Fig. 4.1.1.2.6 – José Maria Silva; Carlos Porto; Viale Moutinho; Albano Martins; Aureliano Lima; Filomena Cabral; Luís Veiga Leitão, “Recital: Lançamento de A Ilha dos Amores”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © José Maria Silva, Carlos Porto, Viale Moutinho, Albano Martins, Aureliano Lima, Filomena Cabral, Luís Veiga Leitão, Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.



Fig. 4.1.1.2.7 – Rui Orfão, “A serpente verde”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Rui Orfão, Artitude:01, 1983, p. 8.



4.1.1.3.1 – "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1984 | Autores secundários: João Nunes, Né Santelmo | © João Nunes, Né Santelmo, Fundação Bienal de Cerveira, Zenoficina (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000509, consultado em 10/04/2014.

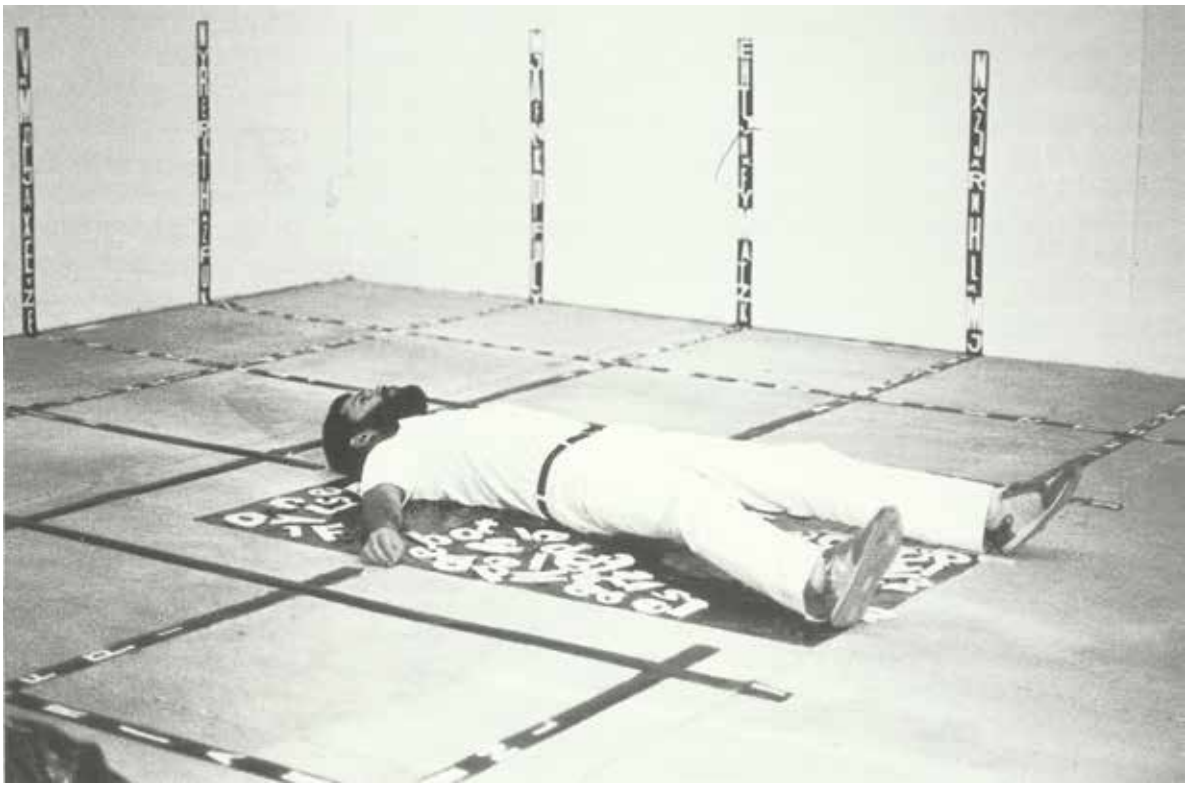


Fig. 4.1.1.3.2.1 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

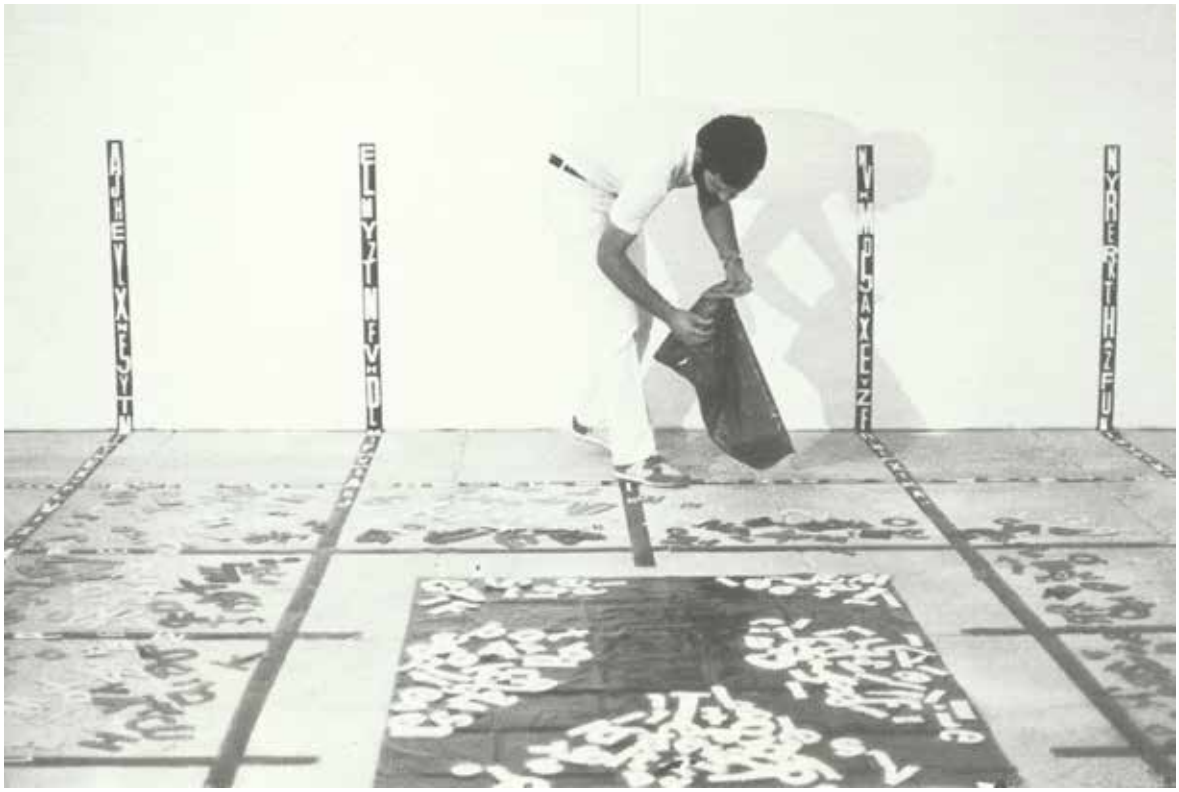


Fig. 4.1.1.3.2.2 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.



Fig. 4.1.1.3.2.3 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.

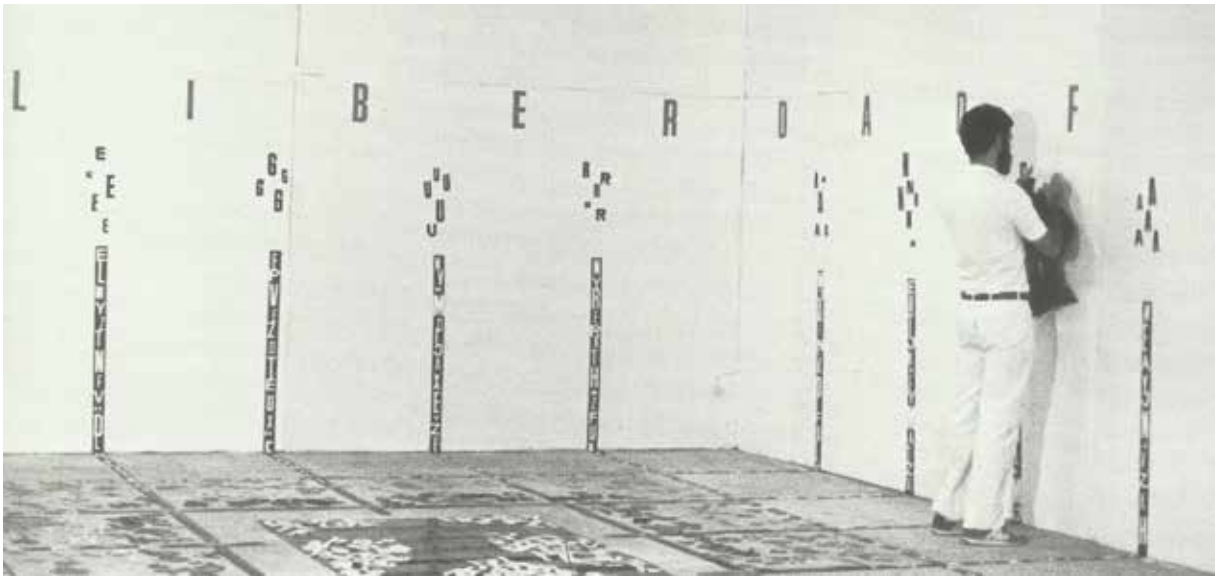


Fig. 4.1.1.3.2.4 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.



Fig. 4.1.1.3.3 – Ícaro, “O vôo de Ícaro”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1984 | © Ícaro, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, p. 59.

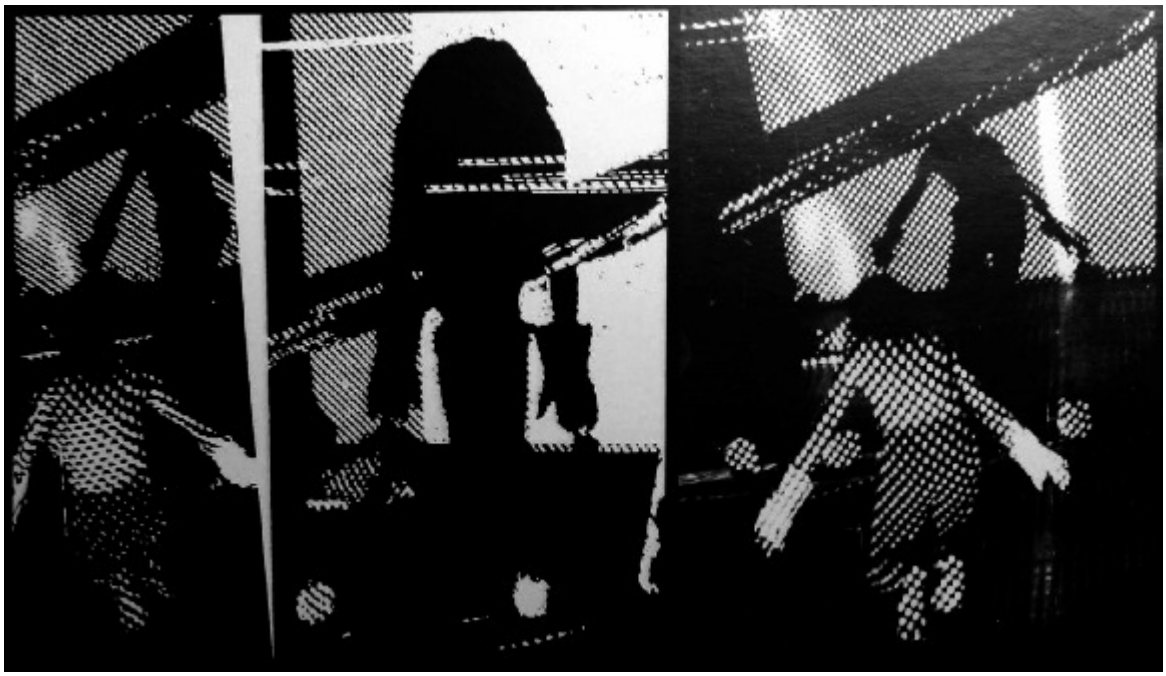


Fig. 4.1.1.3.4.1

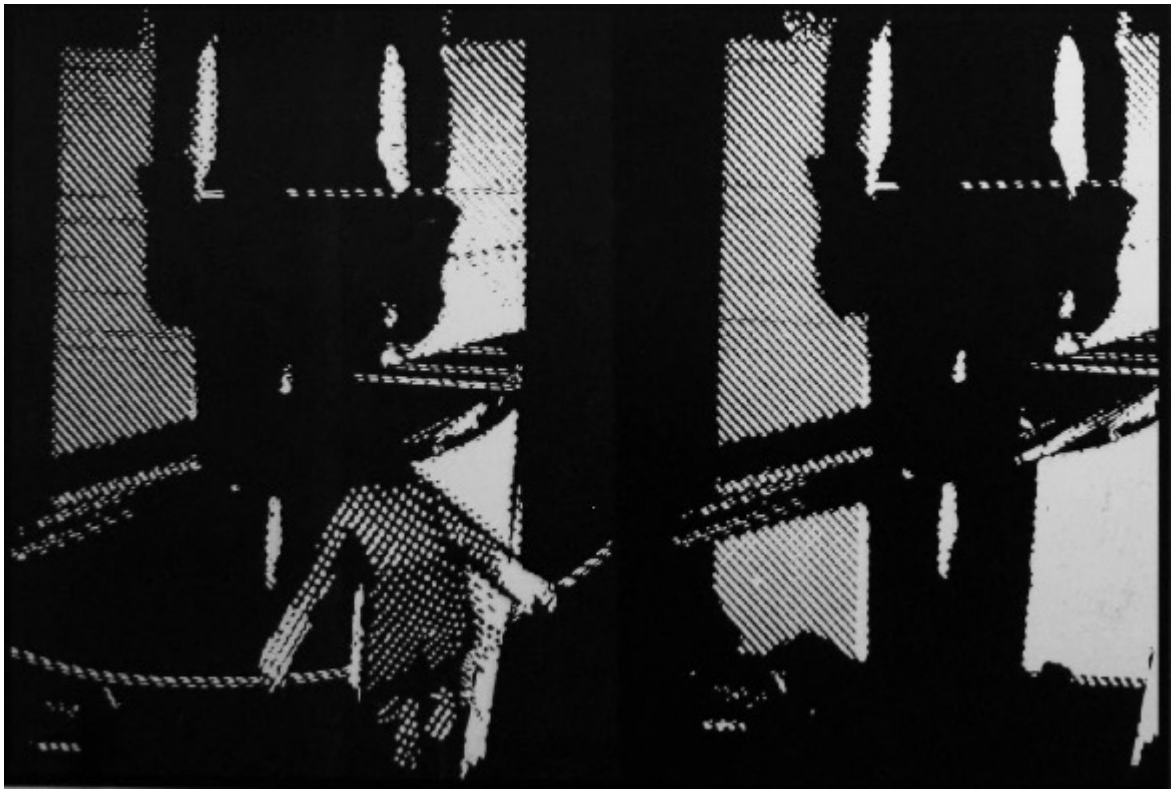


Fig. 4.1.1.3.4.2

Fig. 4.1.1.3.4.1 – Manoel Barbosa, “Dismgr”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1984 | © Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 12.

4.1.1.3.4.2 – Manoel Barbosa, “Dismgr”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1984 | © Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 12.



Fig. 4.1.1.3.5 – Silvestre Pestana, “Light pen poem”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, praça de Vila Nova de Cerveira, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.files.wordpress.com/2013/02/light-pen-cerveira.jpg?w=300&h=200, consultado em 19/11/2014.



Fig. 4.1.1.3.6 – Telectu, “Eno To La Monte”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1984 | © Telectu, Margarida Leão, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 2008, p. 46.

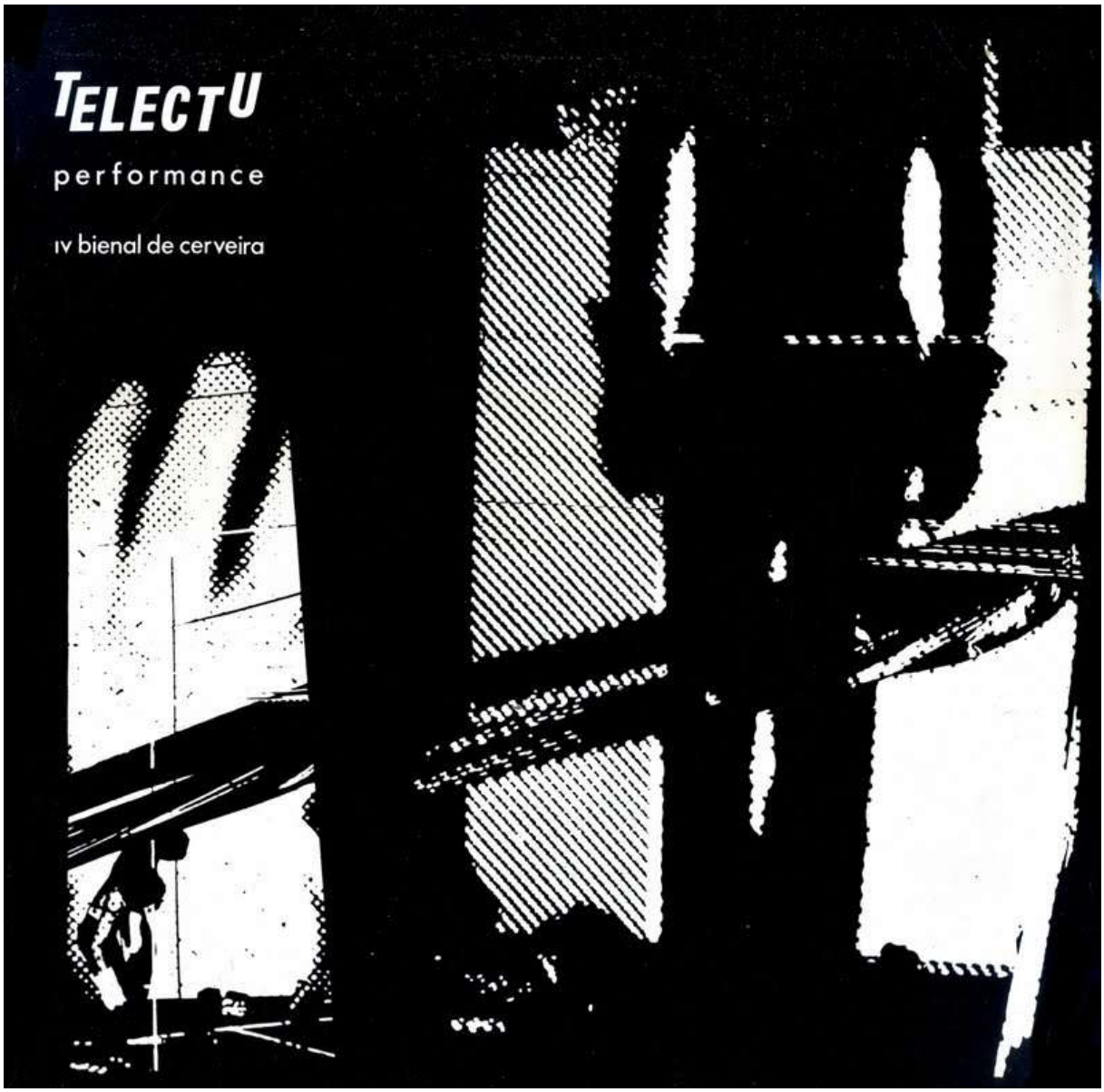


Fig. 4.1.1.3.7 – Telectu, Performance (LP), 1985 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Telectu, Manoel Barbosa, 3 Macacos, 1984, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

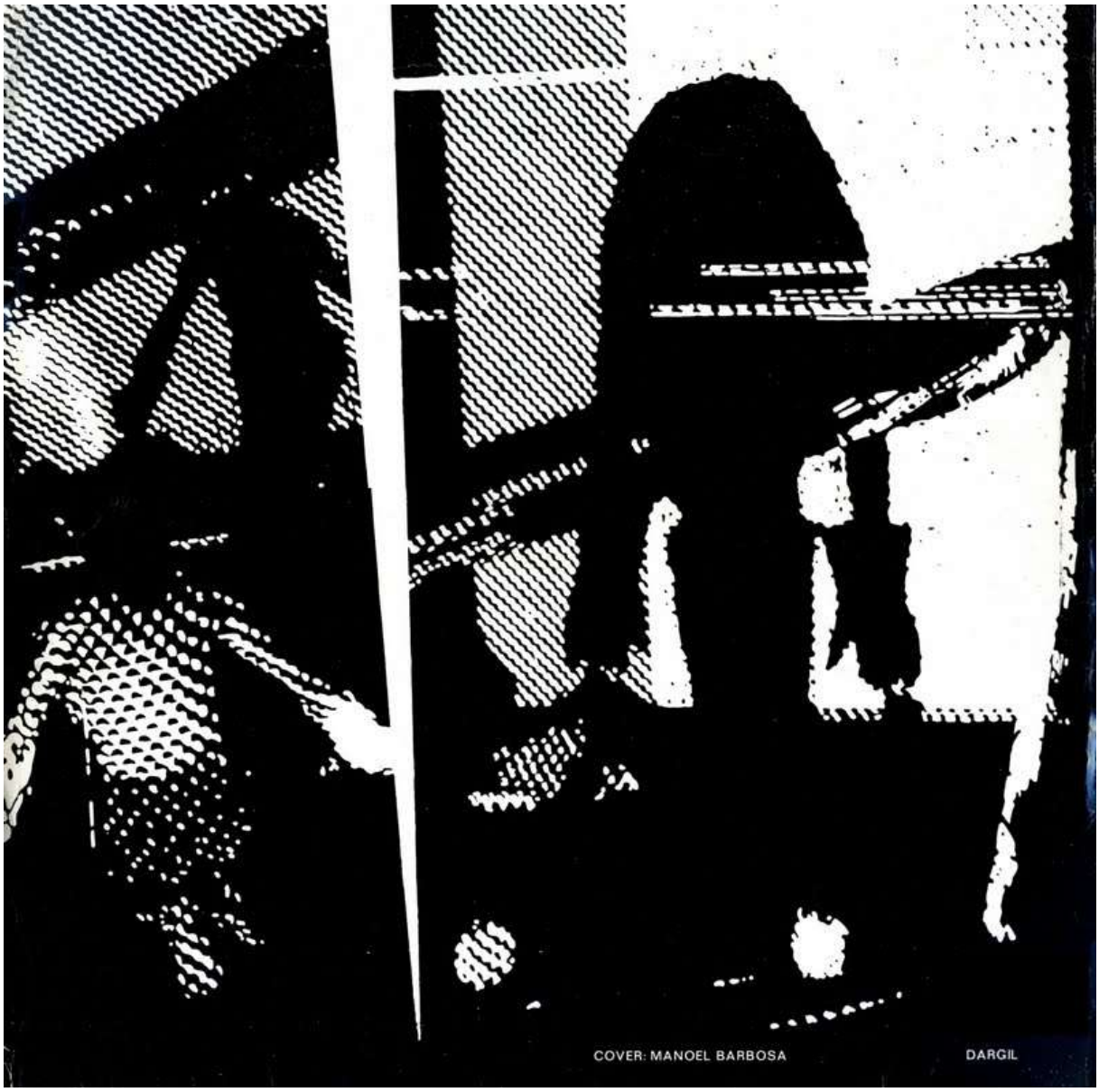


Fig. 4.1.1.3.8 – Telectu, Performance (LP), 1985 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Telectu, Manoel Barbosa, 3 Macacos, 1984, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.



Fig. 4.1.1.4.1 – "V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1986 | Autor secundário: João Machado | © Fundação Bienal de Cerveira, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000835, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.1.1.4.2 – Isabel Valverde, “Intervenção Multimédia”, “V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1986 | © Isabel Valverde, João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.

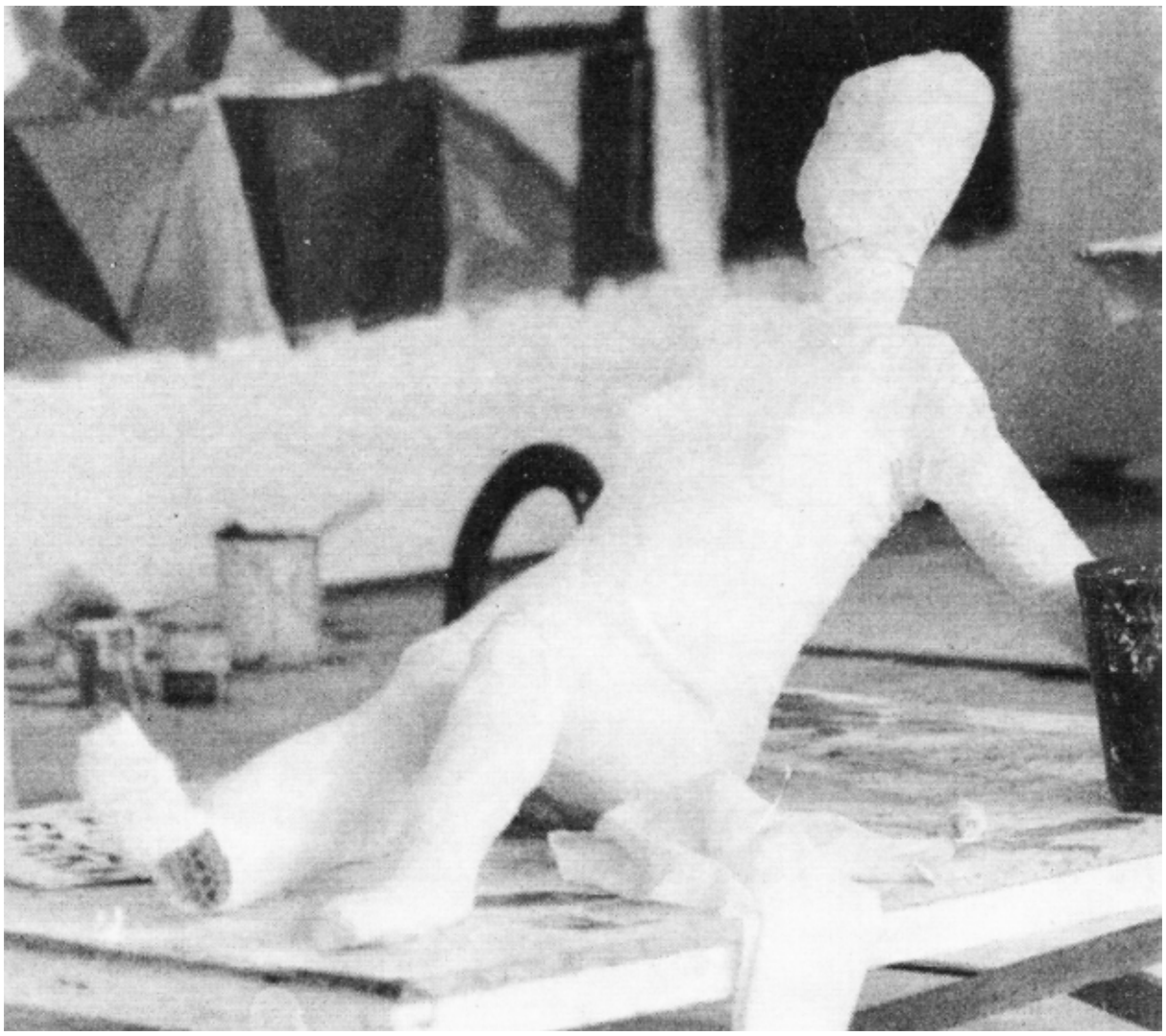


Fig. 4.1.1.4.3 – Leonor Ferrão, “Escultura ao vivo”, “V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1986 | © Leonor Ferrão, João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página..

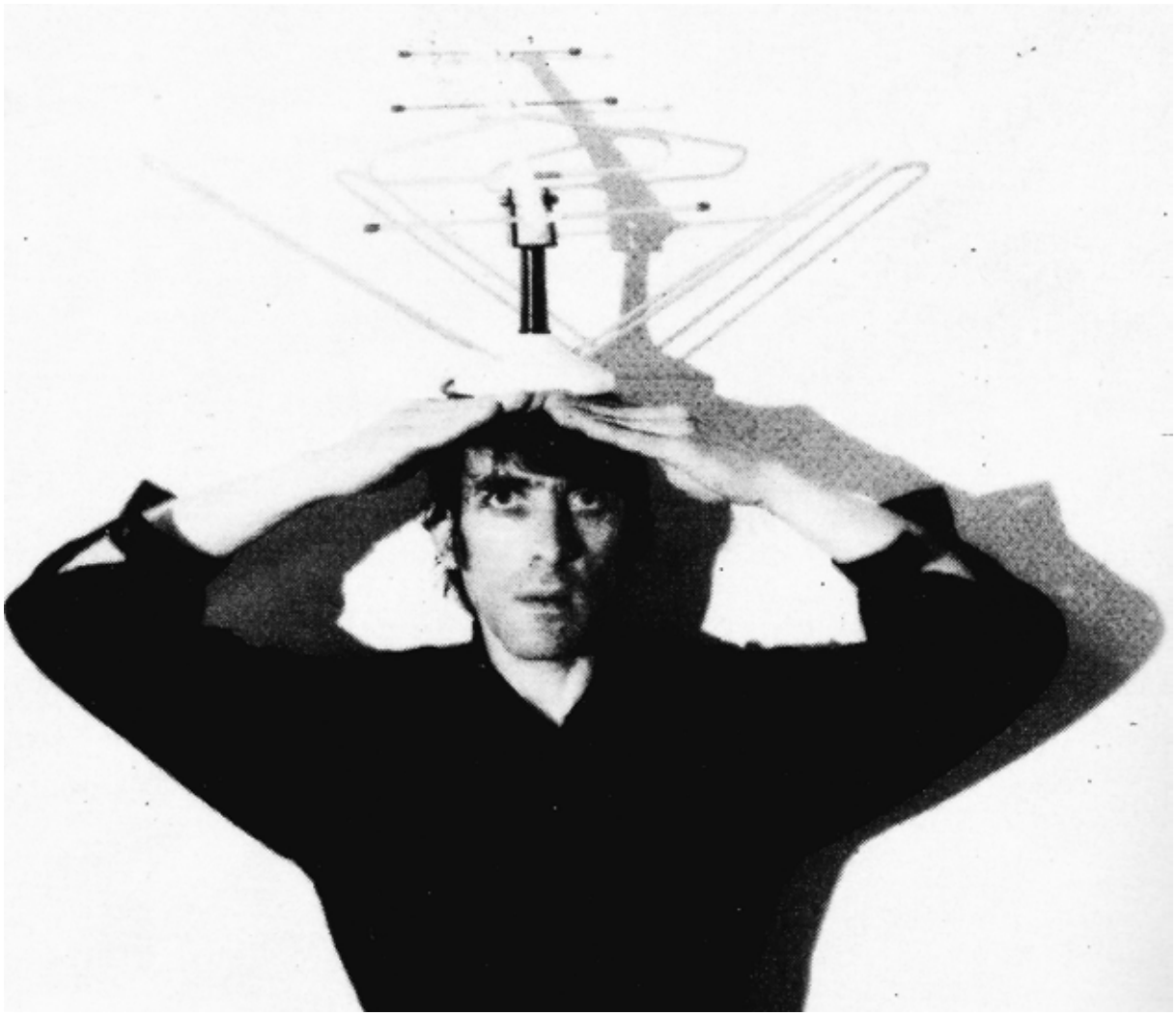


Fig. 4.1.1.4.4 – Silvestre Pestana, “Visões II”, “V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1986 | © Silvestre Pestana, João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.

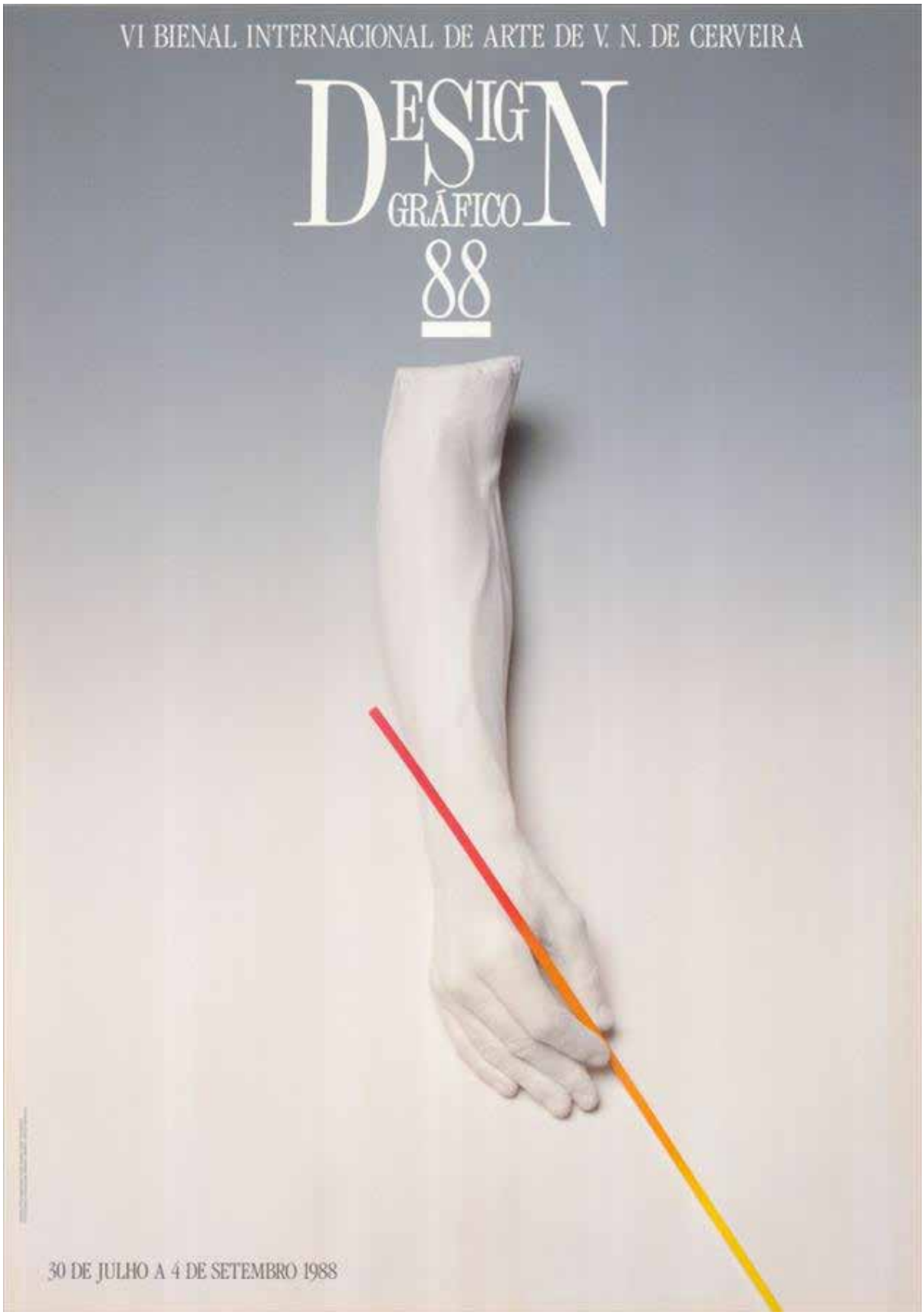


Fig. 4.1.1.5.1 – "VI Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1988 | Autores secundários: João Machado, João Nunes, José Rodrigues | © Fundação Bienal de Cerveira, João Machado, João Nunes, José Rodrigues, Marca – Artes Gráficas (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011001029, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.1.2.1 – Artitude:01, “GerAcção”, “Projetos & Progestos”, TAGV, Coimbra, 1979 | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.1.2.2.1 – Peter Trachsel+Ernst Thoma, “Jogos de inverno”, “Projetos & Progestos”, Coimbra, 1981 | © Peter Trachsel+Ernst Thoma, António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.1.2.3.1 – Alistair MacLennon, “Second cycle, uma performance non stop (24 horas)”, “Projetos & Progestos”, CITAC, Coimbra, 1982 | © Alistair MacLennon, José Ribeiro, Via Latina, 1986, p. I.



Fig. 4.1.2.3.2.1 – Jorge Lima Barreto, “O rock na música contemporânea”, “Projetos & Progestos”, CITAC, Coimbra, 1982 | © Jorge Lima Barreto, António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.1.2.3.2.2 – Jorge Lima Barreto, “O rock na música contemporânea”, “Projetos & Progestos”, CITAC, Coimbra, 1982 | © Jorge Lima Barreto, António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.1.2.3.3 – Alberto Pimenta, “Conductus”, “Projetos & Progestos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1982 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, p. 222.

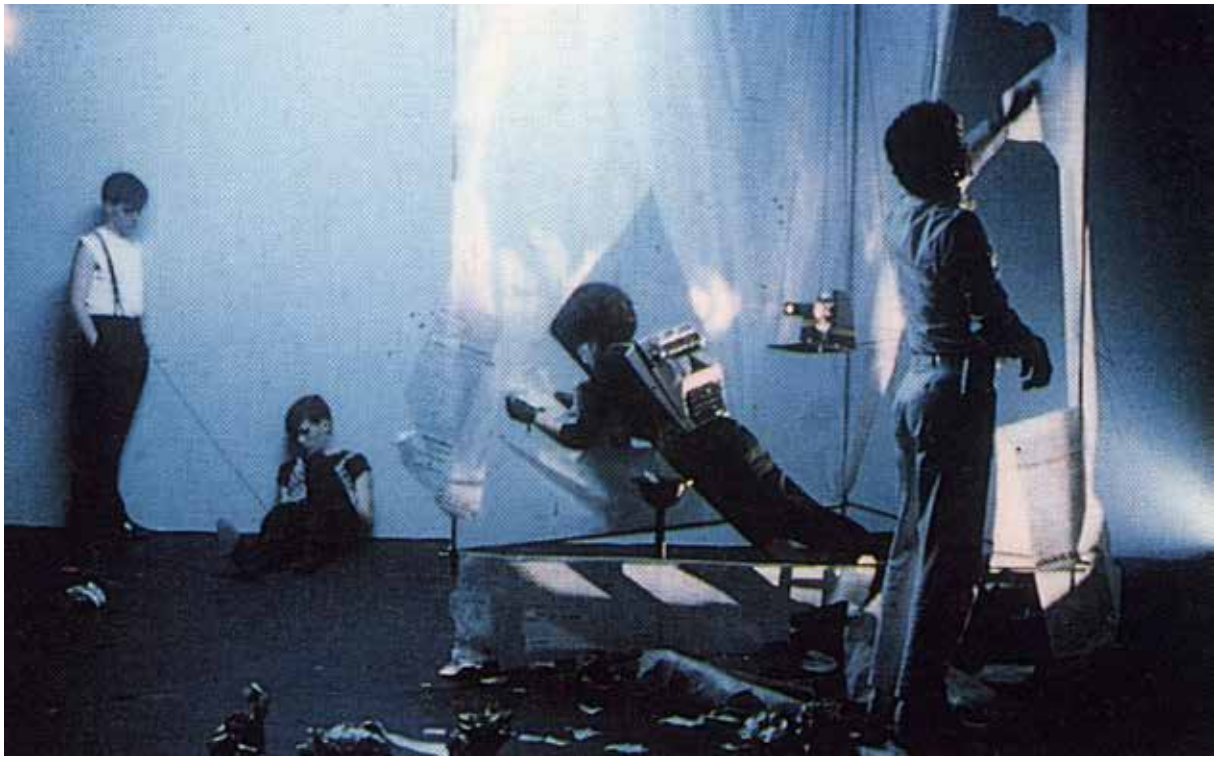


Fig. 4.1.2.4.1 – Artitude:01, “Revista Multimédia Black=Black”, “Projetos & Progestos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1983 | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

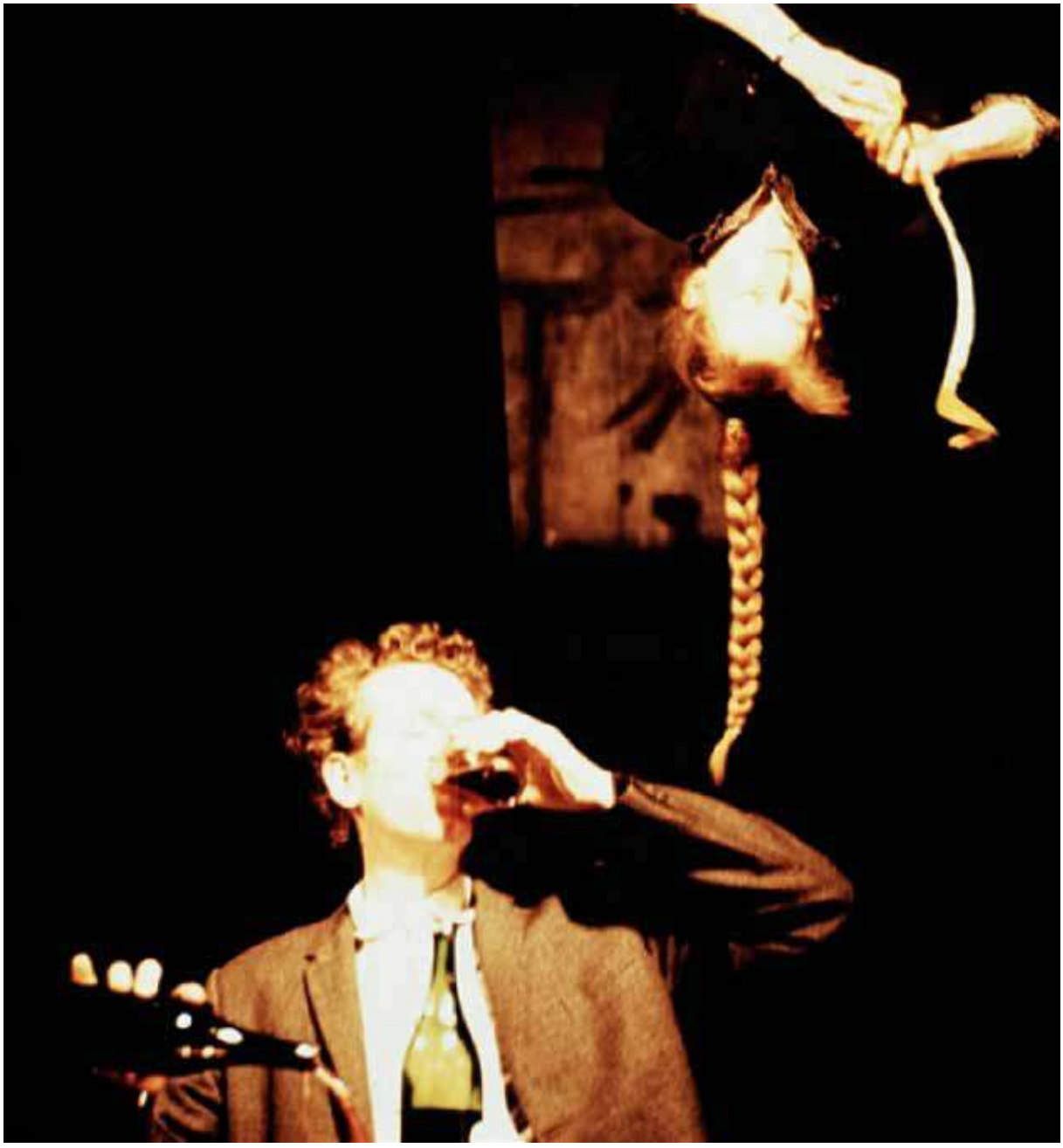


Fig. 4.1.2.4.2 – Station Opera House; Julian Maynard; Isabel Miranda, “Suspense/Slow Life”, “Projetos & Progestos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1983 | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.1.2.5.1 – Artitude:01, “Revista Multimédia Acquaplaning”, Esboço de Figurino, “Pojetos & Progestos”, Coimbra, 1984 | Design: António Barros | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

A R T I T U D E : 0 1

"ARTITUDE é uma outra prática de revista. Conceba-se a noção de revista como o agrupamento de posições e experiências distintas que procuram comunicar com um público. Mas não se fique necessariamente amarrado às páginas de papel com imagens e palavras, páginas que passam sucessivamente, segundo o eixo monótono que os agrafes ou a cola impõem.
Feito isto, estamos a um passo de entender ARTITUDE, uma revista, uma atitude que busca novos suportes, novos materiais significantes, para a produção do seu texto.
O primeiro número, ARTITUDE:0, é de 1981. Um sapato, fronteira entre o corpo e a terra, com páginas palmilhadas" [Carlos Oliveira Santos, "Portugal em Revistas", Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa].
ARTITUDE:01, titulação de convergência, marca nominal das várias edições geradas, foi detonador de diferentes experienciações artísticas, desde a exploração da revista e do livro habitado, ao objecto-livro, e o que as suas potenciais performatividades permitem e convocam. Como mesmo a dinâmica do estudo e a investigação partilhada, onde o simpósio Projectos & Progestos resultou como exemplo de referência no seu tempo, colocando a cidade de Coimbra como exemplo de excelência nos desígnios de uma Capital Nacional das Artes Performativas.
Tributário de uma política cultural de convergências, dinamizou sinergias múltiplas entre as comunidades artísticas do CAPC (Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra) e a do Teatro Estúdio (CITAC) - tipologicamente dois organismos culturais da Universidade de Coimbra.
ARTITUDE:01, criado por António Barros, integrou ainda no seu corpo activo Isabel Carlos, Rui Orfão, Isabel Pinto, João Torres e José Louro, colectivo que com as suas publicações multimodo, conjugando disciplinas plurais e diferentes media, fizeram apresentar os seus 'textos' vivos na Galeria Diferença, em Lisboa, 1982, a convite de Ernesto de Sousa; no Projectos & Progestos, TeCITAC, Universidade de Coimbra; como ainda na IV Bienal Internacional de Arte, Cerveira, 1984, Apokatastasis no CAPC, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, e no "Performarte, 1' Encontro Nacional de Performance", 1985,
[Foto de Guilherme Silva, Artitude:01, em "Aquaplaning", Rio Minho, Cerveira,1984].



Fig. 4.1.2.6.1 – Artitude:01, “Acquaplaning”, Rio Minho, Cerveira, 1984 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Guilherme Silva. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

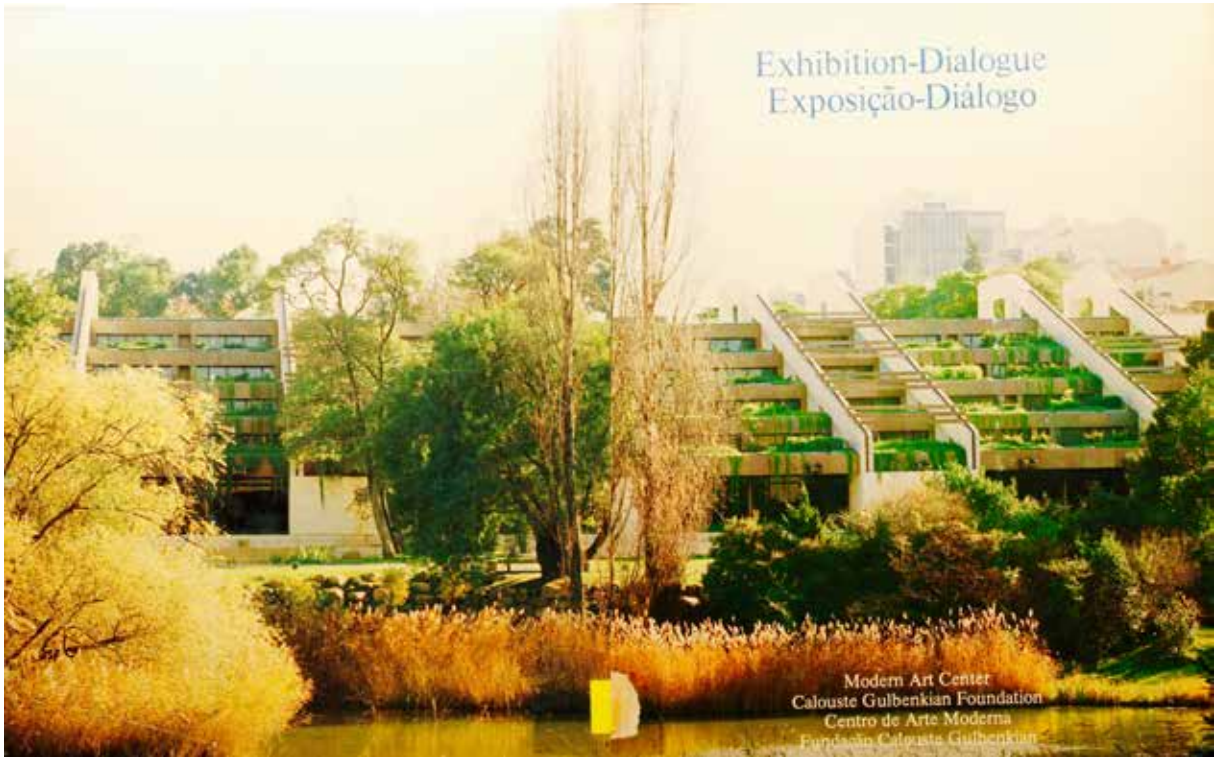


Fig. 4.1.3.1.1 – “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © Ângela Schneider, FCG, 1985, Capa e Contracapa.



Fig. 4.1.3.1.2 – “Ciclo Teatro, Música, Performances”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, FCG, 1985, Capa.

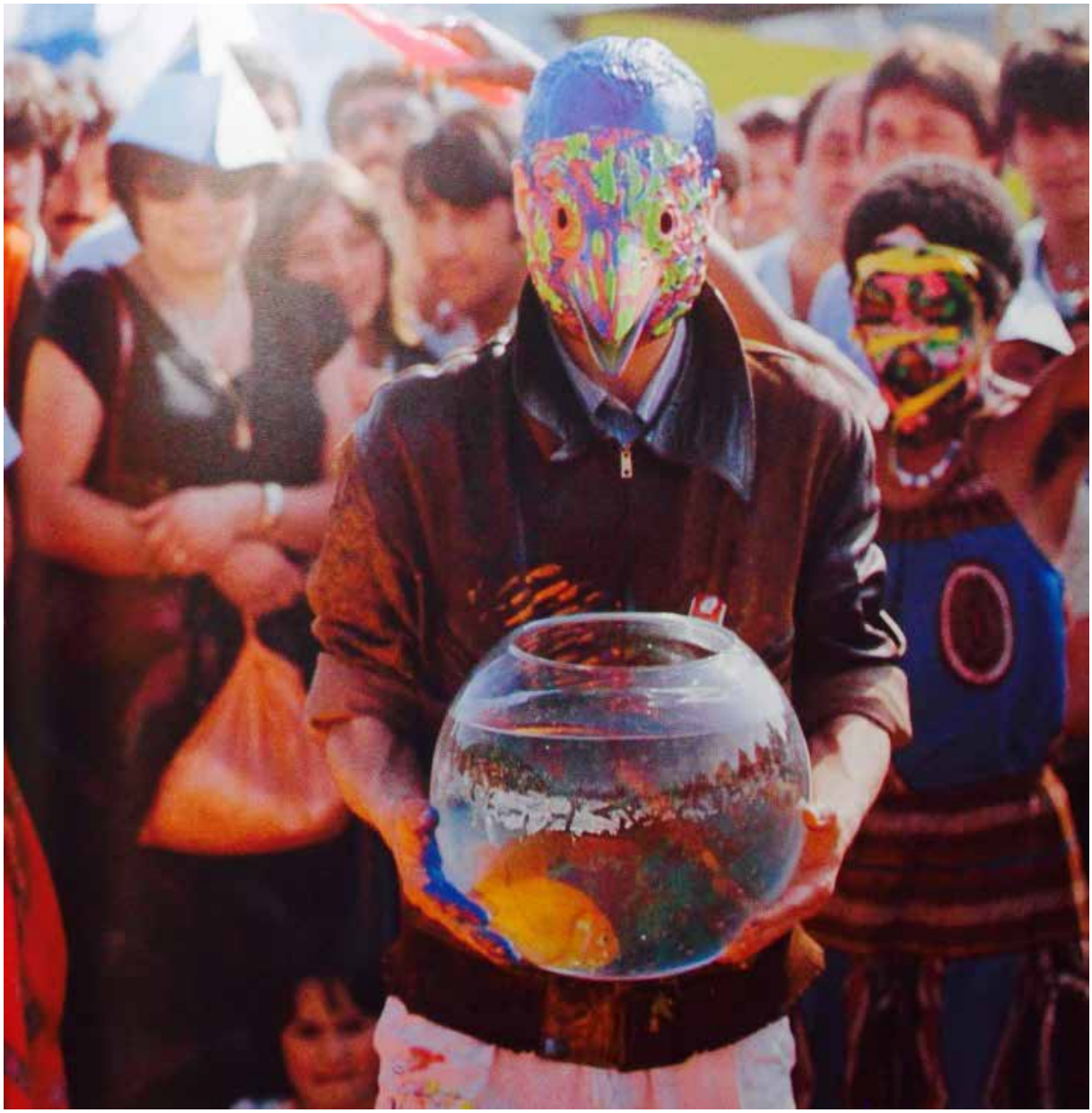


Fig. 4.1.3.1.3 – Carlos Gordilho, “Desencanto do dia claro”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, sem página.



Fig. 4.1.3.1.4 – Carlos Gordilho, “Interior maldito”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, sem página.

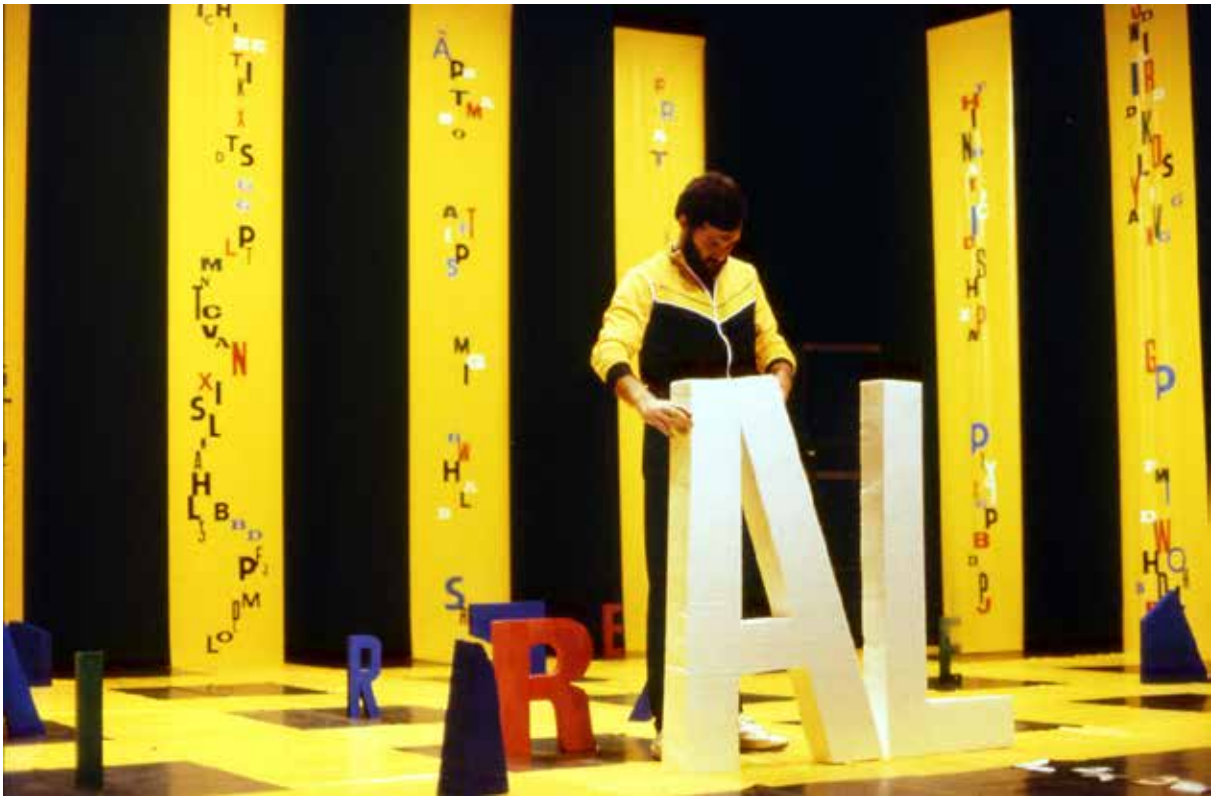


Fig. 4.1.3.1.5.1 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

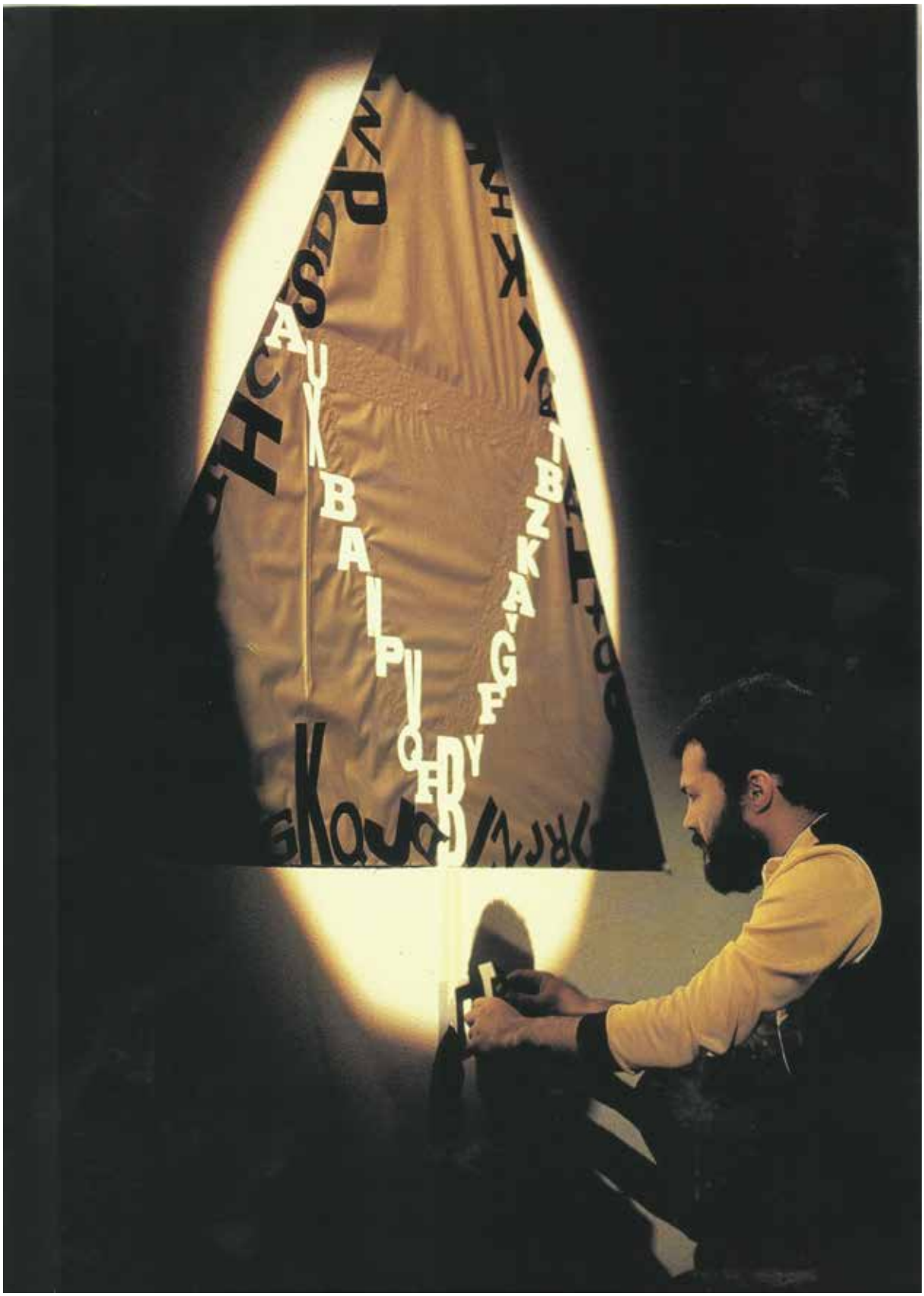


Fig. 4.1.3.1.5.2 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.1.3.1.5.3 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.1.3.1.6.1 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Guy Brett, Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010, p. 83.

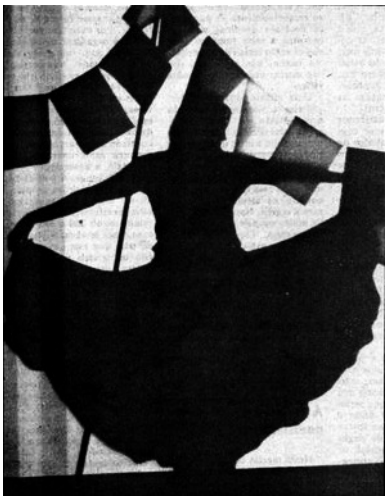


Fig. 4.1.3.1.6.2



Fig. 4.1.3.1.6.3

Fig. 4.1.3.1.6.2 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Alexandre Pomar, Expresso Revista, p. 28-R.

Fig. 4.1.3.1.6.3 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Guy Brett, Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010, p. 82.



Fig. 4.1.3.1.7 – Wolf Vostell, “Concerto-Fluxus”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Wolf Vostell, Lourdes Castro, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, sem página.



Fig. 4.1.3.2.1 – Ciclo “Performance-Arte”, CAM-FCG, ACARTE, 1986 | © Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, frente.



No panorama multifacetado da cena artística, a categoria performance/acção/happening, ocupa um lugar importante. Desde o alargamento do campo artístico, nos últimos dez anos, com as experiências de Dada e o surrealismo, e o seu desenvolvimento e repercussão no segundo pós-guerra; através do movimento Fluxus, nos anos 50, e das várias formas de expressão corporal nos anos 60; e, ainda, a passagem para os meios electrónicos nos anos 70 — houve uma tendência no sentido de inclusão deste género de expressão artística nas artes plásticas.
(...) Algumas acções são compostas, meticulosamente planeadas e escritas sobre papel. Outras surgem espontaneamente de uma situação, de um acontecimento ou do nada. Têm, por vezes, uma marcada tendência ritualista. Outras utilizam a música, a arte pictórica, o vídeo ou as projecções; algumas são inteiramente improvisadas, outras totalmente compostas. Não pode ser classificada como teatro, concerto ou outro qualquer género de espectáculo organizado. É sempre algo intermédio: acção corporal, teatro musicado-música teatral, acção pictórica-pintura acção...
(...) Devemos concluir que a «performance» é uma importante categoria de espectáculo no seio da arte contemporânea, uma categoria que nos pode oferecer diversas grandes experiências — expriências do momento, é verdade — perdurando todavia no nosso espírito como as reminiscências de toda a grande obra de arte que se contemplou, mas que não voltaremos a ver.

■

OLE-HENRIK MOE
Director da Fundação Sonja Henie-Niels Onstad
(in Exposição-Diálogo — Teatro/Performances/Música)

RUI ORFÃO

19 quarta
18.30h 22.00h

V.I.T.R.I.O.L.

REALIZAÇÃO RUI ORFÃO
MÚSICA TELECTU
VÍDEO VICTOR RUA, RUI ORFÃO
FOTOGRAFIA RUI ORFÃO, VICTOR RUA, ZEFERINO

V.I.T.R.I.O.L. sigla célebre entre os alquimistas que condensava a sua doutrina — Interiorem Terrae Rectificando Invenies Opera Lapidem.
V.I.T.R.I.O.L. tenta pôr em evidência, ou pelo menos analisar as modificações de percepção, de representação e de expressão, através da evolução dos materiais postos à disposição.

Nasceu em Leiria, 1958. Frequentou os Cursos de Engenharia Civil e de Artes Visuais da Universidadede Coimbra. Co-fundador dos Cursos de Artes Plásticas de Coimbra (C.A.P.C.). Iniciou a sua actividade na Performance-Art no grupo «Cores» (1976-1979). Em 1979 cria o grupo de pesquisas multimédias «Fila K». Dirigiu a revista *S & M — Experimental Issue of Performing Artists*. Desenvolveu um trabalho na «Animação Cultural Como Obra de Arte», onde co-coordenou o Simpósio «Projectos & Progestos — Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas», Teatro Estúdio do CITAC, Academia de Coimbra. Autor de diversas performances, *nomeadamente no ciclo «Projectos & Progestos»*, CITAC, Coimbra (1981) Symposium International d'Art Performance, Lyon (1981); «1.er Festival d'Art Performance», Paris (1982); Galeria Diferença, Lisboa (1982); 3.º Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira (1982); «Artitude: 01», CITAC, Coimbra (1983); Centro Georges Pompidou, Paris (1984); «EXPO AICA», S.N.B.A., Lisboa (1985); «Perform'Arte, 1.º Encontro Nacional de Performance», Torres Vedras (1985); «Alternativa 4», Cascais (1985).

■

GERARDO BURMESTER

22 Sábado
22.00h

23 Domingo
15.00h

PERFORMANCE I

intervalo

PERFORMANCE II

O trabalho de performer de Gerardo Burmester desenvolve-se de há dez anos para cá em três fases: intervenção de rua, performance com utilização do corpo como principal suporte, e por último o «gag» da performance.
O trabalho que apresenta pertence a esta última fase. É a performance «dura» e directa em que o «concepto» é tratado como simples banalidade. Trata-se da corrupção da performance.

Nasceu em 1953, no Porto. Vive no Porto. Frequentou a ESBAP. Viveu e trabalhou em Paris de 75 a 78. Fez parte do Grupo Puzzle de 77 a 80. Co-fundou e co-dirige a Galeria Espaço Lusitano, Porto. Pintor e performer. Principais performances: Terceiros Encontros Internacionais de Arte, Póvoa de Varzim; Figurações/Intervenções, SNBA, Lisboa; Semana Internac. de Arte Actual, Vila do Conde; Premier Festival Int. de la Performance de Paris; Espace PaliKao, Paris; Galeria Espaço Lusitano, Porto; Cooperativa Árvore, Porto; III Festival Internac. de Arte Viva, Almada; Centre Georges Pompidou, Paris; Art is Aktion, Galerie Friedrichstr, Kassel; 1er Symposium Internat. d'Art Performance de Lyon; Perform'Arte — I Encontro Nacional de Performance, Torres Vedras.

■

SILVESTRE PESTANA

26 quinta
18.30h 22.00h

ERGANÓMETRO

REALIZAÇÃO SILVESTRE PESTANA
MÚSICA ALDO BRIZZI
ARQUITECTURA CÉNICA ANTÓNIO BARROS
VÍDEO SILVESTRE PESTANA
FOTOGRAFIA ÁLVARO FEIJÓ

O presente trabalho pretende ilustrar a união entre os opostos personificados pelos operadores A e B.
O personagem A é o ser real do nosso quotidiano enquanto mediador do conhecimento — homo-faber.
O personagem B — sua duplicação cósmica — é a personificação do desejo e do ser provável — o homo-ludens/cósmico.
O elo de ligação visual é-nos dado pela aspiral luminosa e pelo suporte vídeo enquanto que o seu elo narrativo nos é fornecido pelas cadências sonoras (textuais e musicais). Da conjugação destes efeitos organiza-se no diaporama um ser mítico e virtual com intenso valor totémico.
Deste modo, a intigra manifesta-se entre o desejo e as suas virtualidades, enquanto elementos visuais que funcionam como unificadores do conflito.

Fig. 4.1.3.2.2 – Ciclo “Performance-Arte”, CAM-FCG, ACARTE, 1986 | © Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, verso.



Fig. 4.1.3.2.3.1 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.1.3.2.3.2 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 32.



Fig. 4.1.3.3.1 – “Encontros ACARTE 1987” [Catálogo], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1987 | © FCG, António Viana, 1987, Capa e Contracapa.

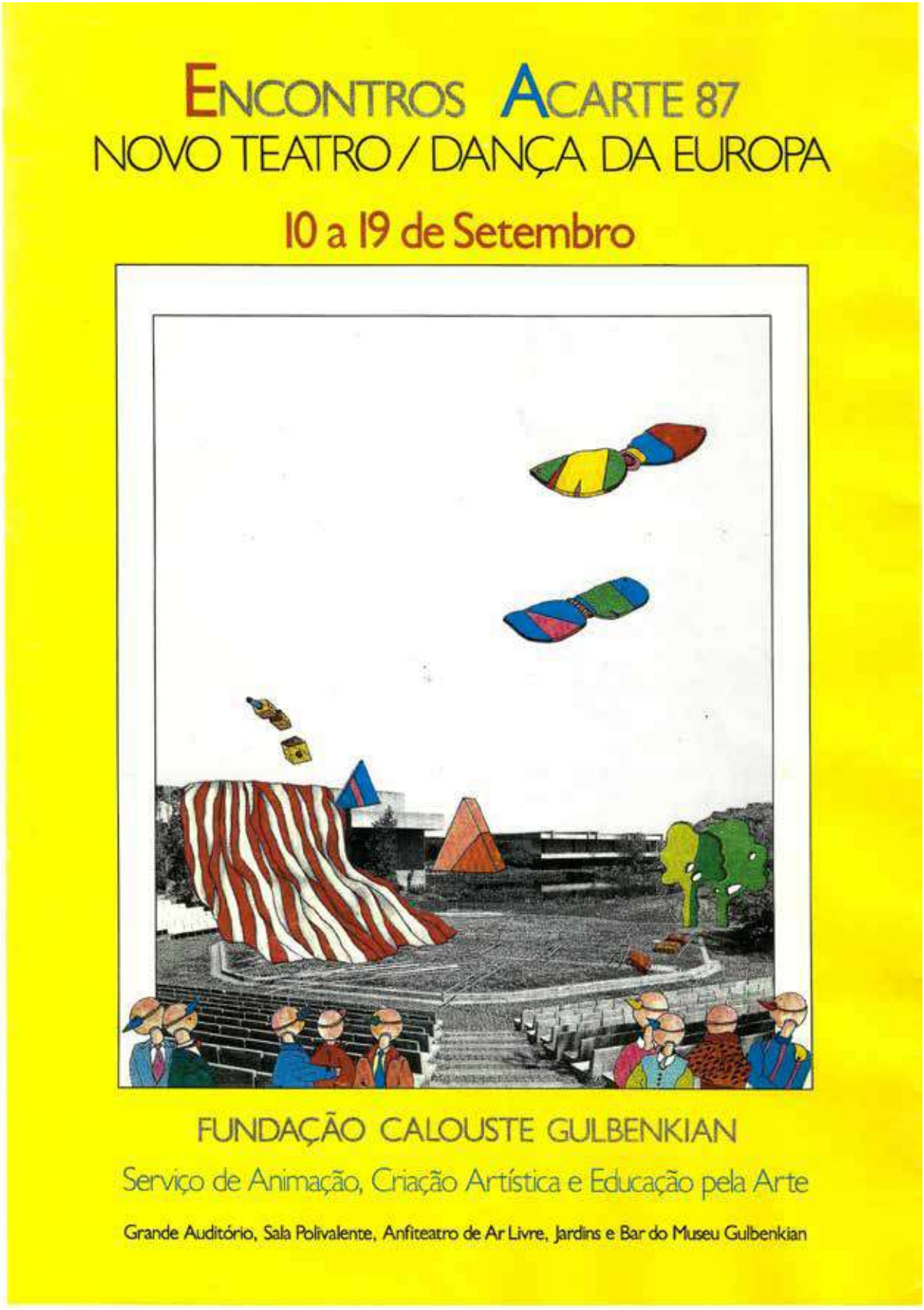
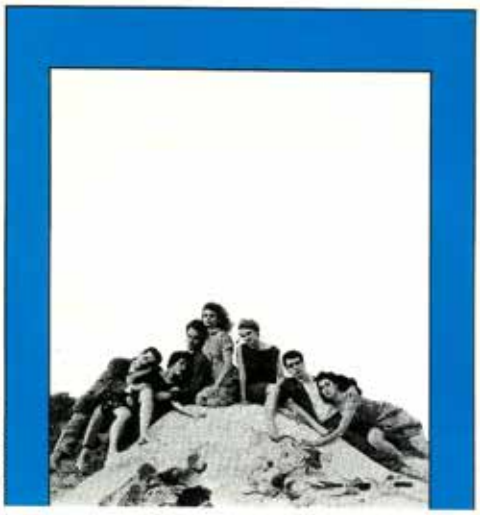


Fig. 4.1.3.3.2.1 – “Encontros ACARTE 1987” [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1987 | © FCG, António Viana, 1987, Capa.



Angelo R. Tarelta

Giorgio Barberio Corsetti

"IL LADRO DI ANIME" [1.00 h aprox.]
Itália

10, 21.30 h
Grande Auditório

Giorgio Barberi Corsetti é já há muitos anos, uma das expressões mais inteligentes do novo teatro italiano. O seu "Ladrão de Almas" encontra-se sobre a linha espectacular da ironia mais viva e irregular, mais exigente e estrábica.

Ordenada na sua autonomia e na sua originalidade segundo o percurso que dirige essa pesquisa.

Um teatro de surpresas. Jogo movimentado, rápido. O ambiente lembra uma caixa chinesa, com metamorfoses constantes: um porto italiano; um prédio de condomínio. A música é composta nas cenas, nos corpos, nas vozes dos actores. Tudo se condensa e suspende. Perdem-se os contornos e o equilíbrio. "Os actores, a pouco e pouco adquirem o reboco gretado das paredes na sua própria pele, envolvem-se nas fachadas dos prédios como numa mortalha, descobrem em si incontroláveis excências vegetais e até se vêem capturados por móveis de cozinha." (Enrico Fio, "Il Mattino")

Already for many years, Giorgio Barberi Corsetti has been one of the most intelligent exponents of the new Italian theatre. His Thief of Souls follows the most lively and unexpected, the most demanding and oblique threatrical traditions of irony. His independence and originality have guided him along lines leading him to this research work. His theatre is full of surprises. Full of fast-moving interplay. The atmosphere is reminiscent of a Chinese puzzle-box, constantly changing: an Italian doorway; a building of condominiums. The music is composed in the scenery, in bodies, in the actors' voices. Everything is condensed and suspended. Shapes and balance are lost. "Little by little, the actors aquire the peeling stucco-work in their own skin; they become wrapped up into the building façades as if in shrouds; they discover that they have vegetation off-shoots sprouting uncontrollably and they even see themselves being imprisoned in kitchen furniture." (Enrico Fio, "Il Mattino")



Eduardo Cagarro

Área Urbana de Viseu e Acarte

"TEATRO DE ENORMIDADES APENAS CRÍVEIS À LUZ ELÉCTRICA"
Portugal [1.00 h aprox.]

11, 15.30 h
12, 16.00 e 18.30 h
Sala Polivalente

"Sobre textos de Aquilino, desassombradamente abordados por um grupo de artistas (aparentemente) arredados do trabalho sobre as nossas mais pequenas capitais.

Criado para a memória do que foi um teatro em terras quase do demo, pensando na frieza da Sala Polivalente, sua segunda morada. Isto é, um espectáculo polivalente, na sua escrita cénica, no seu interlocutor, na sua função.

Uma simplicíssima homenagem a Aquilino: da pluralidade e abundância da sua obra, escolhemos quase só um gesto — o de Luís Alonso, emigrado saudoso 'das berças e da mulher' que a vem encontrar grávida de outro e, perante a nudez do seio pré-lactente, perdoa; e, em silêncio lhe cobre o escândalo da prenda mais linda que lhe trazia — um xaile de Tonquim, '...talvez manto de alguma rainha...' ou 'de Nossa Senhora...'" Ricardo Pais

"Aquilino Ribeiro's writings fearlessly dealt with by a group of artists (apparently) harnessed to working in our smallest provincial capitals. Created in the memory of what theatre was in the forsaken hinterlands; thought out in the coldeness of the general show hall, its second residence. This performance is an all-rounder in its staging, its acting and its function. It is very simply a tribute to Aquilino. We chose what was almost marely a gesture from the variety and vastness of his work — that of Luís Alonso, nostalgic travell 'away from cradles and his wife' who discovers her pregnant by another man and forgives her upon viewing her naked milk-swollen breast. He silently covers the scandal by the loveliest present he had brought her — a shawl from Tonkin , '...perhaps the cloak of some queen' or 'of Our Lady...'" Ricardo Pais



Josep Gol

La Fura Dels Baus

"ACCIONS" [1.15 h aprox.]
Espanha

11 e 12, 21.30 h
Anfiteatro de Ar Livre

FDB, de origem catalã, experimenta e investiga a partir de coordenadas culturais, numa busca de novas formas de expressão e de relacionamento com o público. FDB não é um fenómeno social, não é um grupo, não é um círculo de amigos, não é uma associação pró-qualquer coisa. FDB é uma organização subversiva dentro do panorama actual do teatro". *Accions* é a alteração de um espaço concreto, um jogo sem regras, um estrondo.

"Não garantimos que o espectador saia igual ao que era quando entrou, mas asseguramos as nossas explosões de som, as nossas tácticas de choque".

The FDB which comes from Catalonia, experiments with and investigates cultural aspects in the search for new forms of expressions and ways of dealing with the public. "The FDB is not a social phenomenon; it is not a group; it is not a circle of friends it is not an association in favour of anything. FDB is a subversive organization within the theatre's presemt panorama".

Accions is the alteration of a concrete space, a game without rules, a slap in the face. "We are not sure that the spectator will go out the same person he came in as, but we guarantee our sound explosions, our shock tactics".

Fig. 4.1.3.3.2.2 – "Encontros ACARTE 1987" [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1987 | © FCG, António Viana, 1987, p. 4.



Fig. 4.1.3.3.3.1 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.2 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.3 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.4 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.5 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.6 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.7 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.8 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.3.3.9 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, disponível em http://www.tea-tron.com/marceliantunez/blog/2014/02/24/sessio-sobre-la-fura-dels-baus-preolimpica/, consultado em 08/12/2014.



Fig. 4.1.3.4.1 – “Música, Teatro, Performance Arte: Ciclo de Arte Experimental” [Catálogo], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © FCG, 1989, Capa e Contracapa.

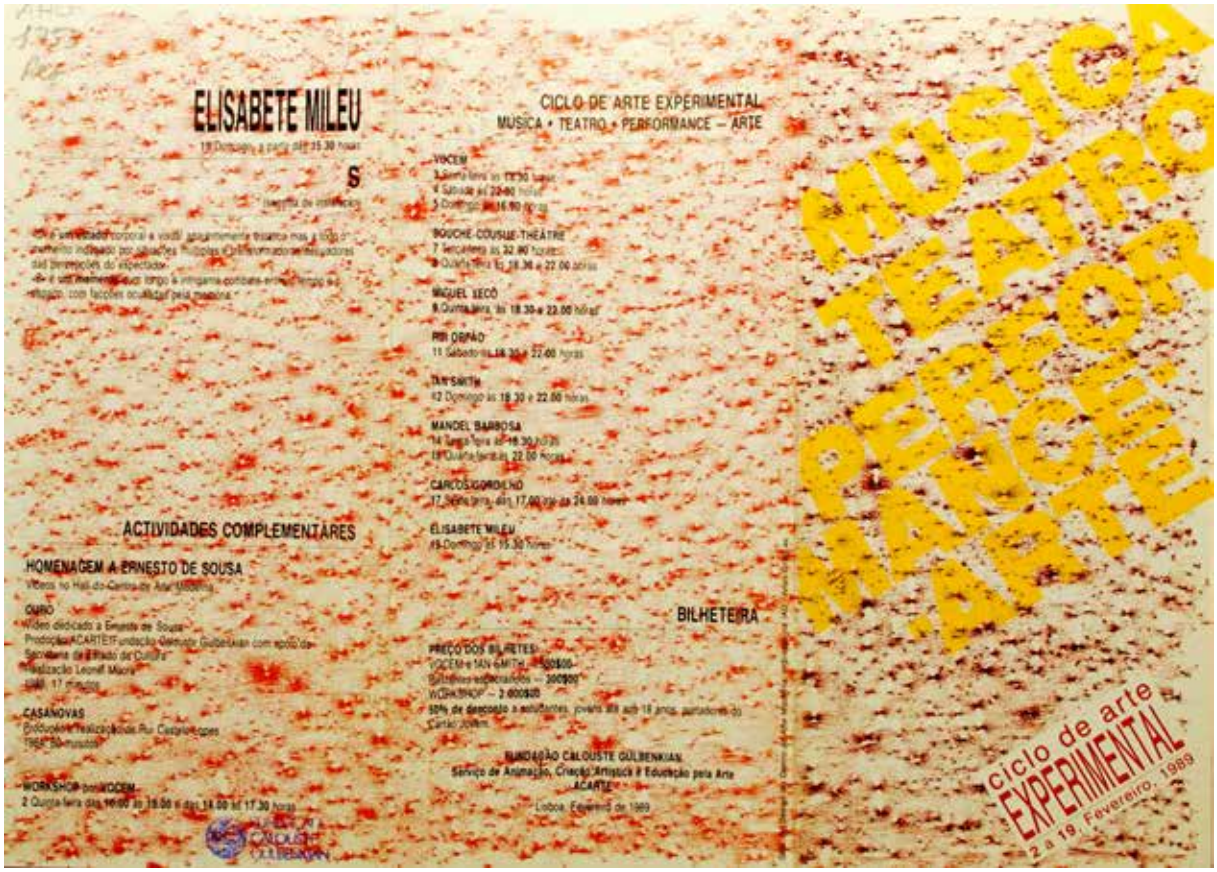


Fig. 4.1.3.4.2.1 – “Música, Teatro, Performance Arte: Ciclo de Arte Experimental” [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © FCG, 1989, Frente.

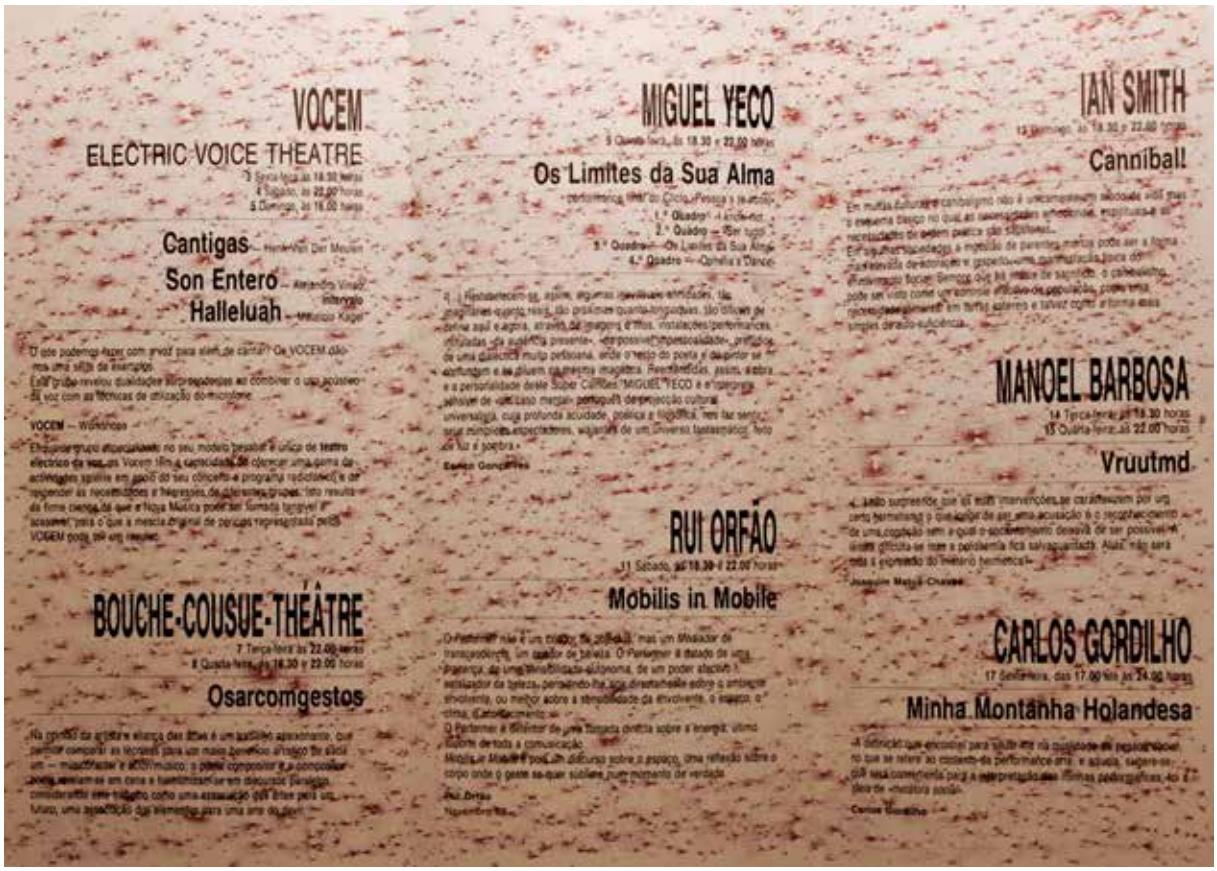


Fig. 4.1.3.4.2.2 – “Música, Teatro, Performance Arte: Ciclo de Arte Experimental” [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © FCG, 1989, Verso.

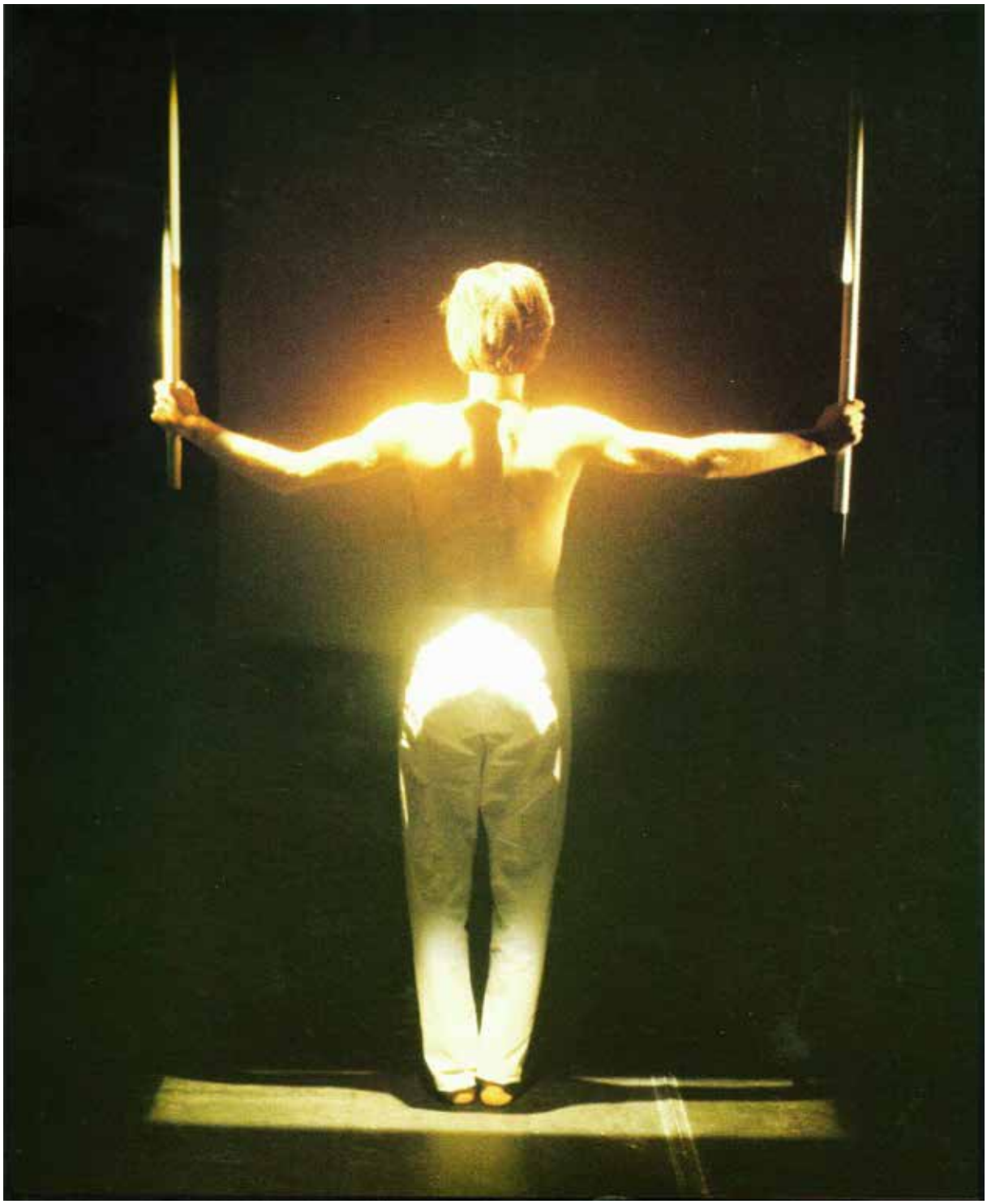


Fig. 4.1.3.4.3.1 – Manoel Barbosa, “Vruutmd”, “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”, CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, Capa.



Fig. 4.1.3.4.3.2 – Manoel Barbosa, “Vruutmd”, “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”, CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 10.



Fig. 4.1.3.4.3.3 – Manoel Barbosa, “Vruutmd”, “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”, CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 11.

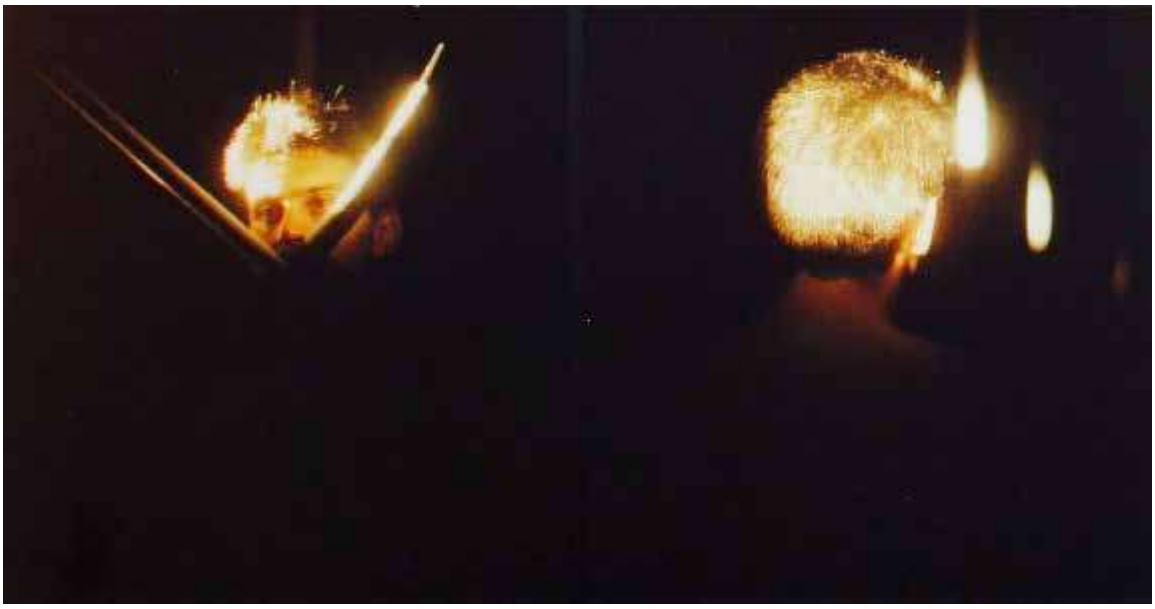


Fig. 4.1.3.4.3.4

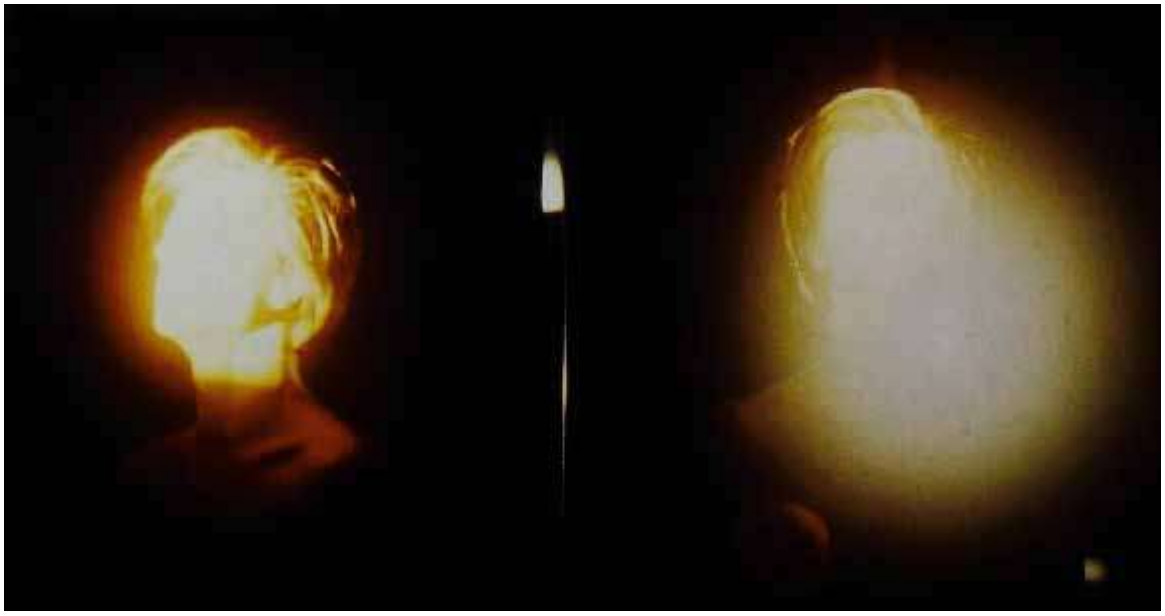


Fig. 4.1.3.4.3.5

Fig. 4.1.3.4.3.4 – Manoel Barbosa, “Vruutmd”, “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”, CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 10.

Fig. 4.1.3.4.3.5 – Manoel Barbosa, “Vruutmd”, “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”, CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 11.



Fig. 4.1.3.4.4 – Rui Orfão, “Mobilis in mobile”, “Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental”, CAM-FCG, 1989 | © Rui Orfão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, sem página.

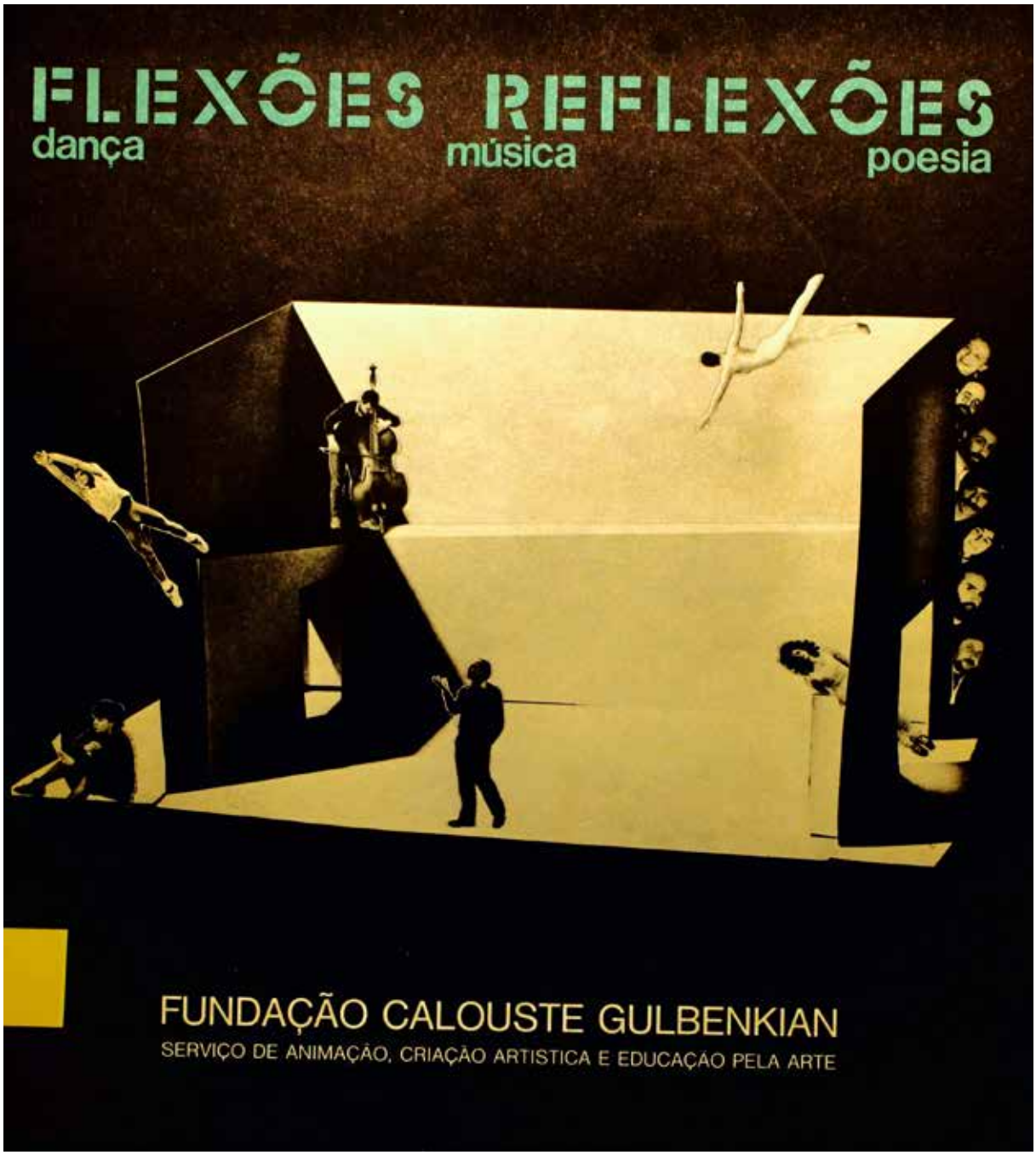


Fig. 4.1.3.5.1 – “Flexões Reflexões”, CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © José-Alberto Marques, Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Capa.

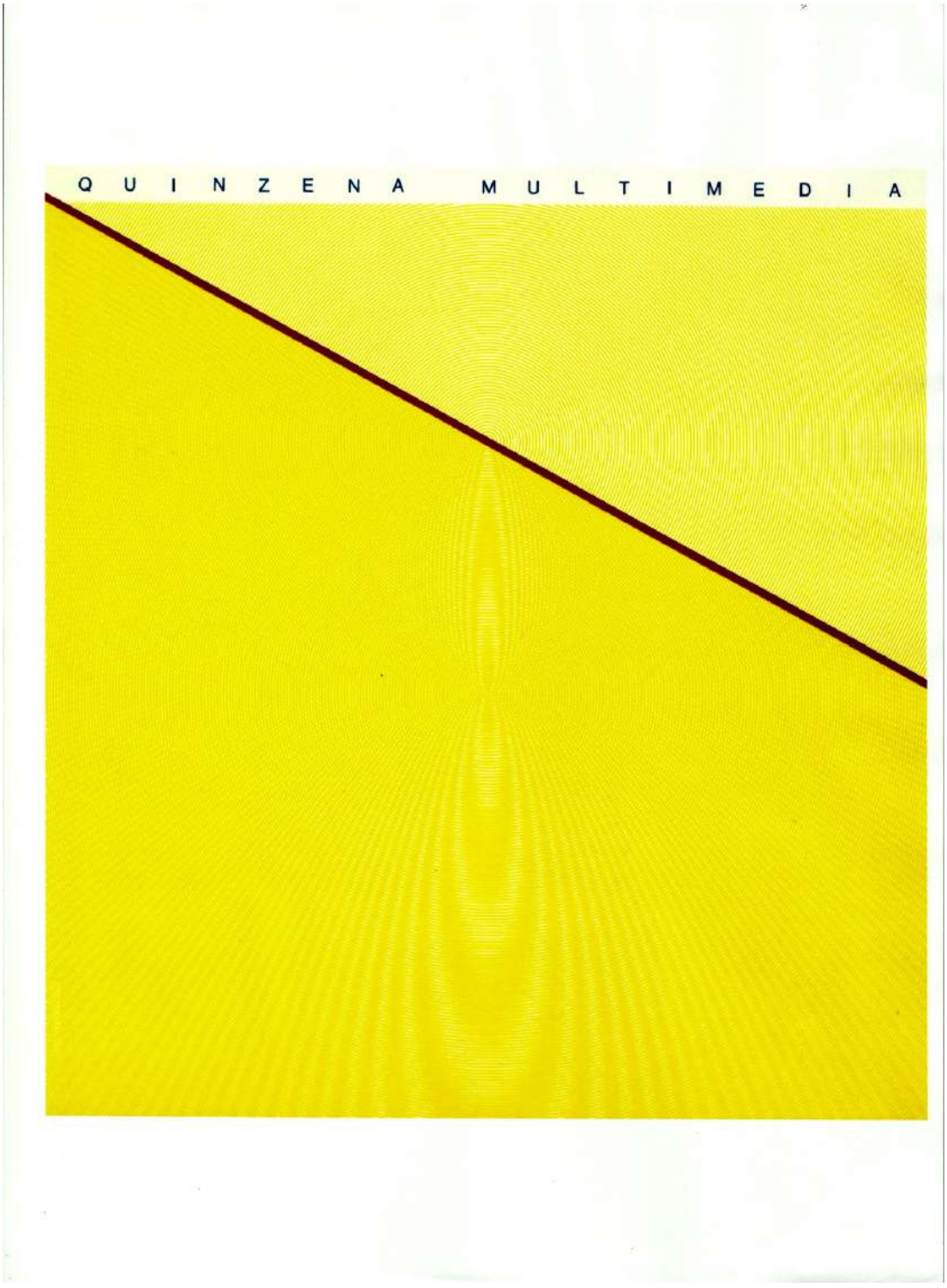


Fig. 4.1.3.5.2 – “Quinzena Multimédia”, CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Capa.

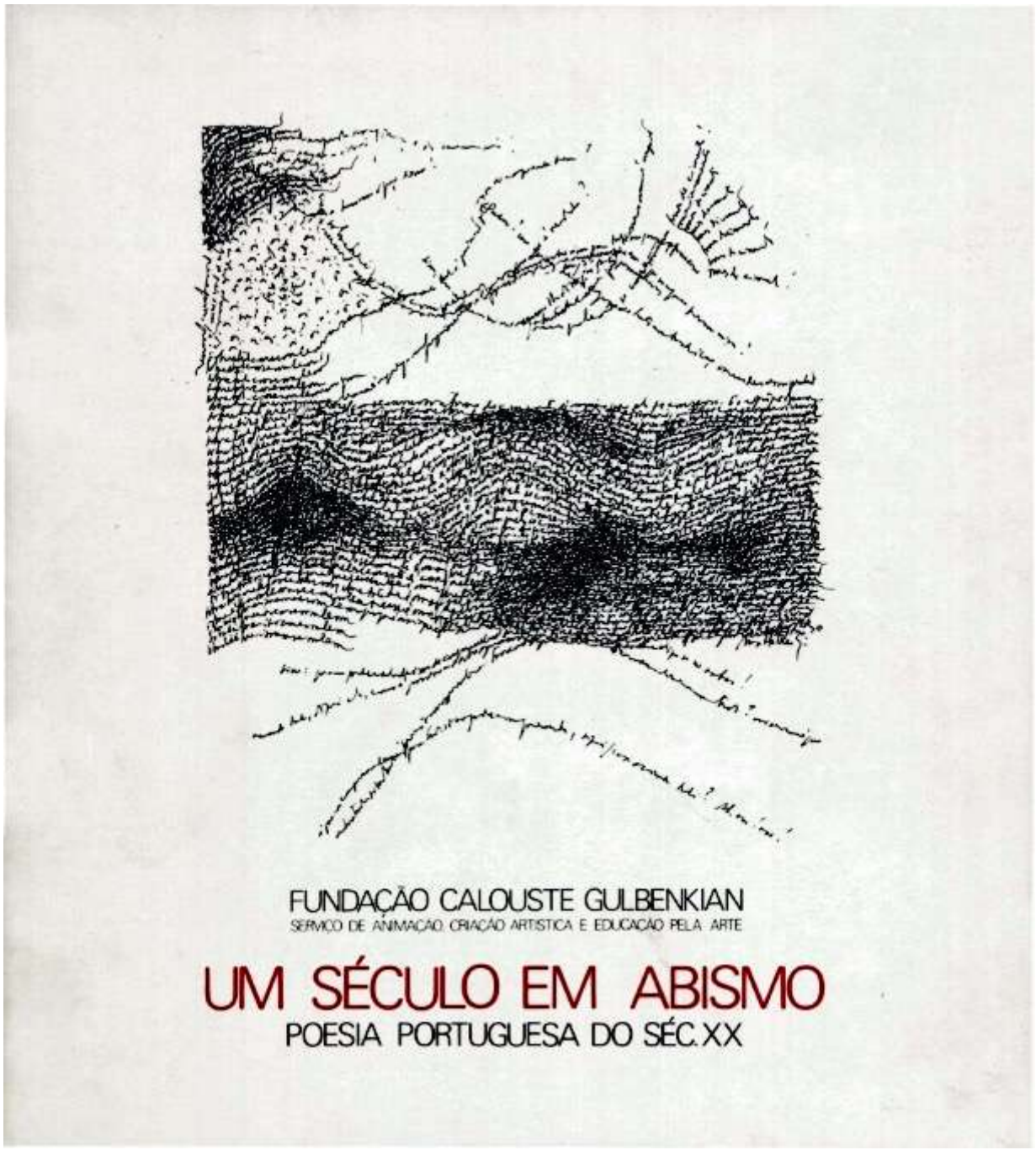


Fig. 4.1.3.5.3.1 – “Um Século em Abismo: Poesia Portuguesa do Século XX” [Catálogo], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Madalena Perdigão, FCG, 1985, Capa.

PROGRAMA

Sábado, 12 - 17.00 h.

INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO BIBLIOGRÁFICA

18.00 h.

LEITURA DE POEMAS PELOS AUTORES
HOMENAGEM A FERNANDO PESSOA
Colaboração do actor JOSÉ WALLENSTEIN

Domingo, 13 - 15.30 h.

CINEMA - DOCUMENTARISMO
DE ESCRITORES PORTUGUESES

Terça-feira, 15 - 18.30 h.

"OS ÚLTIMOS DEZ ANOS DA POESIA PORTUGUESA"
Conferência por MANUEL FRIAS MARTINS

21.30 h.

CONCERTO PELO GRUPO DE MÚSICA
CONTEMPORÂNEA DE LISBOA
Direcção: JORGE PEIXINHO

Quarta-feira, 16 - 18.30 h.

"ECOS DE PESSOA NA SEGUNDA METADE
DO SÉCULO XX"
Conferência por FERNANDO J. B. MARTINHO

21.30 h.

"10 MUSATOMIAS DE TELECTU"
Espectáculo multimédia com música de Telectu,
diaporamas de ANTÓNIO PALOLO, videos de RUI SIMÕES
e poesia pré-gravada por JOÃO PERRY

Quinta-feira, 17 - 18.30 h.

"A CHÁVENA PORTUGUESA COM A ASA QUEBRADA"
Conferência por ALBERTO PIMENTA

21.30 h.

"10 MUSATOMIAS DE TELECTU"

Sexta-feira, 18 - 21.30 h.

"A CENA IMPOSSÍVEL"
Espectáculo multimédia sobre textos de E. M. MELO E CASTRO
com JOÃO D'ÁVILA e diaporamas de CARLOS BARROCO
(com a colaboração do Serviço de Belas-Artes da F.C.G.)

Sábado, 19 - 18.00 h.

"A CENA IMPOSSÍVEL"

Domingo, 20 - 15.30 h.

"A CENA IMPOSSÍVEL"

CENTRO DE ARTE MODERNA
(12 a 20 de Janeiro de 1985)
COLABORAÇÃO DO P. E. N. CLUBE PORTUGUÊS

Fig. 4.1.3.5.3.2 – "Um Século em Abismo: Poesia Portuguesa do Século XX" [Folheto; Programa], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © FCG, 1985.



Fig. 4.1.3.5.4 – Grupo amag'Arte, "Espetáculo Inter-media", CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1986 | © Grupo amag'Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, sem página.

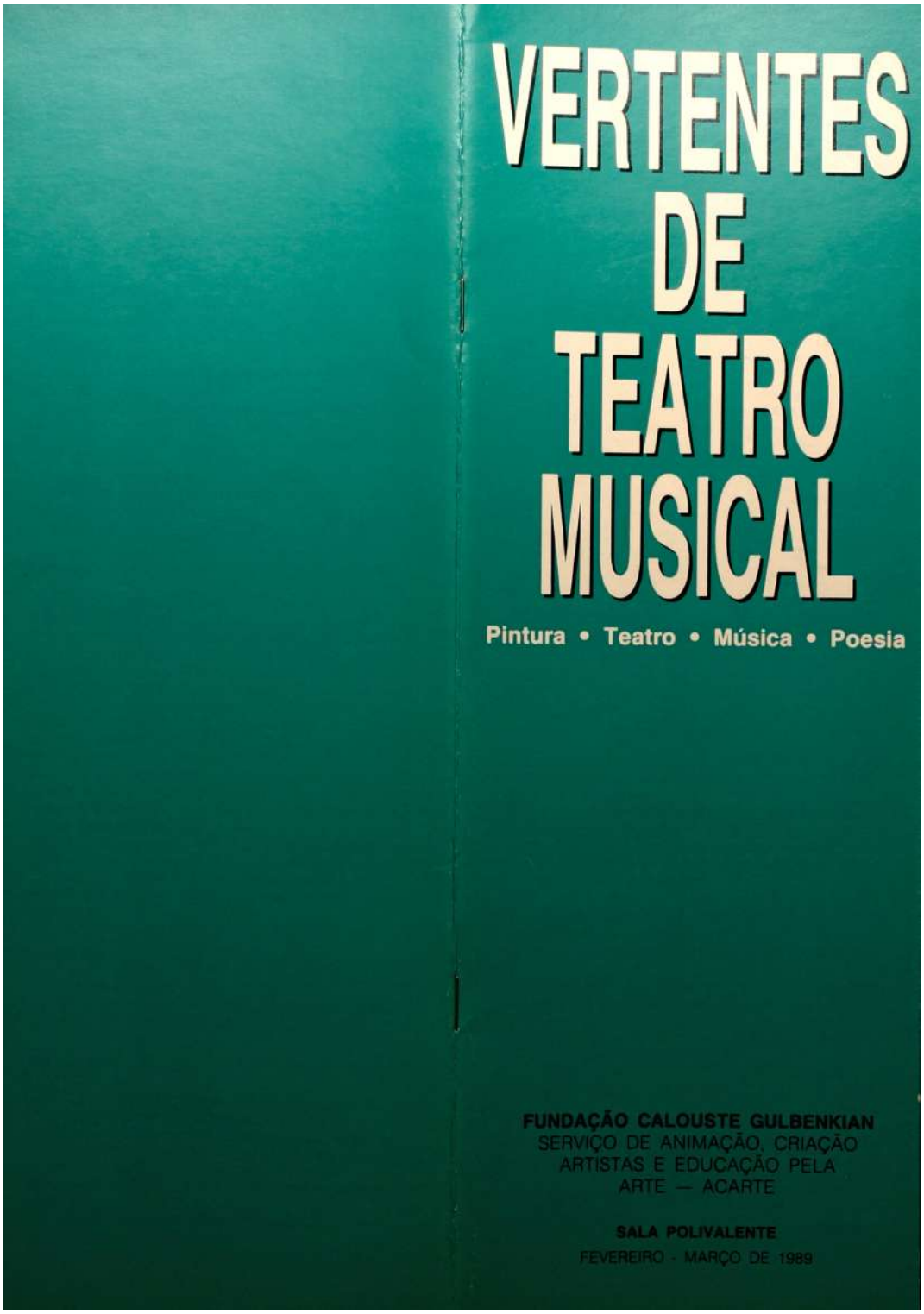


Fig. 4.1.3.5.5.1 – “Vertentes de Teatro Musical: Pintura, Teatro, Música, Poesia” CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, Capa.



Fig. 4.1.3.5.5.2 – Constança Capdeville, Manuel Cintra, “Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação”, “Vertentes de teatro musical: pintura, teatro, música, poesia” CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © Constança Capdeville, Manuel Cintra, © Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, sem página.



Fig. 4.1.34.2.1.1.1 – "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1981 | © Egídio Álvaro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000667, consultado em 11/04/2014.



Fig. 4.2.1.1.2 – Albuquerque Mendes, “Envelope Surpresa”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1981 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 80.

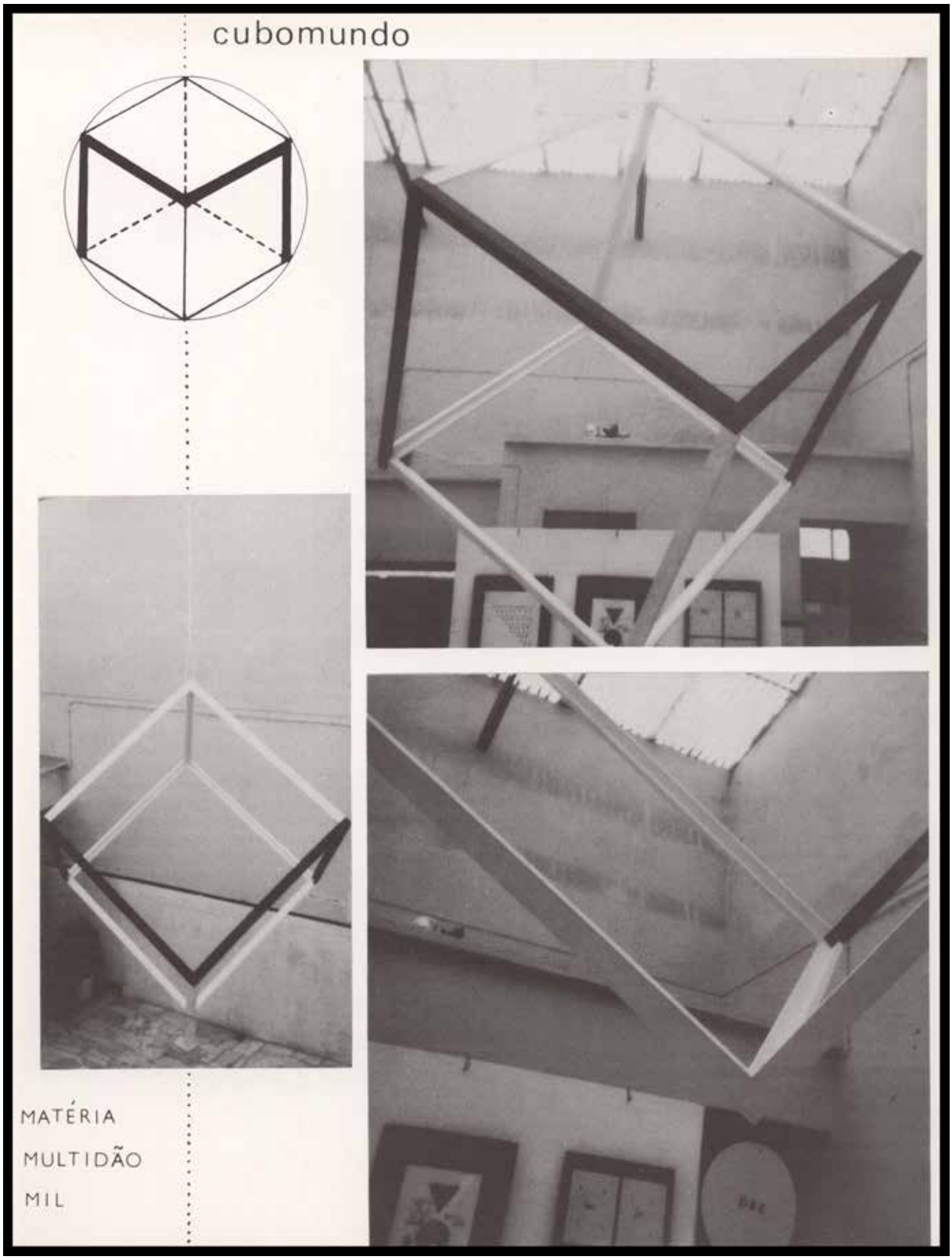


Fig. 4.2.1.1.3 – E. M. de Melo e Castro, “Cubomundo”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1981 | © E. M. de Melo e Castro, Visão segunda, Galeria Quadrum, Lisboa, 1982, p. 5. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres e de E. M. de Melo e Castro.

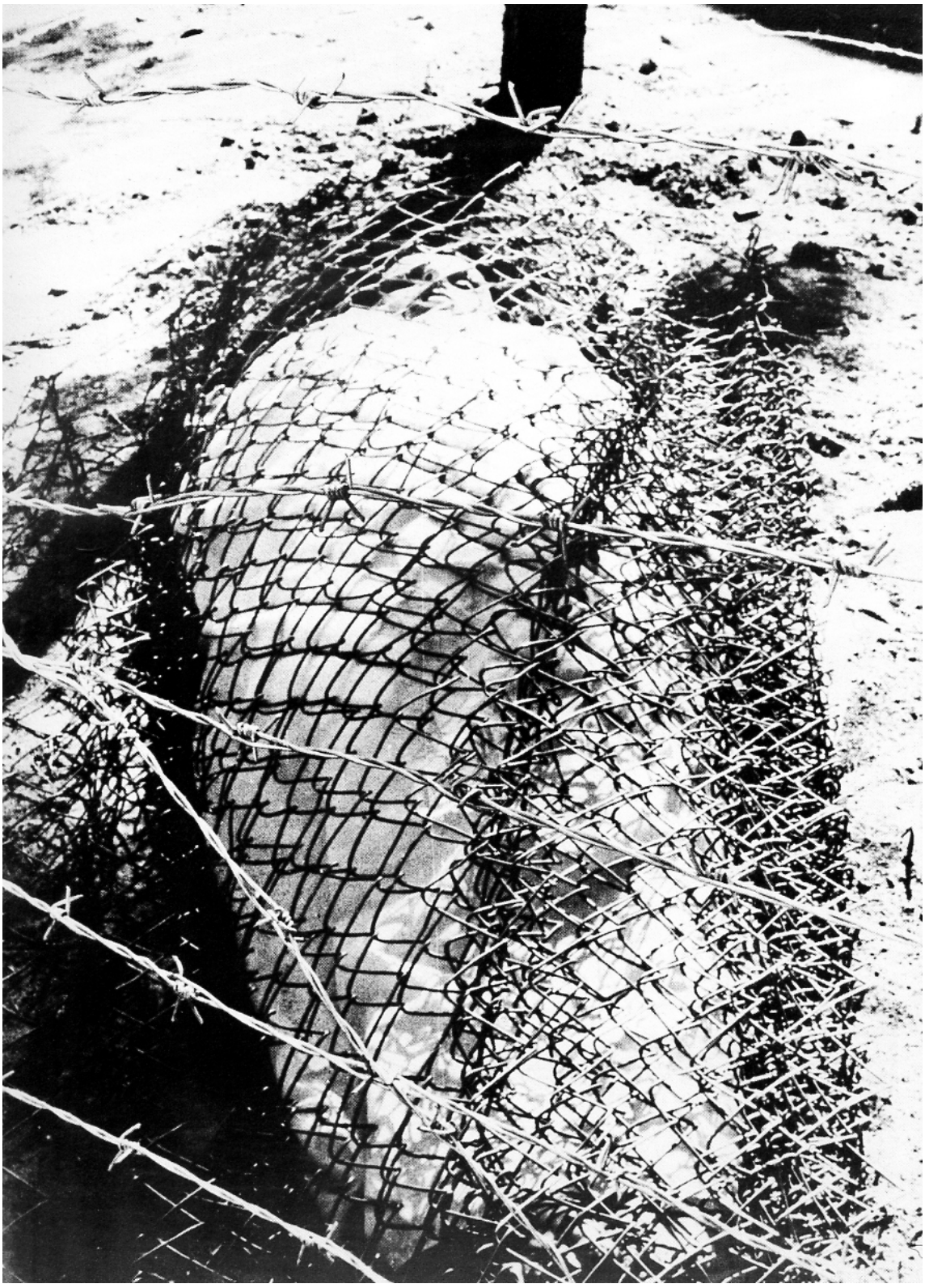


Fig. 4.2.1.1.4.1 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 24.

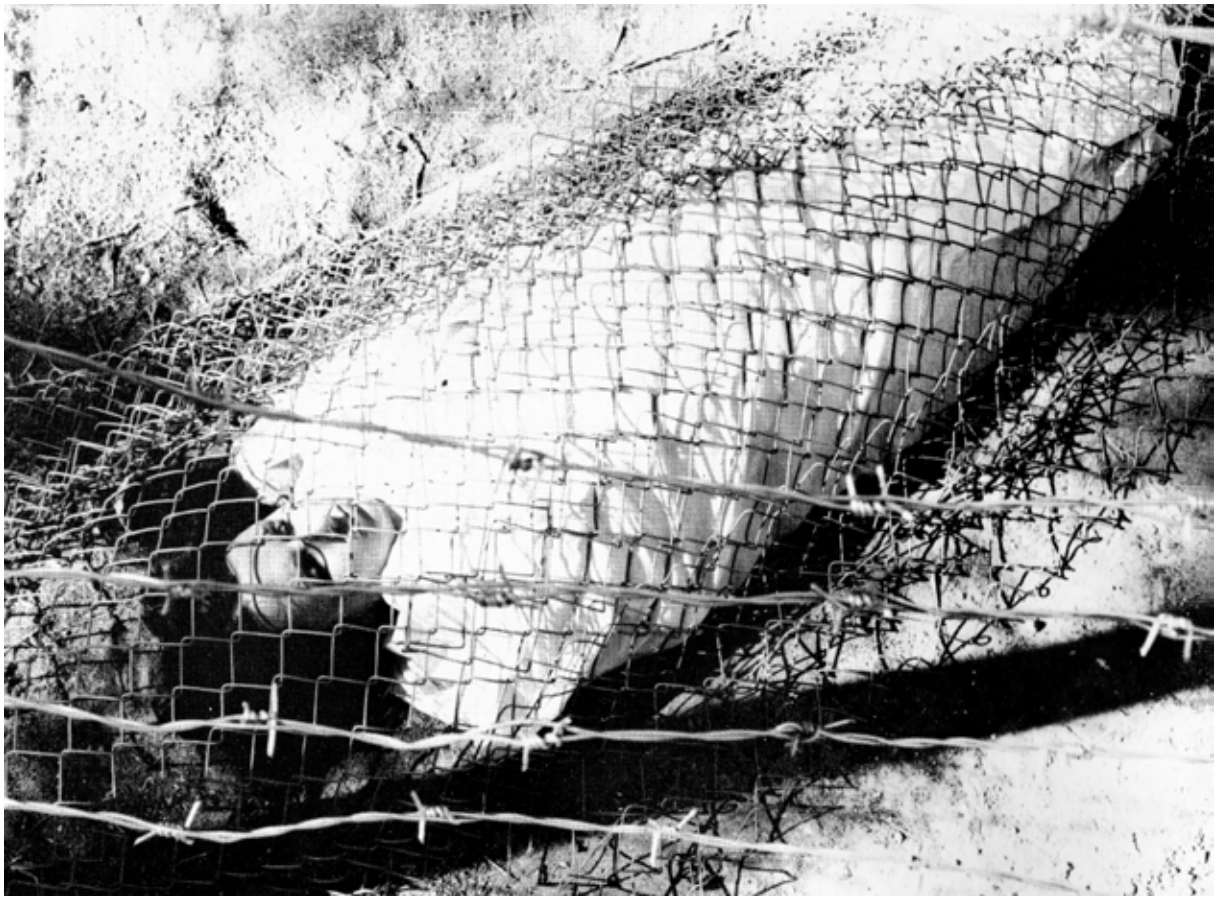


Fig. 4.2.1.1.4.2 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, 1983, Capa. Reproduzido com permissão. Cortesia de Elisabete Mileu.



Fig. 4.2.1.1.4.3 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, 1983, p. 2. Reproduzido com permissão. Cortesia de Elisabete Mileu.

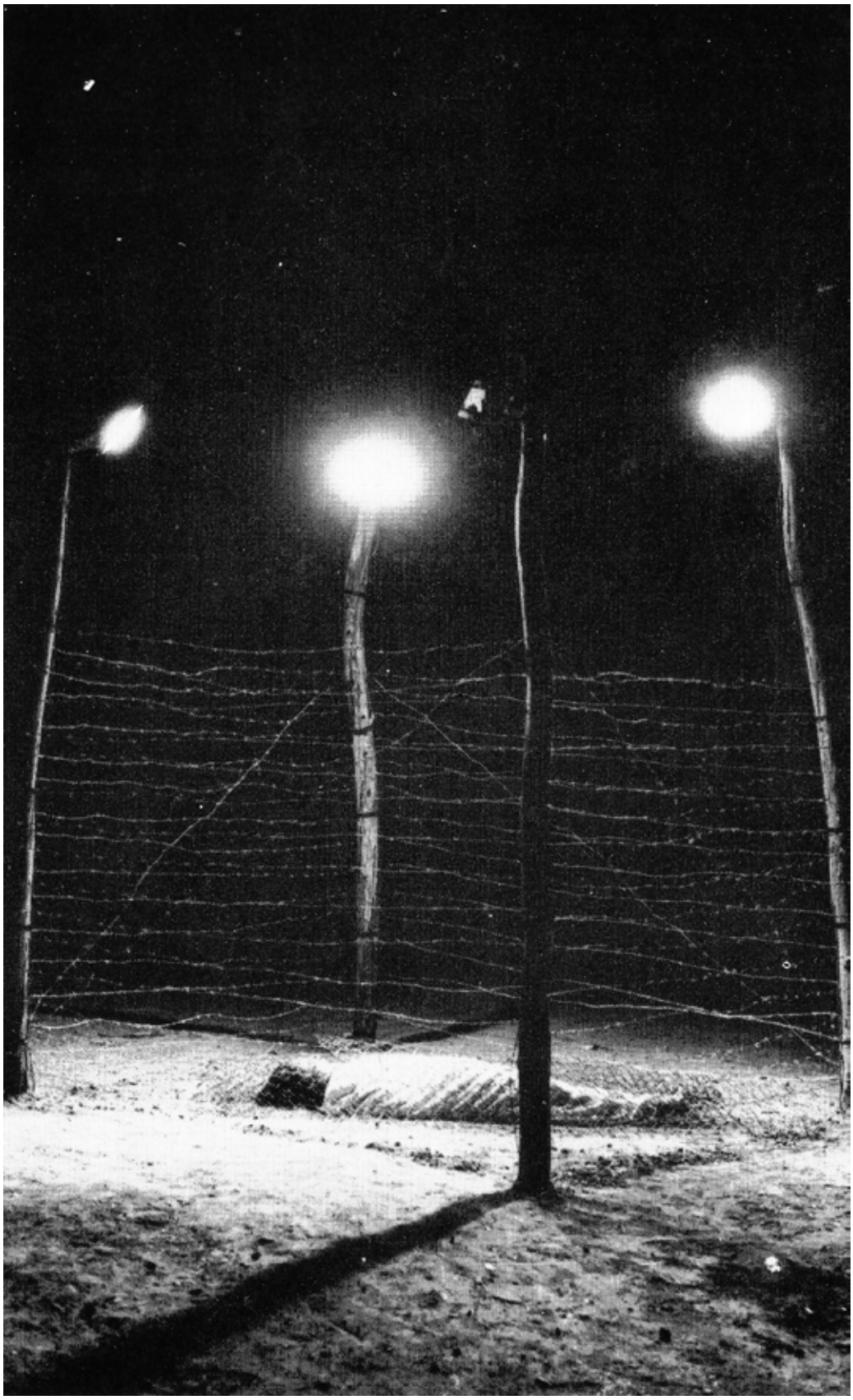


Fig. 4.2.1.1.4.4 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, 1983, p. 2. Reproduzido com permissão. Cortesia de Elisabete Mileu.



Fig. 4.2.1.1.5.1

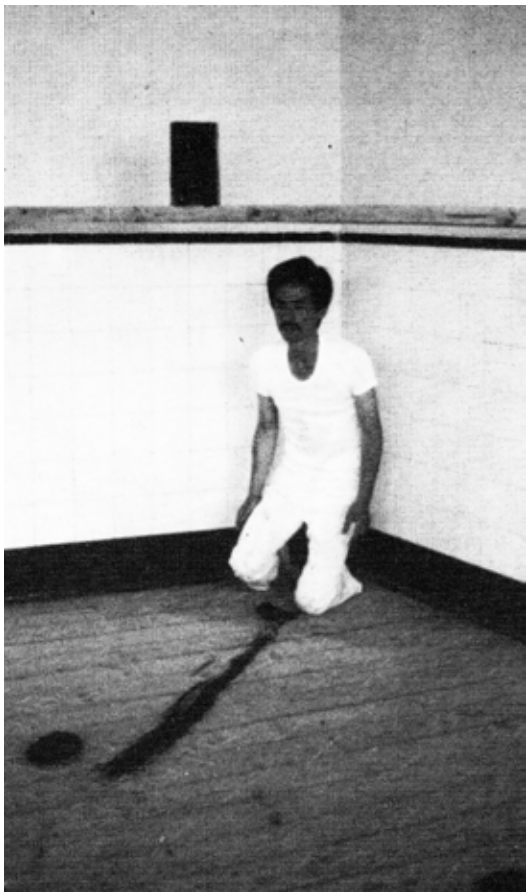


Fig. 4.2.1.1.5.2

Fig. 4.2.1.1.5.1 – Mineo Aayamaguchi, “Performance”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Mineo Aayamaguchi, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Associação Poesia Viva, 1985, p. 26.

Fig. 4.2.1.1.5.2 – Mineo Aayamaguchi, “Performance”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Mineo Aayamaguchi, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Associação Poesia Viva, 1985, p. 26.

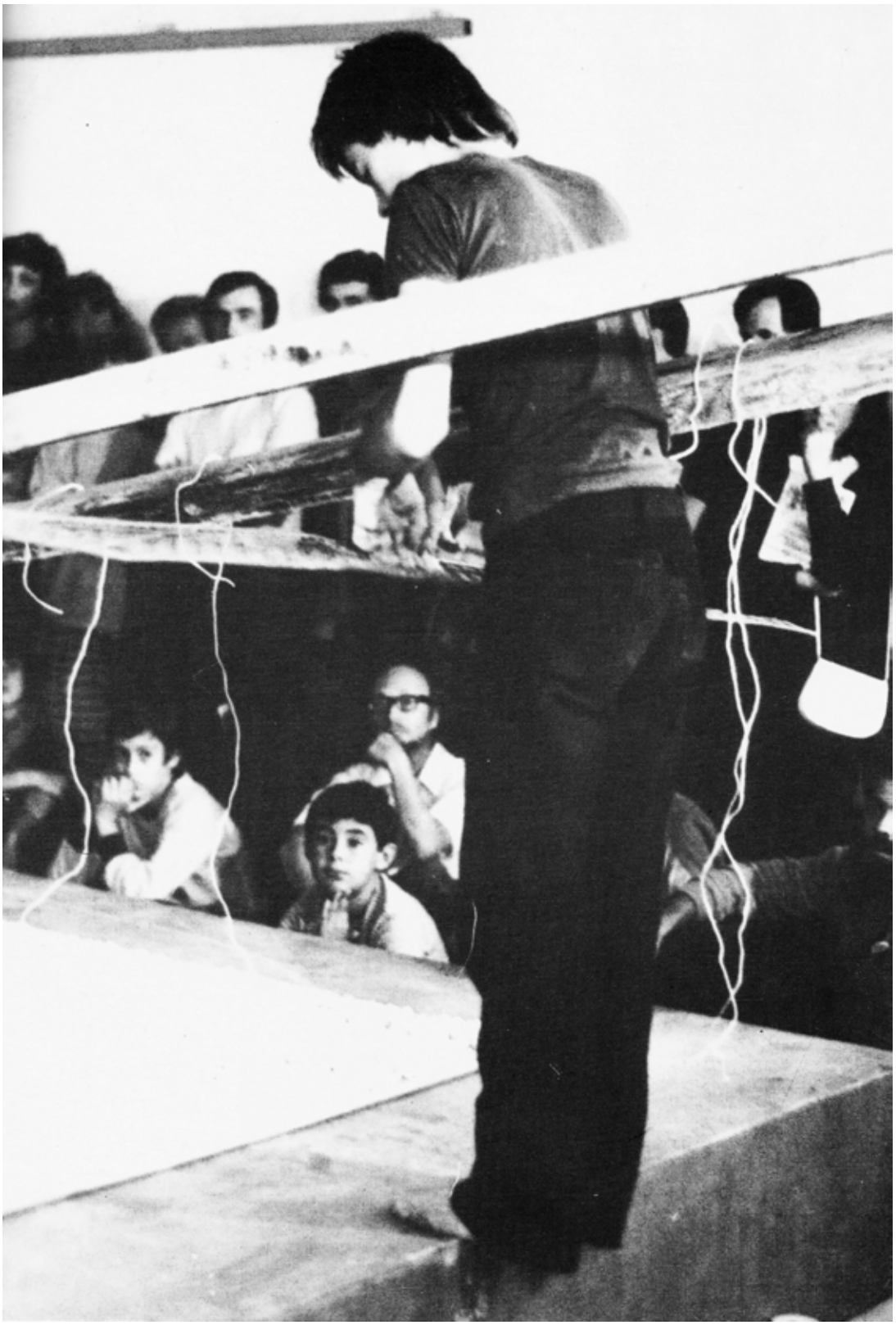


Fig. 4.2.1.1.6 – Plassum Harel, “Performance”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Plassum Harel, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Associação Poesia Viva, 1985, p. 25.



Fig. 4.2.1.1.7 – Armando Azevedo, “Obsessão pelo vermelho”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.2.1.2.1 – “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1982 | © Egídio Álvaro, Câmara Municipal de Almada, 1982, Capa e Contracapa.



Fig. 4.2.1.2.2.1 – Albuquerque Mendes, “Barba e cabelo”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Barbearia de Almada, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © Albuquerque Mendes, Odile Rosey, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, p. 10.

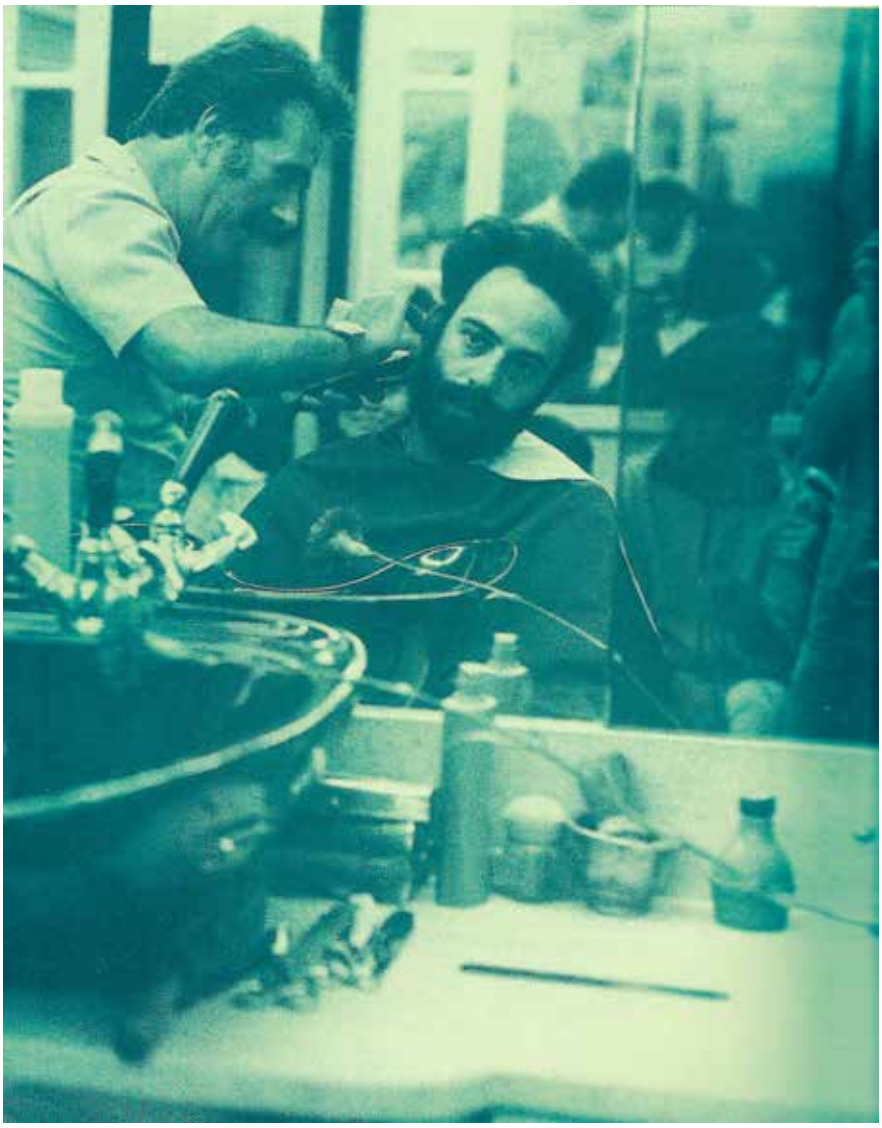


Fig. 4.2.1.2.2.2 – Albuquerque Mendes, “Barba e cabelo”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Barbearia de Almada, Almada, 1982 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 92.



Fig. 4.2.1.2.3.1



Fig. 4.2.1.2.3.2

Fig. 4.2.1.2.3.1 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © Albuquerque Mendes, Odile Rosey, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, p. 6.

Fig. 4.2.1.2.3.2 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1982 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 92.



Fig. 4.2.1.2.4

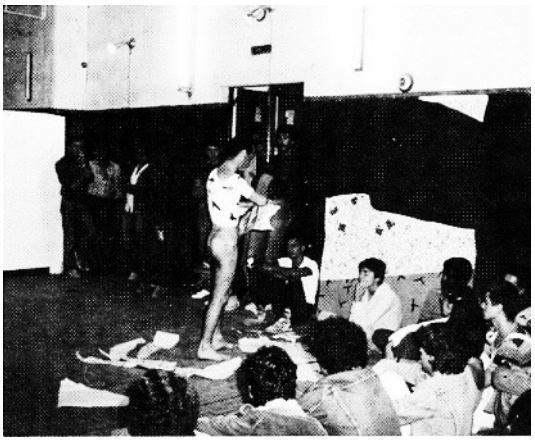


Fig. 4.2.1.2.5

Fig. 4.2.1.2.4 – António Olaio, “Performance”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina da Cultura, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © António Olaio, Odile Rosey, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 5.

Fig. 4.2.1.2.5 – Carlos Gordilho, “Performance”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina da Cultura, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © Carlos Gordilho, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 4.

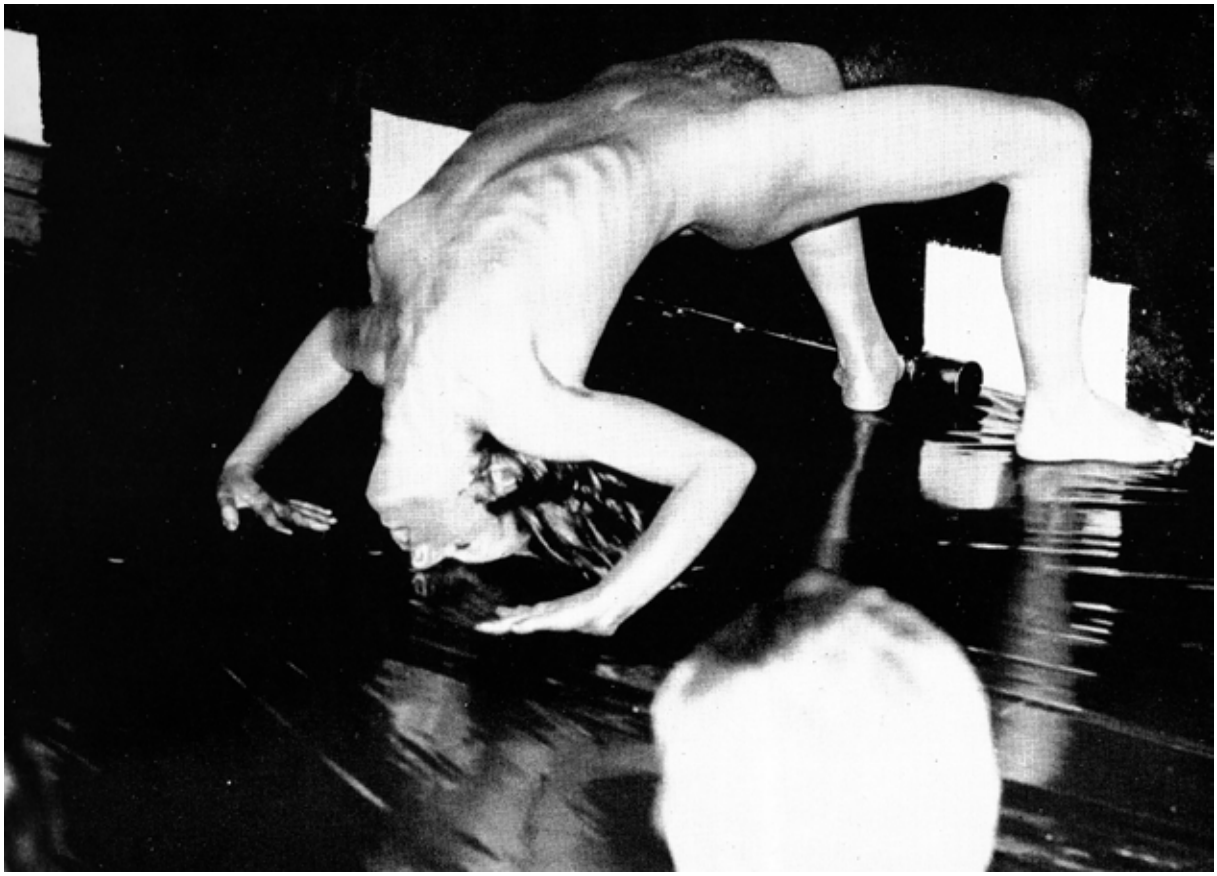


Fig. 4.2.1.2.6 – Elisabete Mileu, “Performance”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1982 | © Elisabete Mileu, Egídio Álvaro, Latitudes, nº 14, 2002, p. 40.



Fig. 4.2.1.2.7 – Manoel Barbosa, “Wag”, “Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1982 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Câmara Municipal de Almada, 1982, sem página.

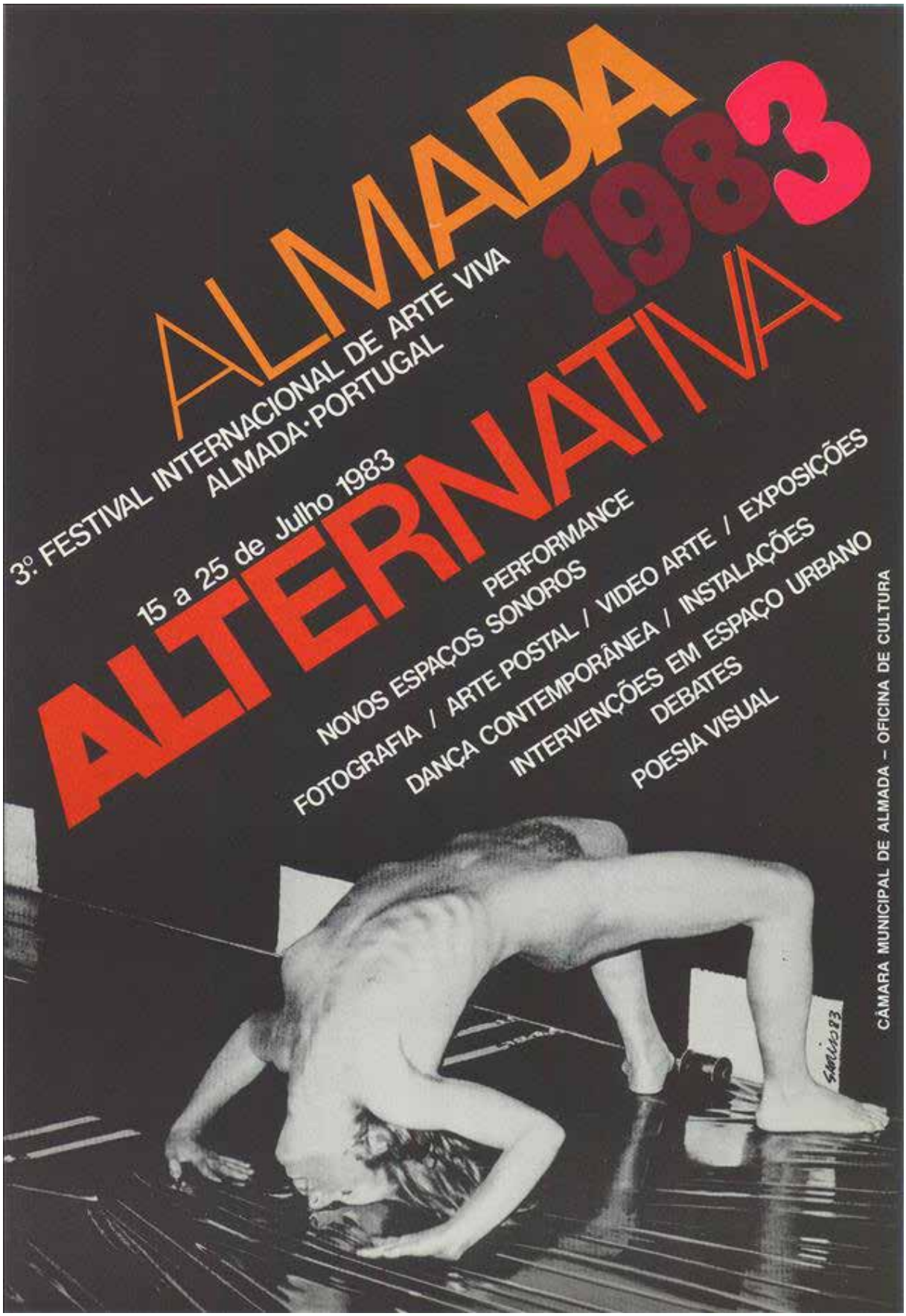


Fig. 4.2.1.3.1 – "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Egídio Álvaro, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2012000165, consultado em 11/04/2014.



Fig. 4.2.1.3.2 – António Olaio, "Performance", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © António Olaio, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 11.



Fig. 4.2.1.3.3 – Carlos Gordilho, “Sono e vigília ao despertar da arte”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Jean Le Dorlot | © Carlos Gordilho, Jean Le Dorlot, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, p. 45.



Fig. 4.2.1.3.4 – Elisabete Mileu, “Performance”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © Elisabete Mileu, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 11.

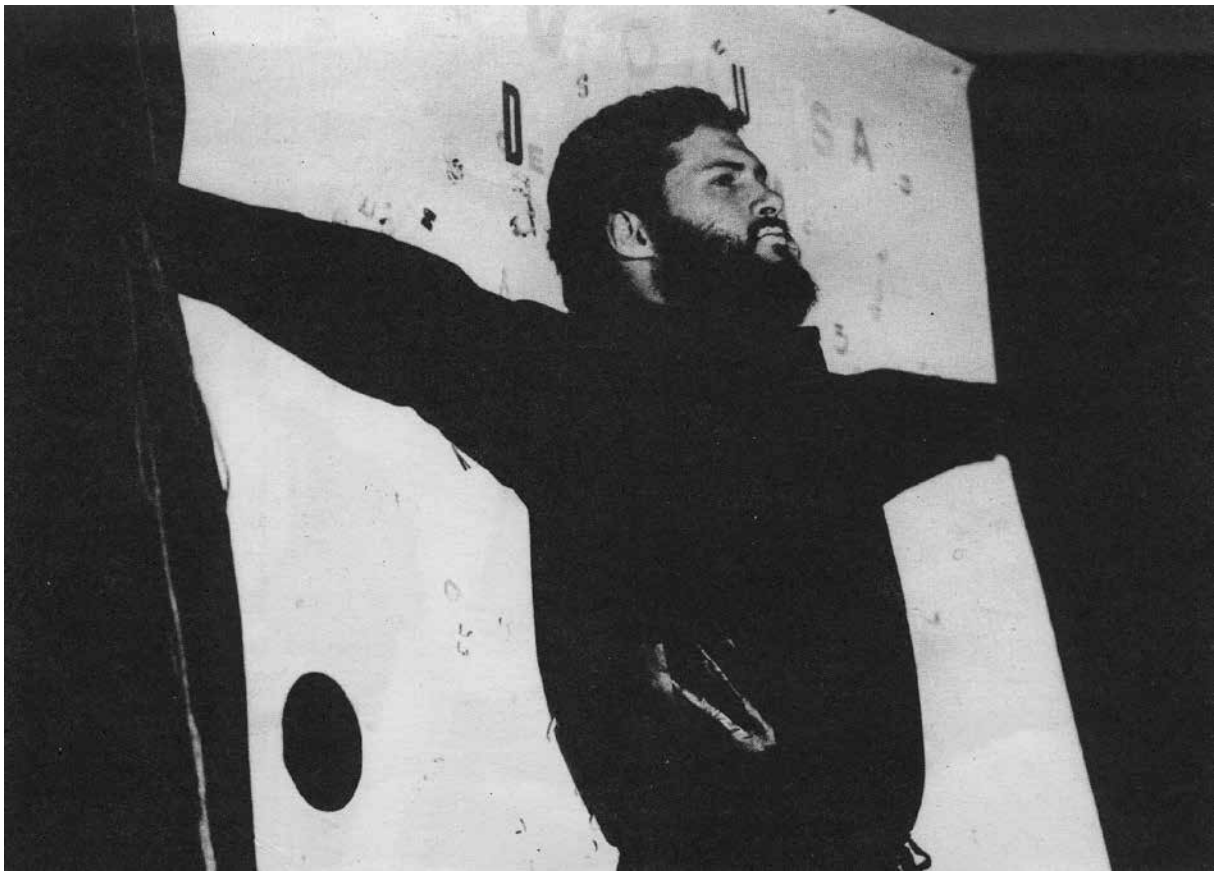


Fig. 4.2.1.3.5.1 – Fernando Aguiar, “Escrevo o que está dentro de mim”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

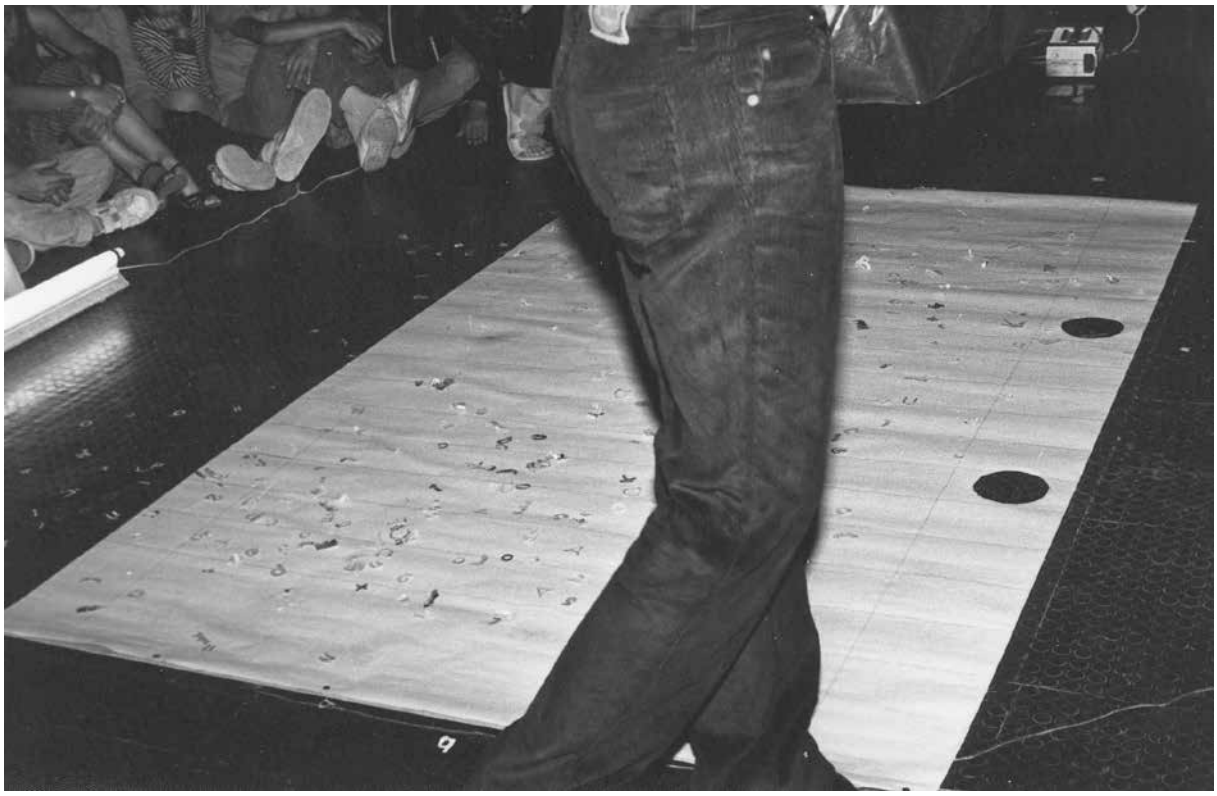


Fig. 4.2.1.3.5.2 – Fernando Aguiar, “Escrevo o que está dentro de mim”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.1.3.5.3 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, Capa.



Fig. 4.2.1.3.5.4 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.1.3.5.5 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.



Fig. 4.2.1.3.5.6 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.



Fig. 4.2.1.3.5.7 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.



Fig. 4.2.1.3.6 – Gerardo Burmester, “Performance”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © Gerardo Burmester, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 5.

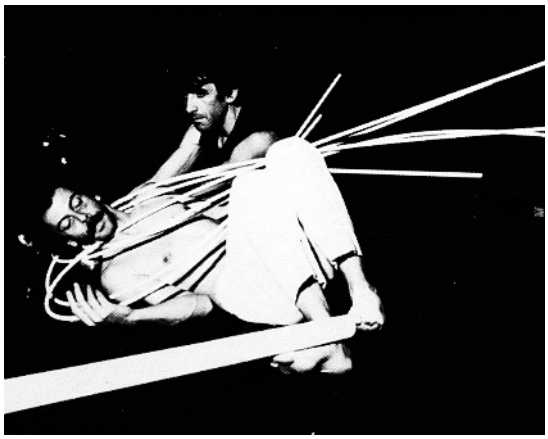


Fig. 4.2.1.3.7.1



Fig. 4.2.1.3.7.2

Fig. 4.2.1.3.7.1 – Manoel Barbosa; Silvestre Pestana, “Uldmordr”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © Manoel Barbosa, Silvestre Pestana, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 12.

Fig. 4.2.1.3.7.2 – Manoel Barbosa; Silvestre Pestana, “Uldmordr”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | © Manoel Barbosa, Silvestre Pestana, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 8.



Fig. 4.2.1.4.1 – António Olaio, “Performance”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Cascais, 1985 | © António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.



Fig. 4.2.1.4.2.1 – Carlos Gordilho, “Noite saturada”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Palácio da Cidadela, Cascais, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Carlos Gordilho, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.1.4.2.2 – Carlos Gordilho, “Noite saturada”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Palácio da Cidadela, Cascais, 1985 | © Carlos Gordilho, Tendências & Locais / Cadernos da Triangularidade, 1987, sem página.

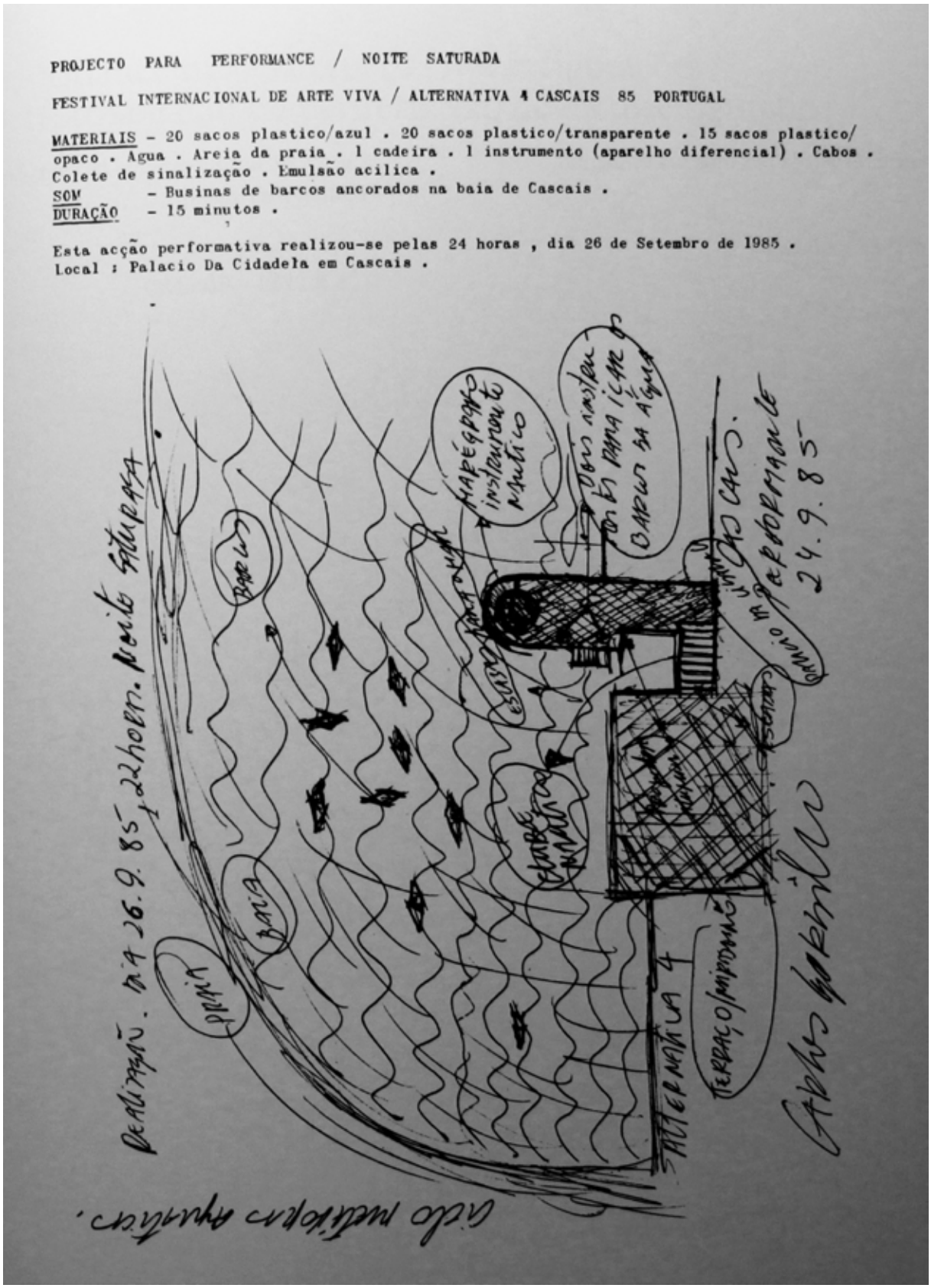


Fig. 4.2.1.4.2.3 – Carlos Gordilho, “Noite saturada”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Palácio da Cidadela, Cascais, 1985 | © Carlos Gordilho, Tendências & Locais / Cadernos da Triangularidade, 1987, sem página.



Fig. 4.2.1.4.3.1 – Francisco Ginjeira, “Café Central Clip”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Cascais, 1985 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

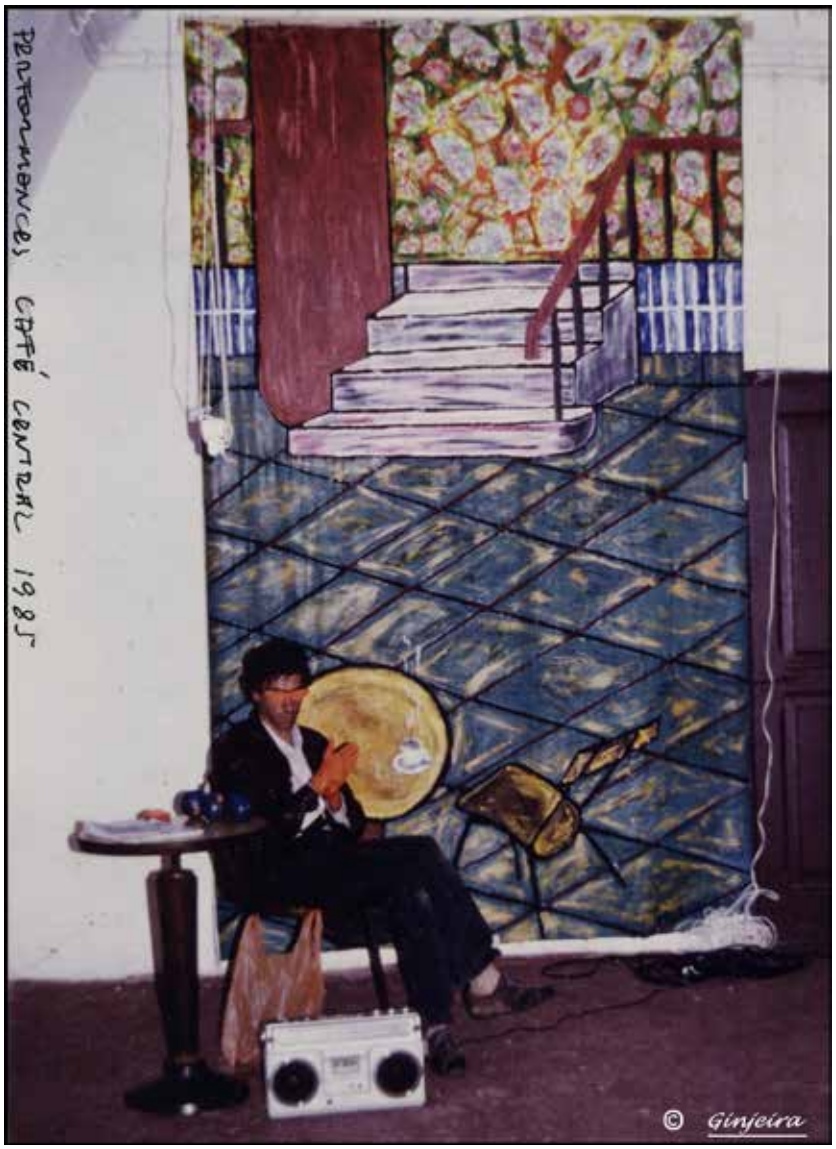


Fig. 4.2.1.4.3.2 – Francisco Ginjeira, “Café Central Clip”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Cascais, 1985 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

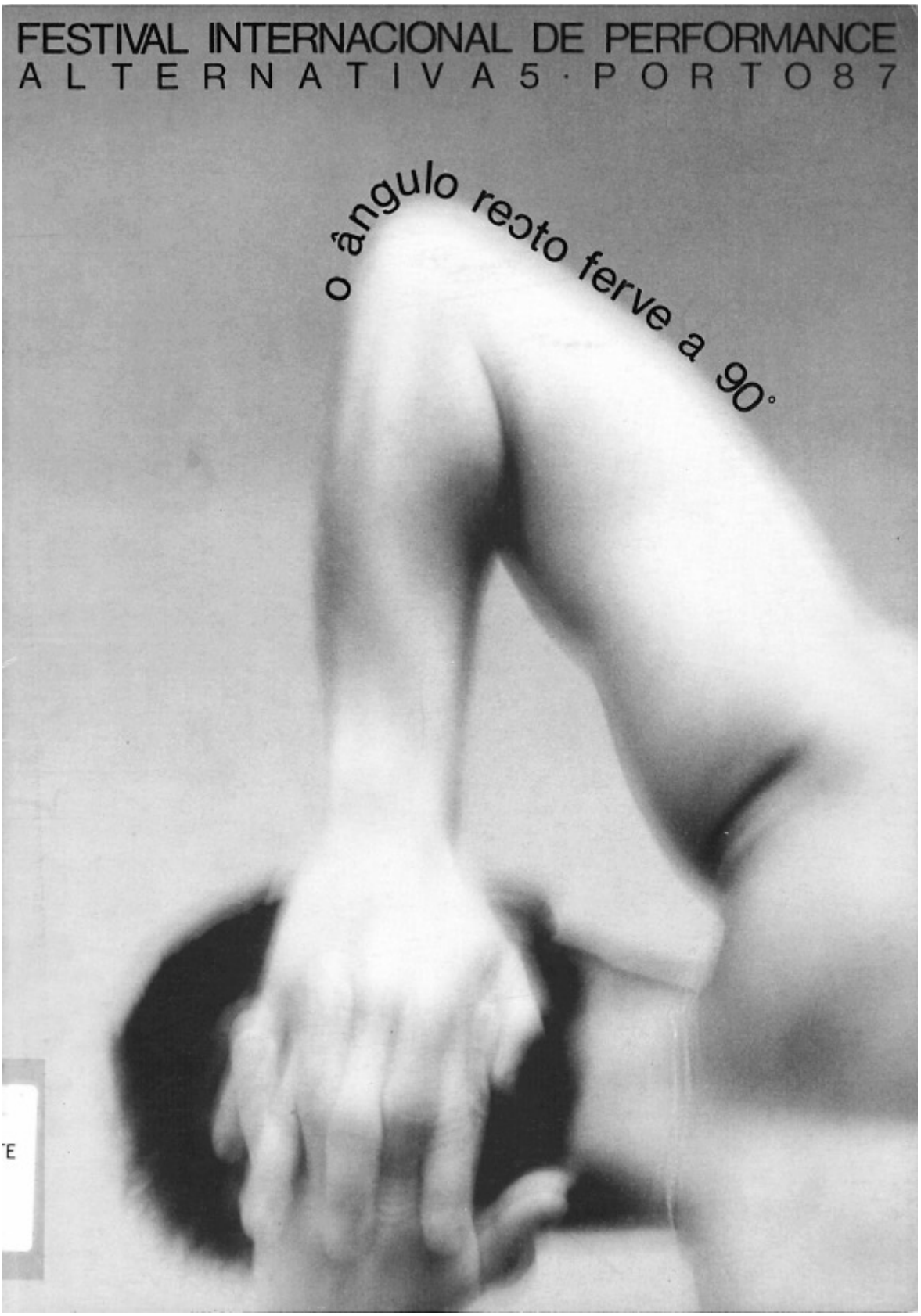


Fig. 4.2.1.5.1 – "Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º", Porto, 1987 | Fotografia: Luís Palma | © Arquivo Fundação de Serralves, Pedro Marques de Oliveira et al, Magenta, 1987, Capa. Cortesia de Fundação de Serralves.



Fig. 4.2.1.5.2 – Albuquerque Mendes, “Quem quer ser lobo, veste-lhe a pele”, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | Fotografia: José Luís Braga | © Albuquerque Mendes, José Luís Braga, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 127.



Fig. 4.2.1.5.3 – António Olaio, “Performance”, Bar Aniki Bobó, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | © António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.



Fig. 4.2.1.5.4.1 – Repórter Estrábico, “Concerto-Performance”, Bar Aniki Bobó, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | © Repórter Estrábico, António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.



Fig. 4.2.1.5.4.2 – Repórter Estrábico, “Concerto-Performance”, Bar Aniki Bobó, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | © Repórter Estrábico, António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.



Fig. 4.2.2.1.1 – “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance” [Catálogo], Torres Vedras, 1985 | Design: Aurelindo Ceia | © Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Aurelindo Ceia, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, Capa e Contracapa.

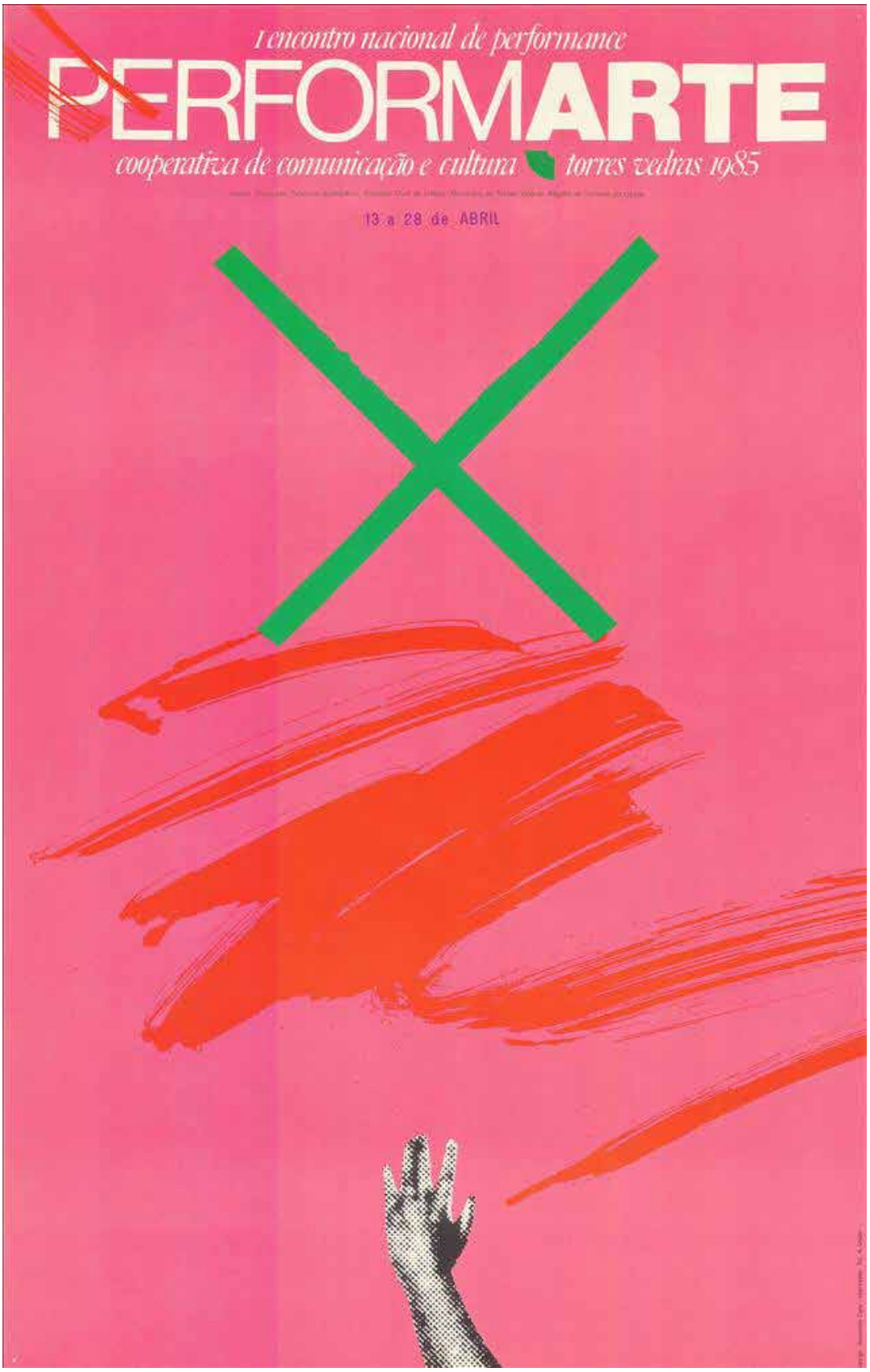


Fig. 4.2.2.1.2 – "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Cartaz], Torres Vedras, 1985 | Design: Aurelindo Ceia | © Aurelindo Ceia, Tipográfica A União (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000499, consultado em 09/07/2015.

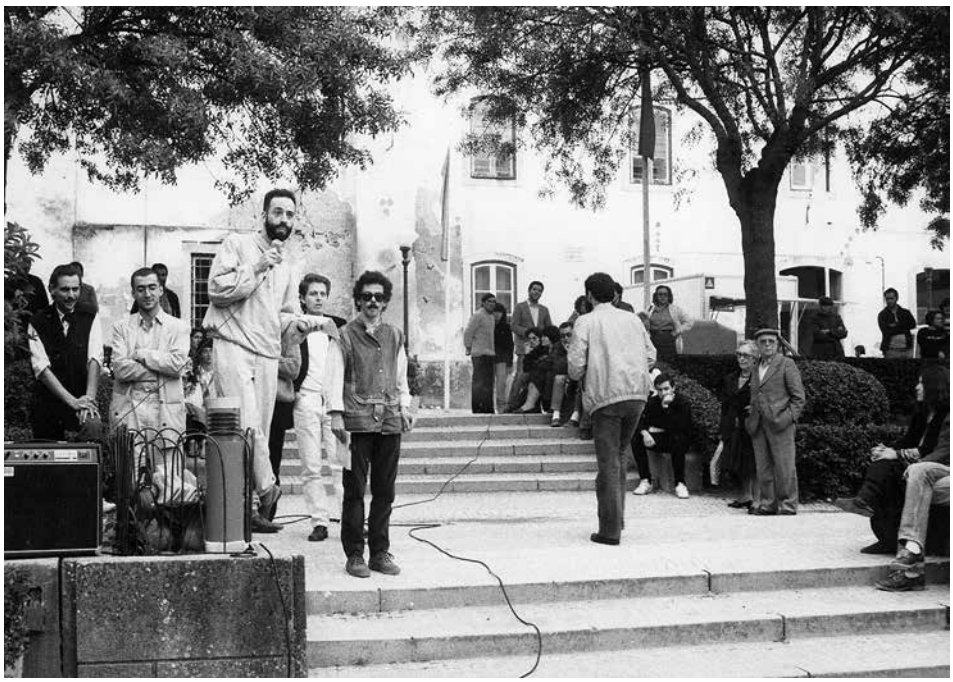


Fig. 4.2.2.1.3 – Albuquerque Mendes, “AICA”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Jardim 25 de abril, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar. Arquivo Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.2.1.4 – Carlos Gordilho, “Entardecer revisitado”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Carlos Gordilho, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.2.1.5 – Ção Pestana, “Performance-Vídeo”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | © Ção Pestana, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 43.



Fig. 4.2.2.1.6 – Elisabete Mileu, “Performance”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Nova, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Elisabete Mileu, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.2.1.7 – Miguel Yeco, “Paris em pessoa – 1ª variação”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Miguel Yeco, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

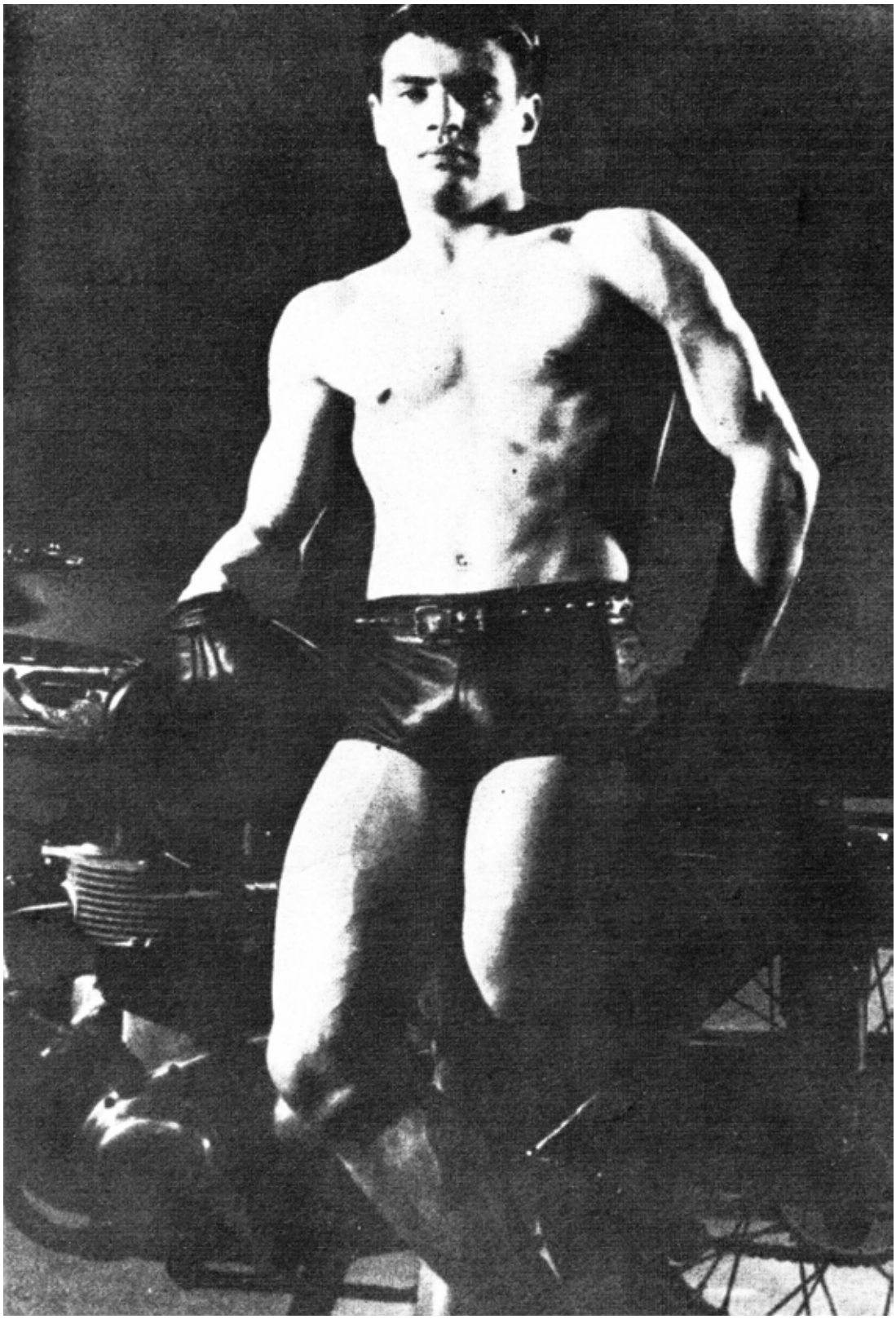


Fig. 4.2.2.1.8 – Rui Orfão, “Hard Core”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | © Rui Orfão, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 77.



Fig. 4.2.2.1.9 – Silvestre Pestana, “Erganómetro – Light Pen Poem”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Nova, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

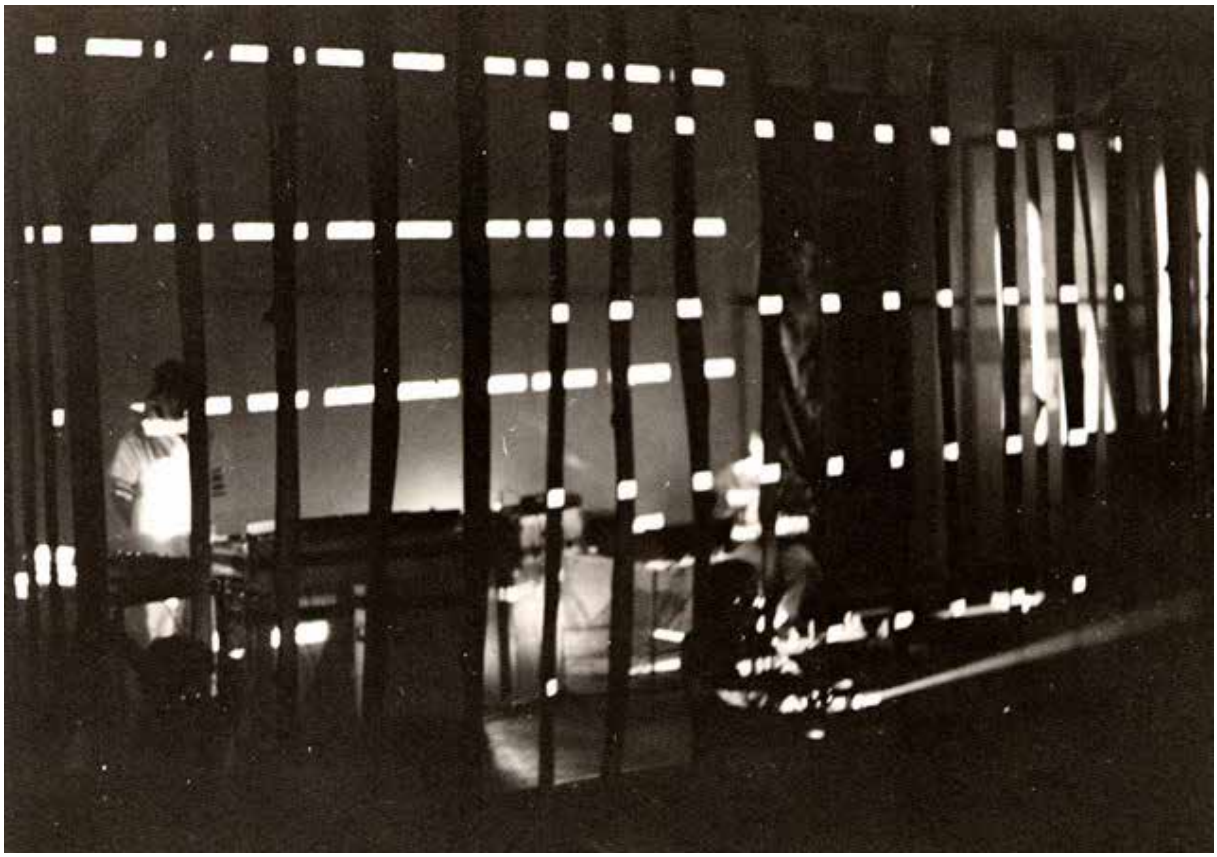


Fig. 4.2.2.1.10 – Telectu; Manoel Barbosa, “Performance”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Nova, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Telectu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.2.1.11.1 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Salão dos Bombeiros Voluntários, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.2.2.1.11.2 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Salão dos Bombeiros Voluntários, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

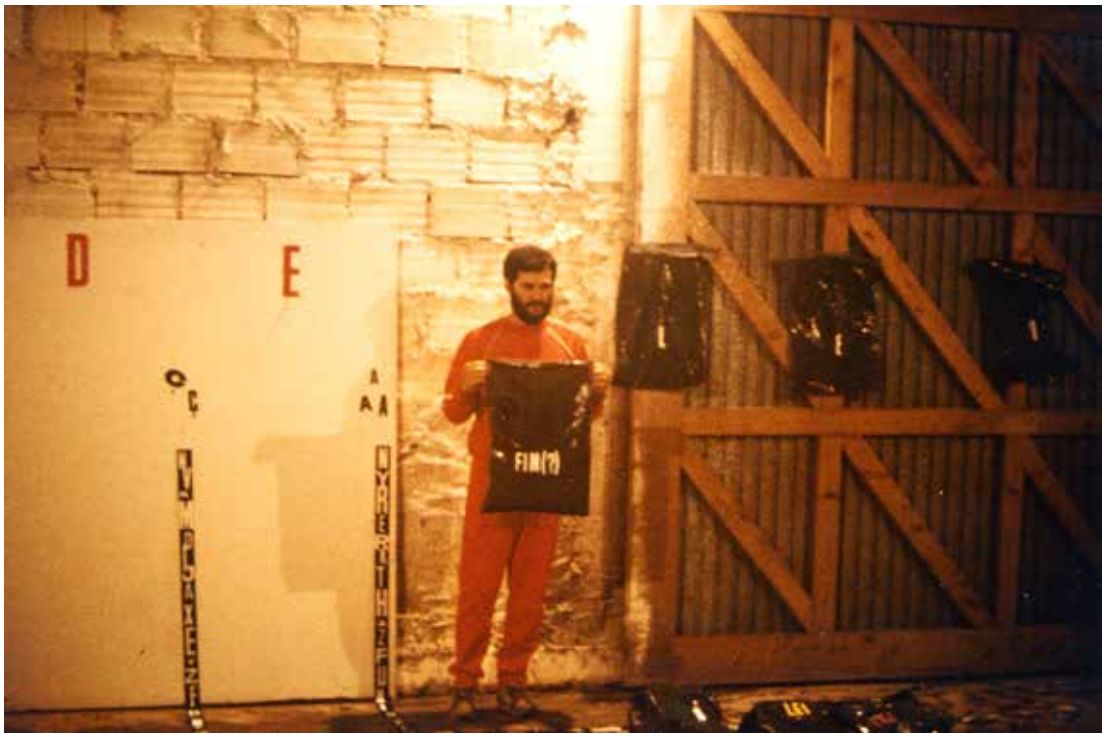


Fig. 4.2.2.1.11.3 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Salão dos Bombeiros Voluntários, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

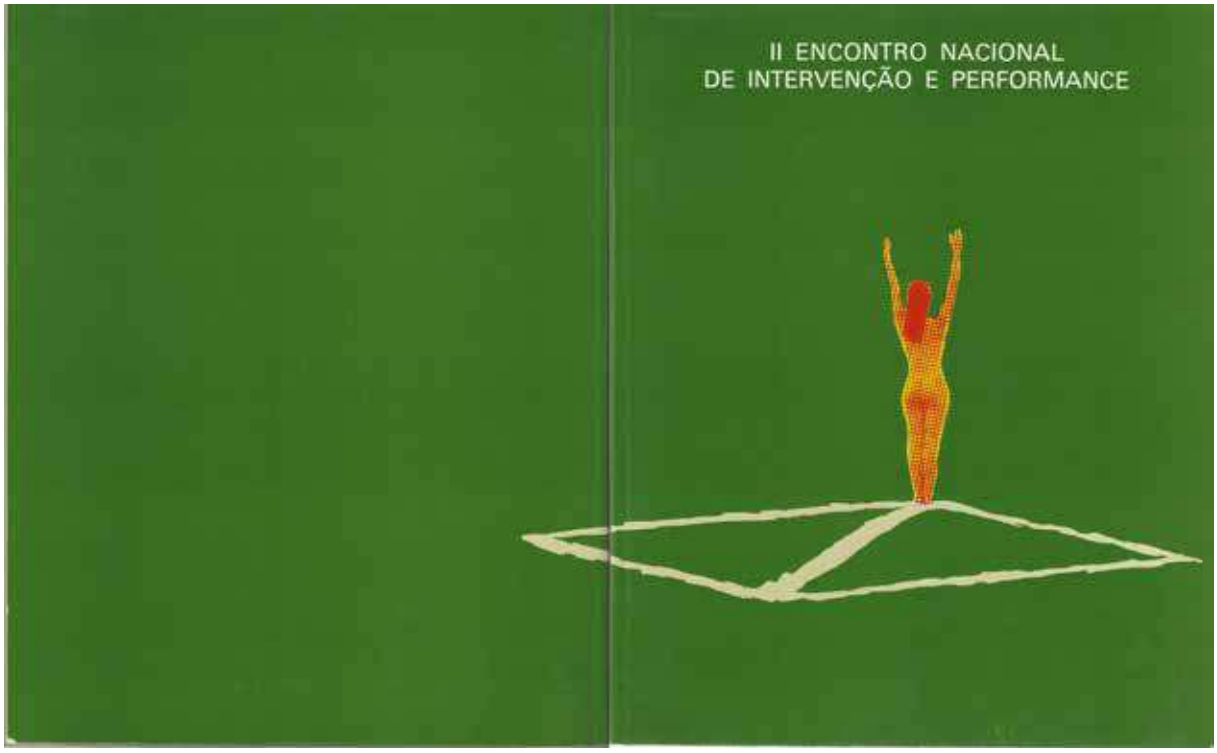


Fig. 4.2.2.2.1 – “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance” [Catálogo], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Design: Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, Câmara Municipal da Amadora, 1990, Capa e Contracapa.

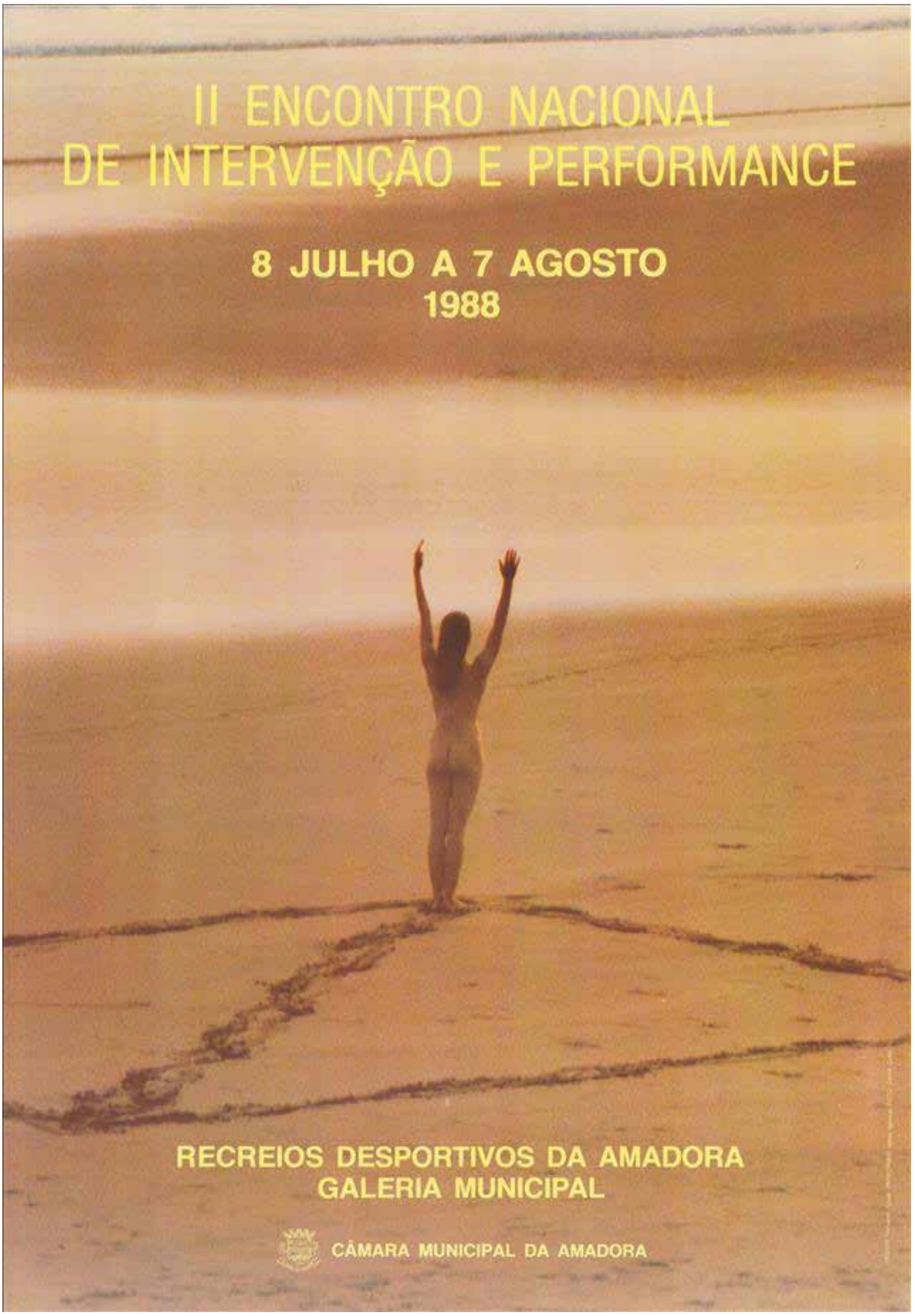


Fig. 4.2.2.2.2 – “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance” [Cartaz], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Autores secundários: Fernando Aguiar; Carlos Manuel Martins da Costa (Fotografia) | Performer: Isabel Valverde | © Fernando Aguiar, Carlos Manuel Martins da Costa, Isabel Valverde, Câmara Municipal da Amadora, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000814, consultado em 09/07/2015.

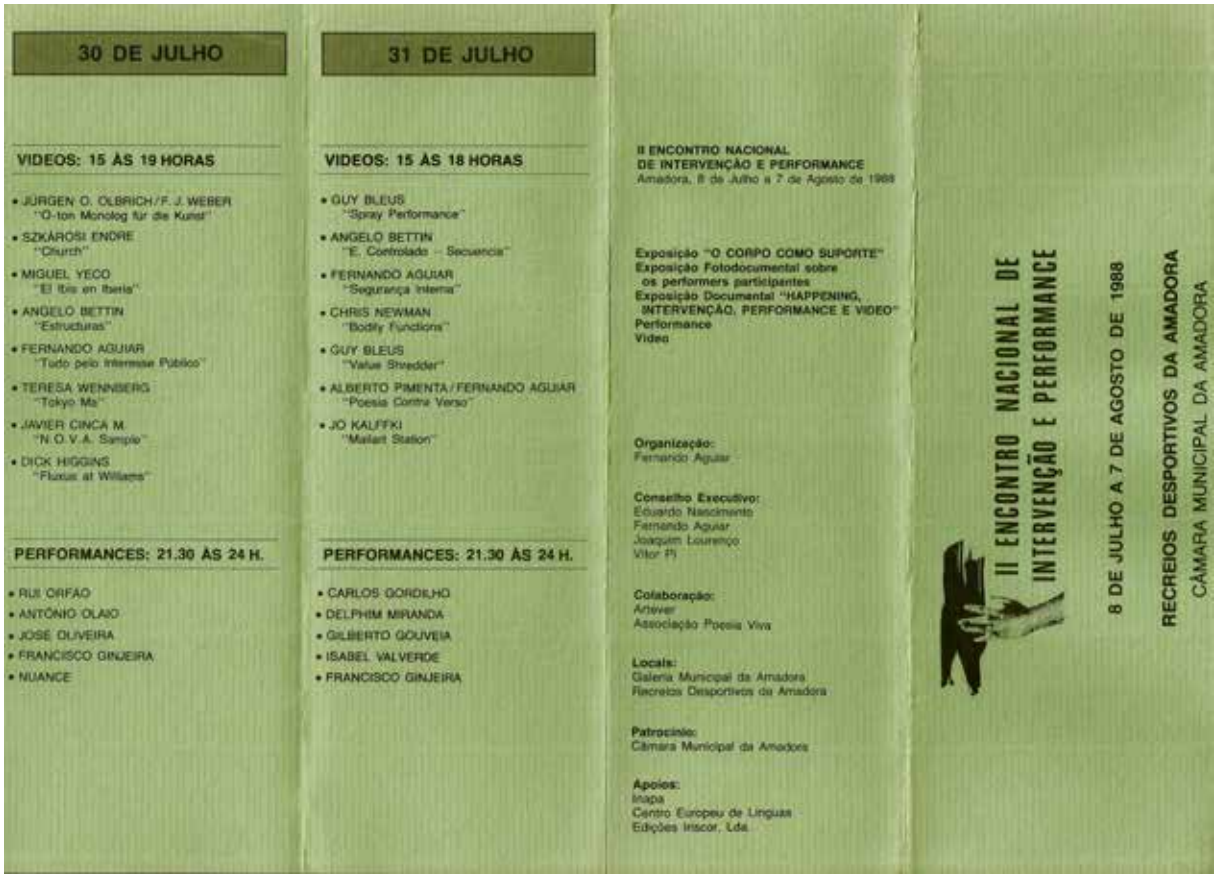
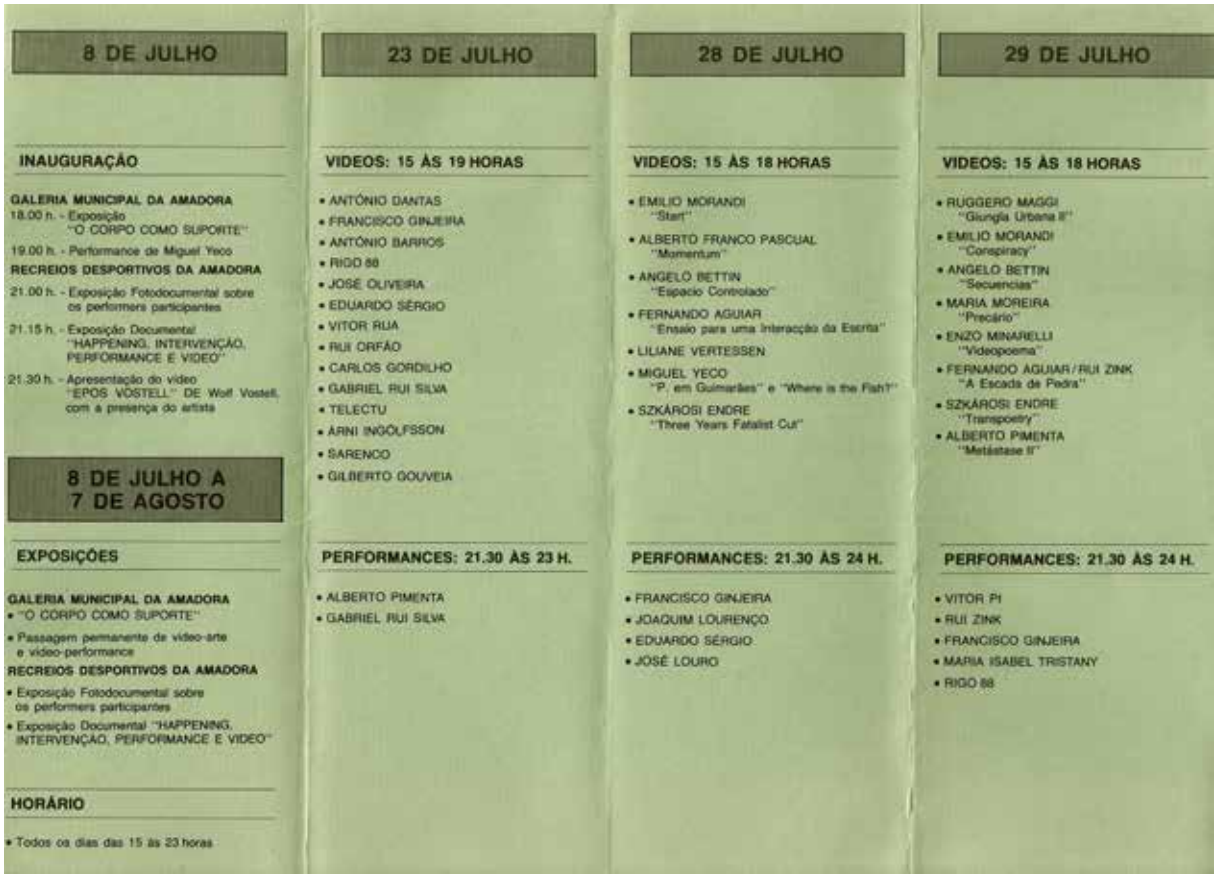


Fig. 4.2.2.2.3 – "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Folheto], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, Câmara Municipal da Amadora, 1988, Frente. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar



8 DE JULHO

INAUGURAÇÃO

GALERIA MUNICIPAL DA AMADORA
18.00 h. - Exposição
"O CORPO COMO SUPORTE"
19.00 h. - Performance de Miguel Yeco
RECREIOS DESPORTIVOS DA AMADORA
21.00 h. - Exposição Fotodocumental sobre os performers participantes
21.15 h. - Exposição Documental "HAPPENING, INTERVENÇÃO, PERFORMANCE E VIDEO"
21.30 h. - Apresentação do vídeo "EPOS VOSTELL" DE Wolf Vostell, com a presença do artista

8 DE JULHO A 7 DE AGOSTO

EXPOSIÇÕES

GALERIA MUNICIPAL DA AMADORA
- "O CORPO COMO SUPORTE"
- Passagem permanente de vídeo-arte e vídeo-performance

RECREIOS DESPORTIVOS DA AMADORA
- Exposição Fotodocumental sobre os performers participantes
- Exposição Documental "HAPPENING, INTERVENÇÃO, PERFORMANCE E VIDEO"

HORÁRIO

- Todos os dias das 15 às 23 horas

23 DE JULHO

VIDEOS: 15 ÀS 19 HORAS

- ANTÓNIO DANTAS
- FRANCISCO GINJEIRA
- ANTÓNIO BARROS
- RIGO 88
- JOSÉ OLIVEIRA
- EDUARDO SÉRGIO
- VITOR RUA
- RUI ORFÃO
- CARLOS GORDILHO
- GABRIEL RUI SILVA
- TELECTU
- ARNI INGÓLFSSON
- SARENCO
- GILBERTO GOUVEIA

PERFORMANCES: 21.30 ÀS 23 H.

- ALBERTO PIMENTA
- GABRIEL RUI SILVA

28 DE JULHO

VIDEOS: 15 ÀS 18 HORAS

- EMILIO MORANDI "Start"
- ALBERTO FRANCO PASCUAL "Momentum"
- ANGELO BETTIN "Espacio Controlado"
- FERNANDO AGUIAR "Ensaio para uma Interacção da Escrita"
- LILIANE VERTESSEN
- MIGUEL YECO "P, em Guimarães" e "Where is the Fish?"
- SZKÁROSI ENDRE "Three Years Fatalist Cut"

PERFORMANCES: 21.30 ÀS 24 H.

- FRANCISCO GINJEIRA
- JOAQUIM LOURENÇO
- EDUARDO SÉRGIO
- JOSÉ LOURO

29 DE JULHO

VIDEOS: 15 ÀS 18 HORAS

- RUGGERO MAGGI "Giungla Urbana II"
- EMILIO MORANDI "Conspiracy"
- ANGELO BETTIN "Secuencias"
- MARIA MOREIRA "Precário"
- ENZO MINARELLI "Videopoema"
- FERNANDO AGUIAR / RUI ZINK "A Escada de Pedra"
- SZKÁROSI ENDRE "Transpoetry"
- ALBERTO PIMENTA "Metástase II"

PERFORMANCES: 21.30 ÀS 24 H.

- VITOR PI
- RUI ZINK
- FRANCISCO GINJEIRA
- MARIA ISABEL TRISTANY
- RIGO 88

Fig. 4.2.2.2.4 – "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Folheto], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, Câmara Municipal da Amadora, 1988, Verso. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar



Fig. 4.2.2.2.5 – Alberto Pimenta; António Pocinho; Maria Emília Castanheira; Rui Zink, “Esta peça é sua, estime -a”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

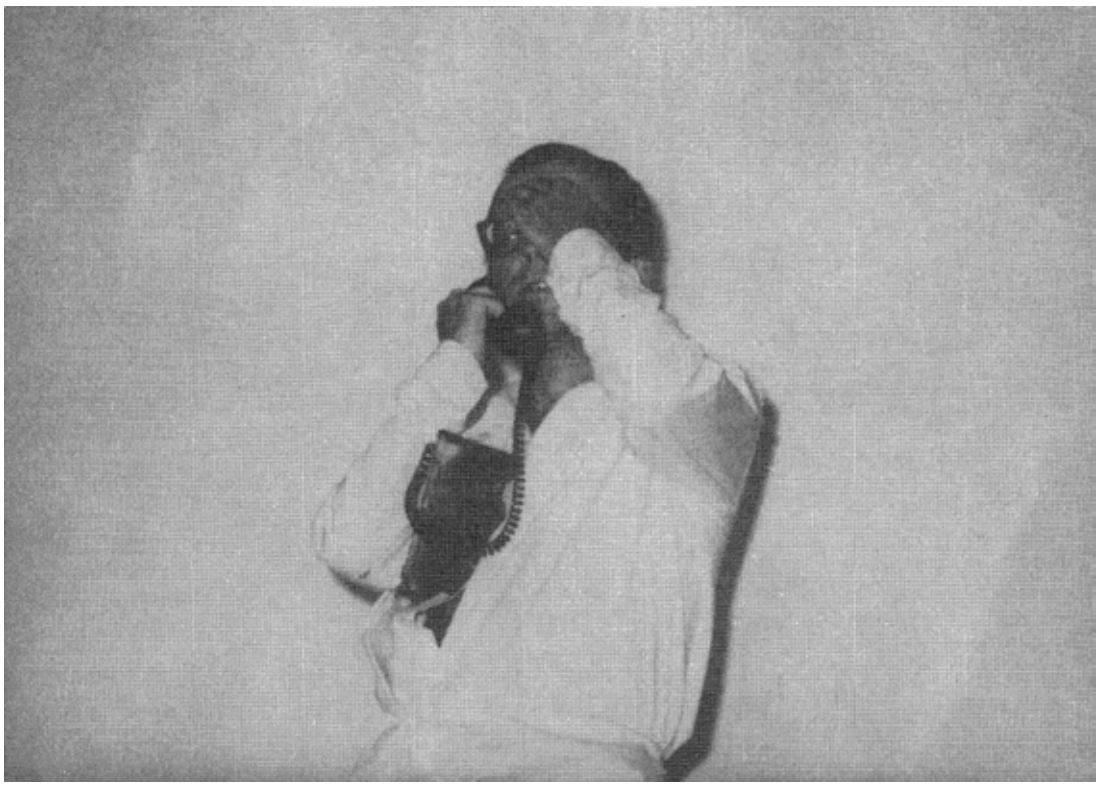


Fig. 4.2.2.2.6 – António Olaio, “Telefonemas eróticos”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Raúl Ladeira | © António Olaio, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 1990, p. 24.



Fig. 4.2.2.2.7 – Eduardo Sérgio, “A ingenuidade no elogio de Almada Negreiros”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Madalena Meireles | © Eduardo Sérgio, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/570-eduardo-sergio.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.2.2.2.8.1 – Francisco Ginjeira, “Que deus me mate se fiz bruxaria”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Francisco Ginjeira, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/571-francisco-ginjeira21988.html?t-mpl=component, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.2.2.2.8.2 – Francisco Ginjeira, “Que deus me mate se fiz bruxaria”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Francisco Ginjeira, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/572-francisco-ginjeira1988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.2.2.2.9.1 – Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/component/phocagallery/12/detail/573-gabriel-rui-silva1988.html?tmpl=component&Itemid=1, consultado em 10/04/2014.

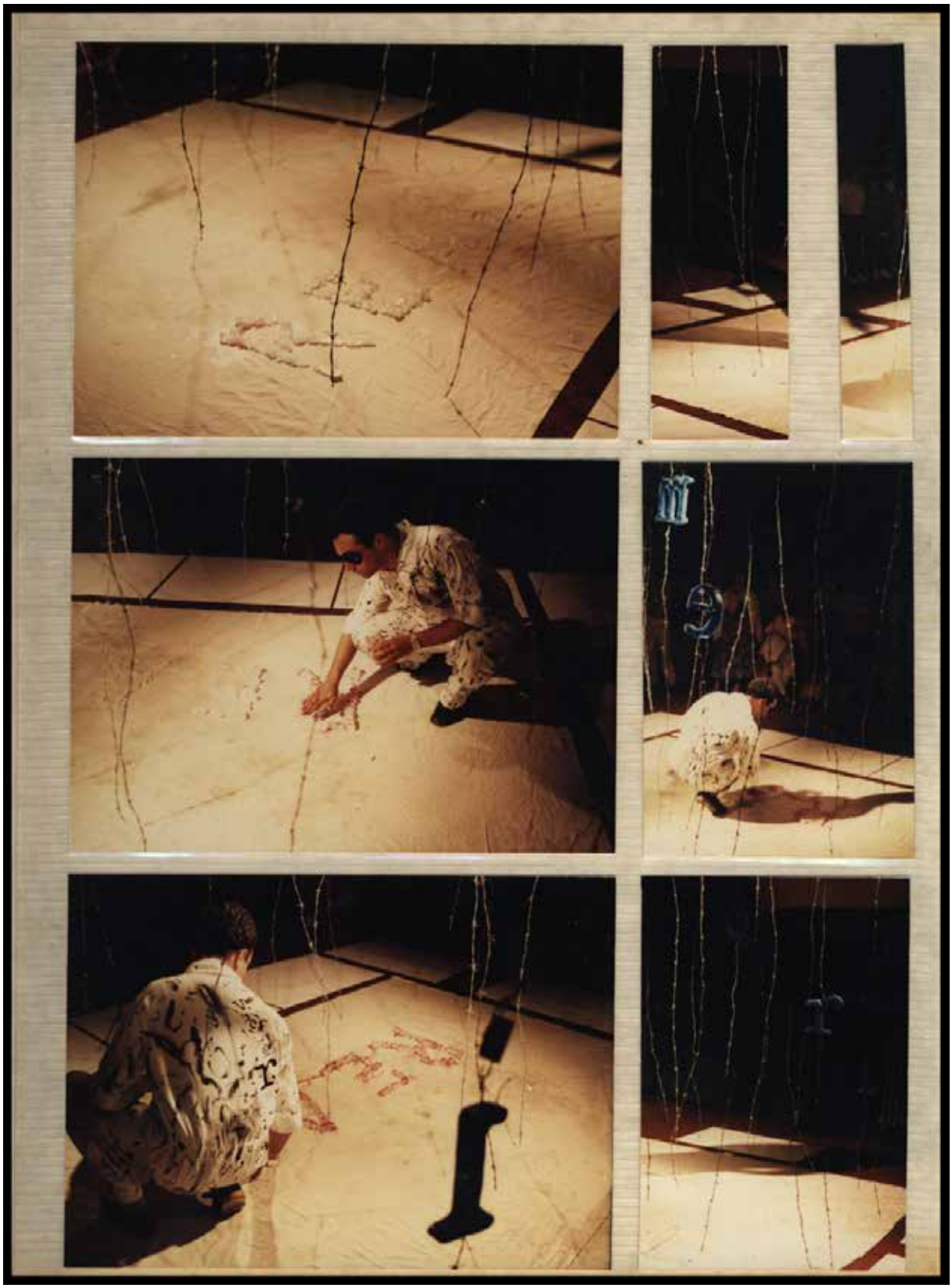


Fig. 4.2.2.2.9.2 – Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

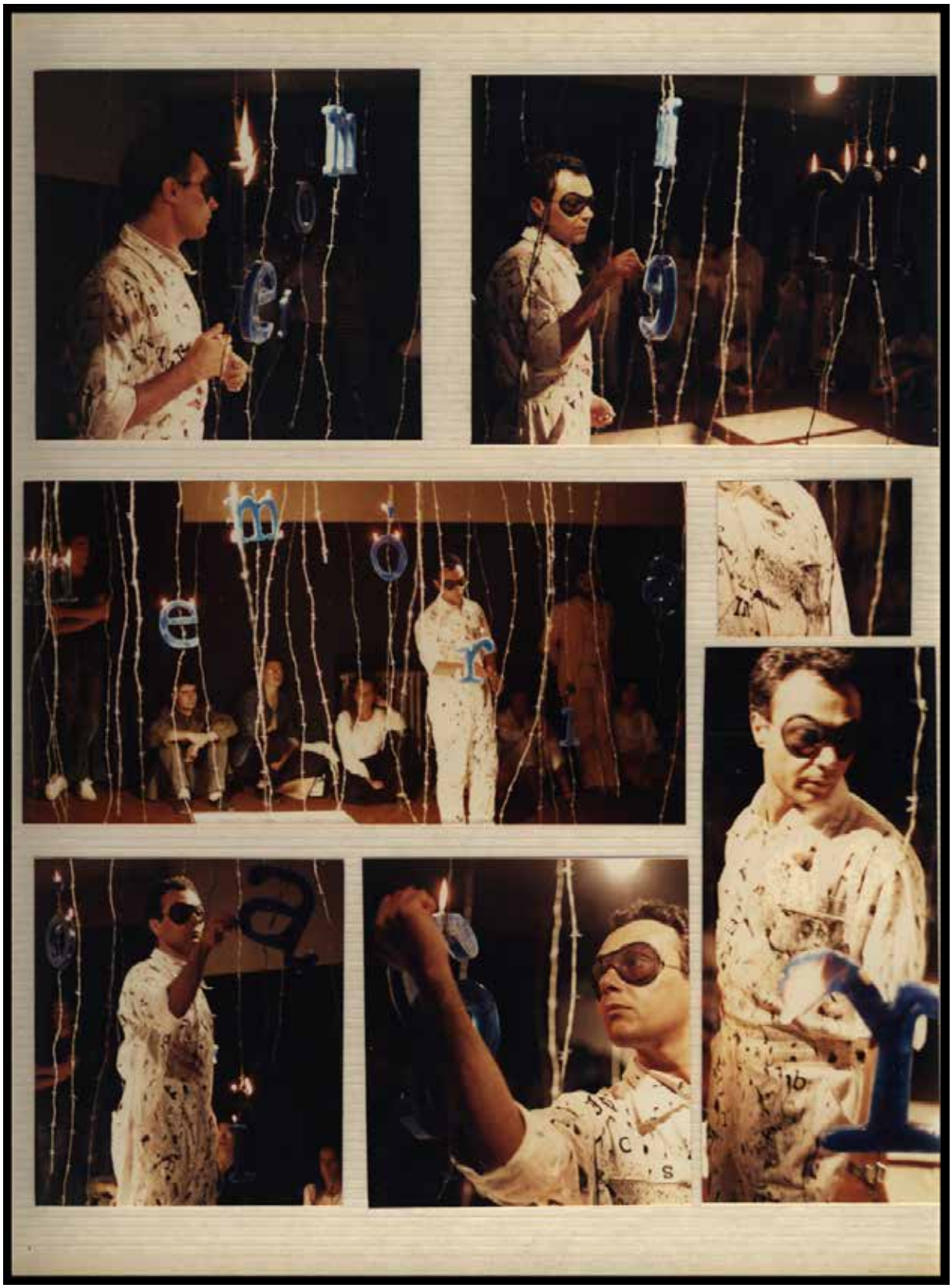


Fig. 4.2.2.2.9.3 – Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

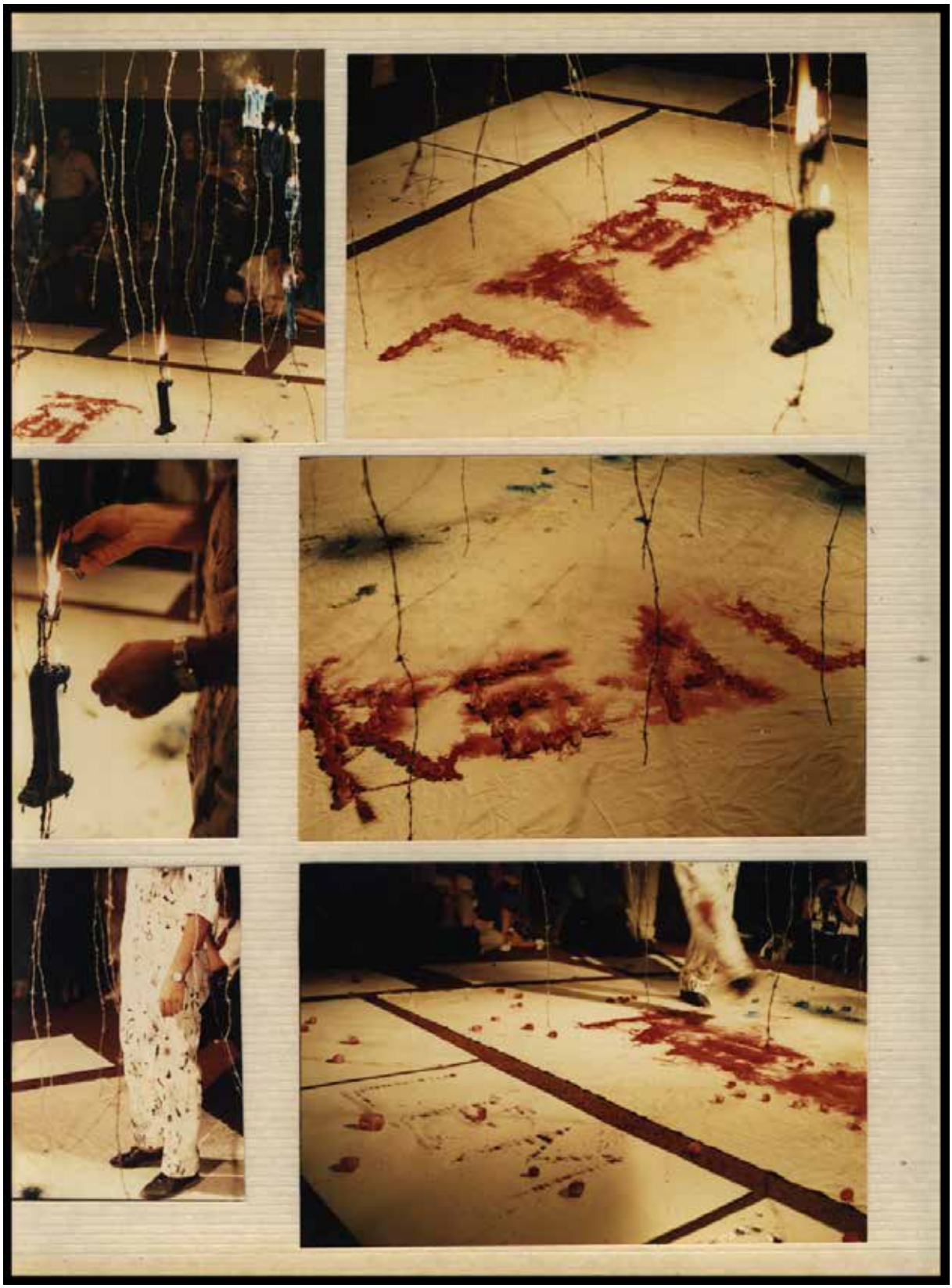


Fig. 4.2.2.2.9.4 – Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

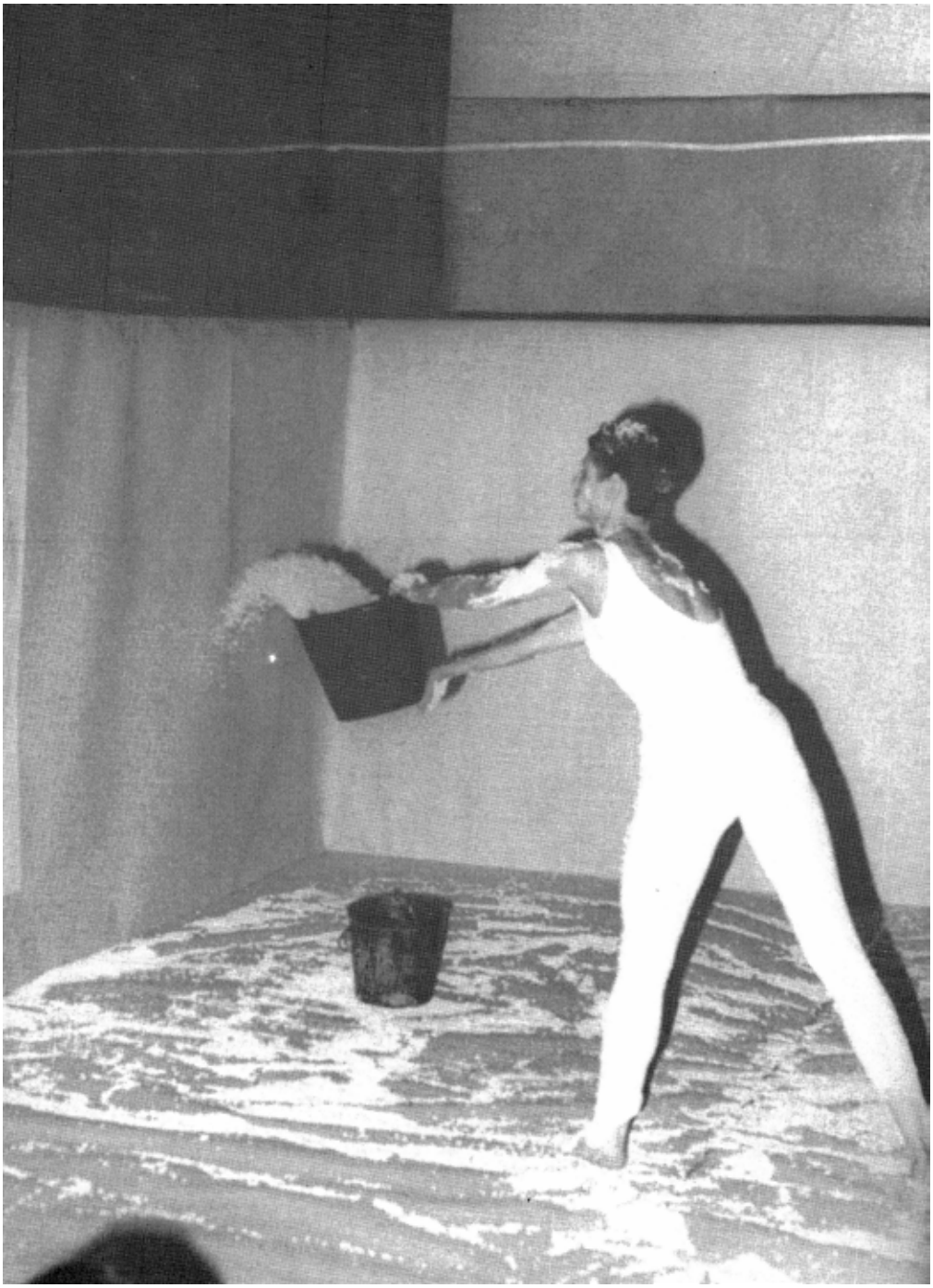


Fig. 4.2.2.2.10 – Isabel Valverde, “Pigmentos”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Isabel Valverde, Raúl Ladeira, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 31.

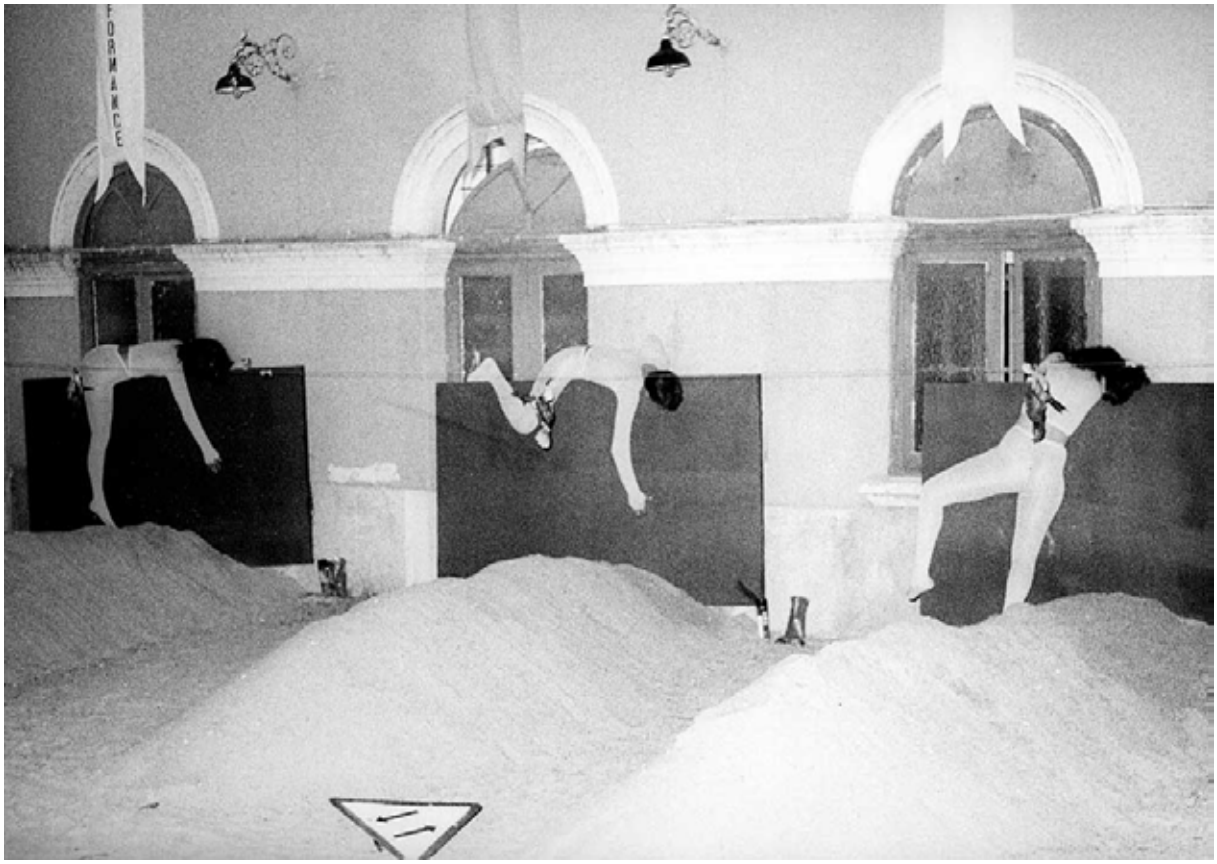


Fig. 4.2.2.2.11.1 – José Oliveira; Ana Paula; Filipe Viana; Maria Joana; Zé Martins, “Réptil como pássaro”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © José Oliveira, Ana Paula, Filipe Viana, Maria Joana, Zé Martins, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 25.



Fig. 4.2.2.2.11.2 – José Oliveira; Ana Paula; Filipe Viana; Maria Joana; Zé Martins, “Réptil como pássaro”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © José Oliveira, Ana Paula, Filipe Viana, Maria Joana, Zé Martins, Galeria Perve, disponível em http://pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/574-jose-oliveira21988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.2.2.2.12 – Miguel Yeco; Maria Cabral; Matias Cabral, “De-composição”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Miguel Yeco, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/576-miguel-yeco1988.html, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.2.2.2.13 – Numánepa, “Um Amontoado de Ideias: Pátria… Morte… Nunca… Vida…”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Madalena Meireles | © Numanépa, Madalena Meireles, Galeria Perve, disponível em http://pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/577-numanepa1988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.



Fig. 4.2.2.2.14 – Vítor Pi, “Merda”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Vítor Pi, Raúl Ladeira, Galeria Perve, disponível em http://pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/578-vitor-pi1988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

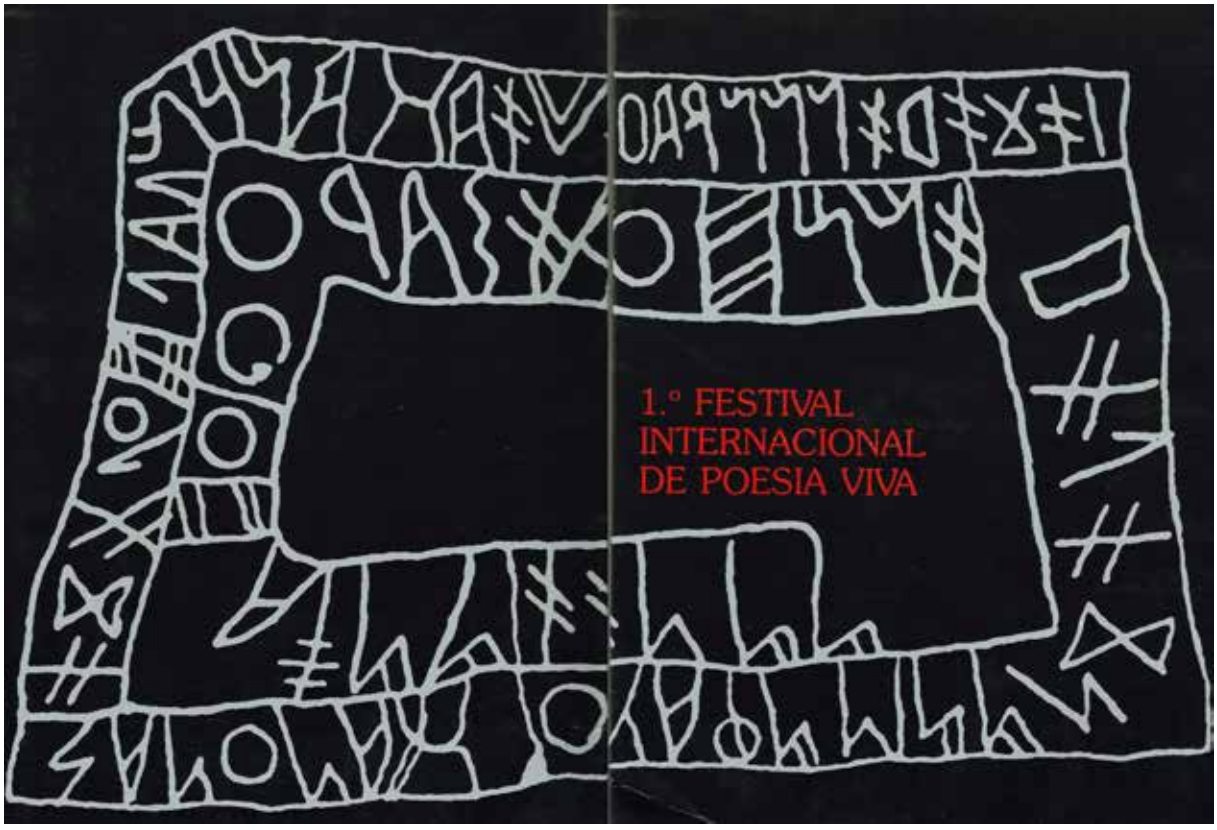


Fig. 4.3.1.1.1 – “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Design: Fernando Aguiar | Capa: Reprodução de uma estela com inscrição ibérica da 1ª Idade do Ferro, em Exposição no Museu Municipal Dr. Santos Rocha | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, Capa e Contracapa.

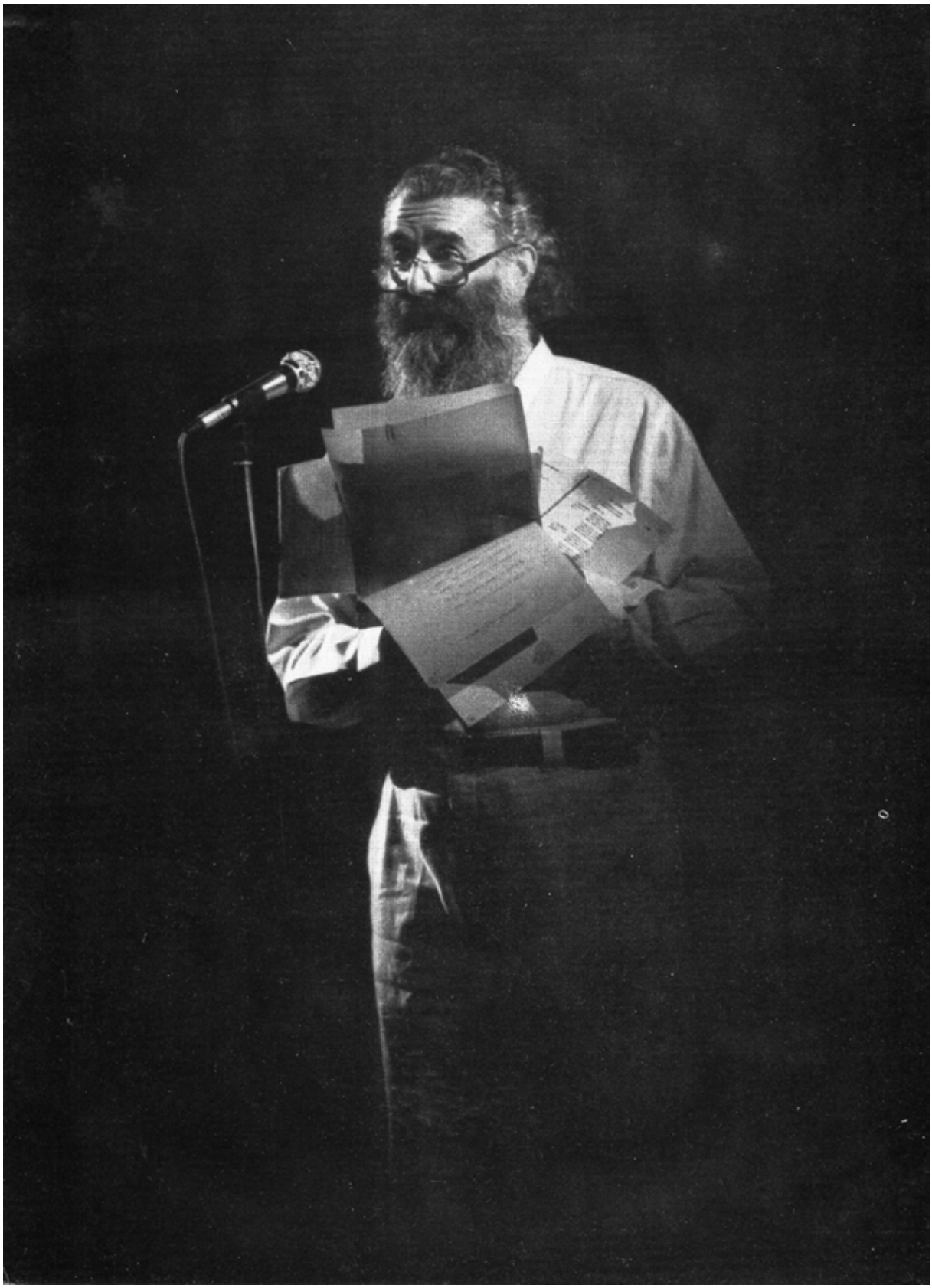


Fig. 4.3.1.1.2 – E. M. de Melo e Castro, “Como se pode ver perfeitamente bem”, França (sul), 1986 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, p. 176.

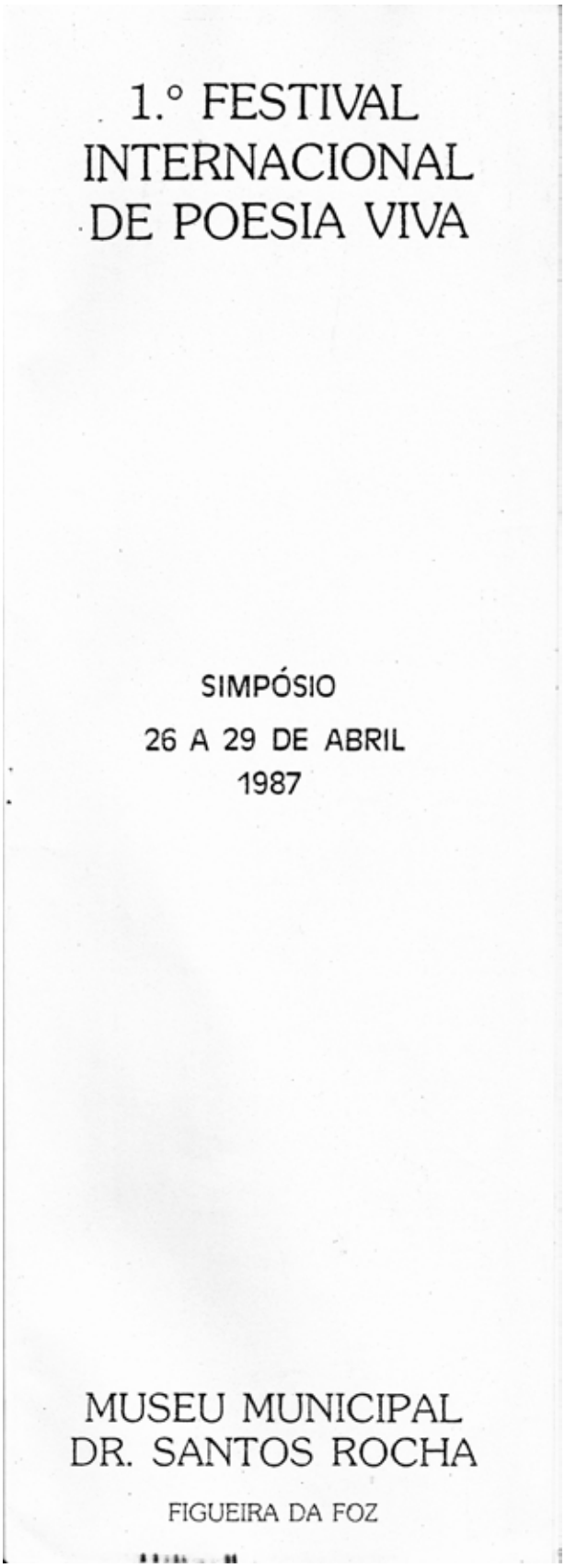


Fig. 4.3.1.1.3.1 – “1º Festival Internacional de Poesia Viva” [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, Capa e Contracapa.

1.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA VIVA
Figueira da Foz, Abril e Maio de 1987

Organização / *Organization*
Fernando Aguiar

Conselho Coordenador / *Coordination Commitee*
E. M. de Melo e Castro
Fernando Aguiar
Rui Zink

Locais / *Places*
Museu Municipal Dr. Santos Rocha
Auditório Municipal

Apoios / *Sponsers*

Fundação Calouste Gulbenkian
Câmara Municipal da Figueira da Foz
Museu Municipal Dr. Santos Rocha
Instituto Português do Livro
Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Direcção-Geral de Turismo
Governo Civil de Coimbra
Embaixada do Brasil
American Cultural Council Fellowship Program
Goethe Institut
Instituto Italiano de Cultura
Ministerie Van de Vlaamse Gemeenschap
Embaixada de Espanha
Projecto Universidade Aberta
Celbi
Inapa
Sandeman
Soporcel
Marconi
Grafiprojecto
Centro Europeu de Línguas
Associação Industrial Portuguesa
Diário Popular
Paneuropa
TDK – Cassetes Vídeo

DOMINGO, 26 ABRIL

POESIA SONORA - 9 h. às 12.30 h.

- VOGELSANG, com Maurizio Nannucci, Thomas Kapielski, Fritz Baltheus, Beth Anderson, Julius Stimme, Joan La Barbara, Fred Szymanski
- EDITION HUNDERTMARK, com Henri Chopin
- "RADIO SOUNDS", de Klaus Groh
- "FIRE WALL OF FLESH", de Harry Polkinhorn
- "AX TONGUE", de John M. Bennett

OAX

VIDEOS - 15 h. às 18 h.

- "EGO ECO", de António Dantas e António Nelos
- "KEIN PROBLEM", de António Dantas e Rigo
- "CONFERÊNCIA DE NÍVEL (por António Aração)", de António Dantas
- "SOL DE SOLS", de Xavier Canals

A∓V

INTERVENÇÕES - 21.30 h. às 24 h.

- ANA HATHERLY
- JÜRGEN O. OLBRICH
- JOSÉ-ALBERTO MARQUES
- PABLO DEL BARCO

Fig. 4.3.1.1.3.2 – “1º Festival Internacional de Poesia Viva” [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, pp. 2-3.

SEGUNDA, 27 ABRIL

POESIA SONORA - 9 h. às 12.30 h.

- RADIOTAXI, com Sarenco
  Paul de Vree
  Henri Chopin
  Franco Verdi
  Bernard Heidsieck
  Eugenio Miccini
  Julien Blaine
  Jean-François Bory
  Philip Corner
  The Guerrilla Art Action Group

VIDEOS - 15 h. às 18 h.

- "RAUSCH", de Klaus P. Dencker
- "STARFIGHTER", de Laus P. Dencker
- "ASTRONAUT", de Klaus P. Dencker
- "CONOSCENZA SOTTILE/SOTTILE INGANNO", de Giovanni Fontana
- "ENSAIO PARA UMA INTERACÇÃO DA ESCRITA", de Fernando Aguiar
- "TUDO PELO INTERESSE PÚBLICO", de Fernando Aguiar
- "SEGURANÇA INTERNA", de Fernando Aguiar

INTERVENÇÃO - 19 h.

- FERNANDO AGUIAR/RUI ZINK

INTERVENÇÕES - 21.30 h. às 24 h.

- ALAIN ARIAS-MISSON
- JULIEN BLAINE
- EUGENIO MICCINI
- SARENCO

TERÇA, 28 ABRIL

POESIA SONORA - 9 h. às 12.30 h.

- "PSICOFONIE", de Vittore Baroni
- "METAMORFOSI" e "MA NON SE NE PREOCCUPANO GLI UCCILLI", de Raffaele Cuomo
- BAOBAB 3, com Arrigo Lora-Totino, Guido Savio, Giovanni Fontana, Carlo A. Sitta, Giulia Niccolai, Milli Graffi, Adriano Spatola, Giorgio Bellini & Flavio Ermini, Julien Blaine, Corrado Costa, Simposio Differante, Mario Borillo, Lino Pedrucci
- 3 VITRE, com Giovanni Fontana e Enzo Minarelli
- "THE FELLOWSHIP OF THE GREEN PARROT", de Paula Claire & Peter Stacey
- "DONES D'AIGÜA" e "JOC", de Xavier Canals

VIDEOS E POESIA DE COMPUTADOR 15 h. às 18 h.

- "POESIA CONTRA VERSO", de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar
- "SIGNAGENS", de E. M. de Melo e Castro
- "QUADRADO; TRIÂNGULO; 2 POEMAS BARROCOS", de Luis Filipe Oliveira
- "SILÊNCIO", de Luis Filipe Oliveira
- "LES TRES RICHES HEURES DE L'ORDINATEUR Nº 2", de Tibor Papp

INTERVENÇÕES - 21.30 h. às 24 h.

- EDUARDO KAC
- GILBERTO GOUVEIA
- GUY BLEUS
- BERNARD HEIDSIECK

Fig. 4.3.1.1.3.3 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva" [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, pp. 4-5.

QUARTA, 29 DE ABRIL

POESIA SONORA - 9 h. às 12.30 h.

- "CANAL STREET", de Bernard Heidsieck
- POETS, PAINTERS, COMPOSERS, Nº 4, com Clifford Burke, Henri Chopin, Jean-Paul Curtay, Linda Doudell, René Fabre, Bernard Heidsieck, Joseph Keppler, Richard Kostelanetz, Jeff Morris, Esther Sugai
- "POVO/OVO", de António Aragão
- POEMOGRAFIAS (Diferença), com Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Alberto Pimenta
- POEMOGRAFIAS (Galeria Nova), com Alberto Pimenta

FILMES - 15 h. às 18 h.

- "REVOLUÇÃO", de Ana Hatherly
- "ROTURA", de Ana Hatherly
- "MÚSICA NEGATIVA", de Ana Hatherly
- "COLLAGE", de Sarenco
- "IN ATTESA DELLA TERZA GUERRA MONDIALE", de Sarenco

INTERVENÇÕES - 21.30 h. às 24 h.

- ANTÓNIO ARAGÃO
- BARTOLOMÉ FERRANDO
- ALBERTO PIMENTA

1.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA VIVA
Apartado 5253
1707 Lisboa Codex
PORTUGAL

Fig. 4.3.1.1.3.4 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva" [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, pp. 6-7.

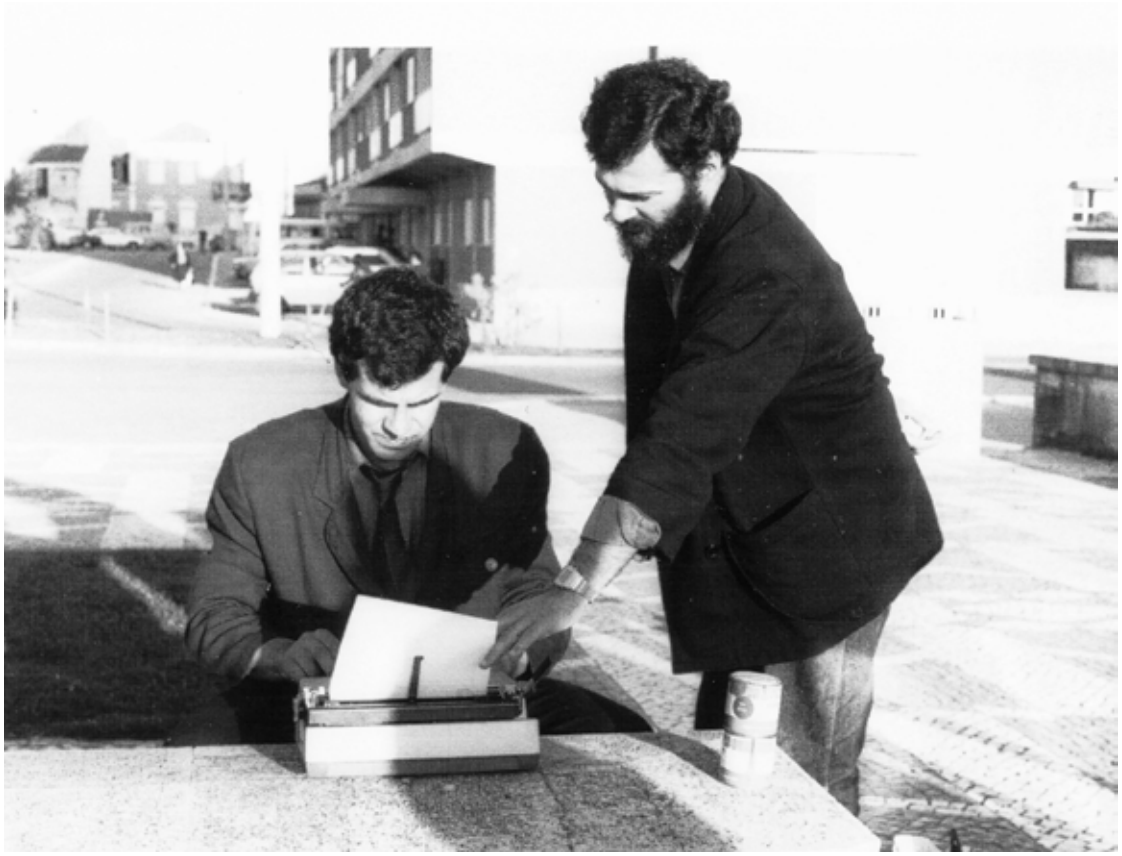


Fig. 4.3.1.1.4.1 – Fernando Aguiar; Rui Zink, “A escada de pedra”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.



Fig. 4.3.1.1.4.2 – Fernando Aguiar; Rui Zink, “A escada de pedra”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.



Fig. 4.3.1.1.5.1 – Gilberto Gouveia, “A metódica verbalidade”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Auditório, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Gilberto Gouveia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA, consultado em 20/04/2014.



Fig. 4.3.1.1.5.2 – Gilberto Gouveia, “A metódica verbalidade”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Auditório, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Gilberto Gouveia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA, consultado em 20/04/2014.



Fig. 4.3.1.1.5.3 – Gilberto Gouveia, “A metódica verbalidade”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Auditório, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Gilberto Gouveia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA, consultado em 20/04/2014.

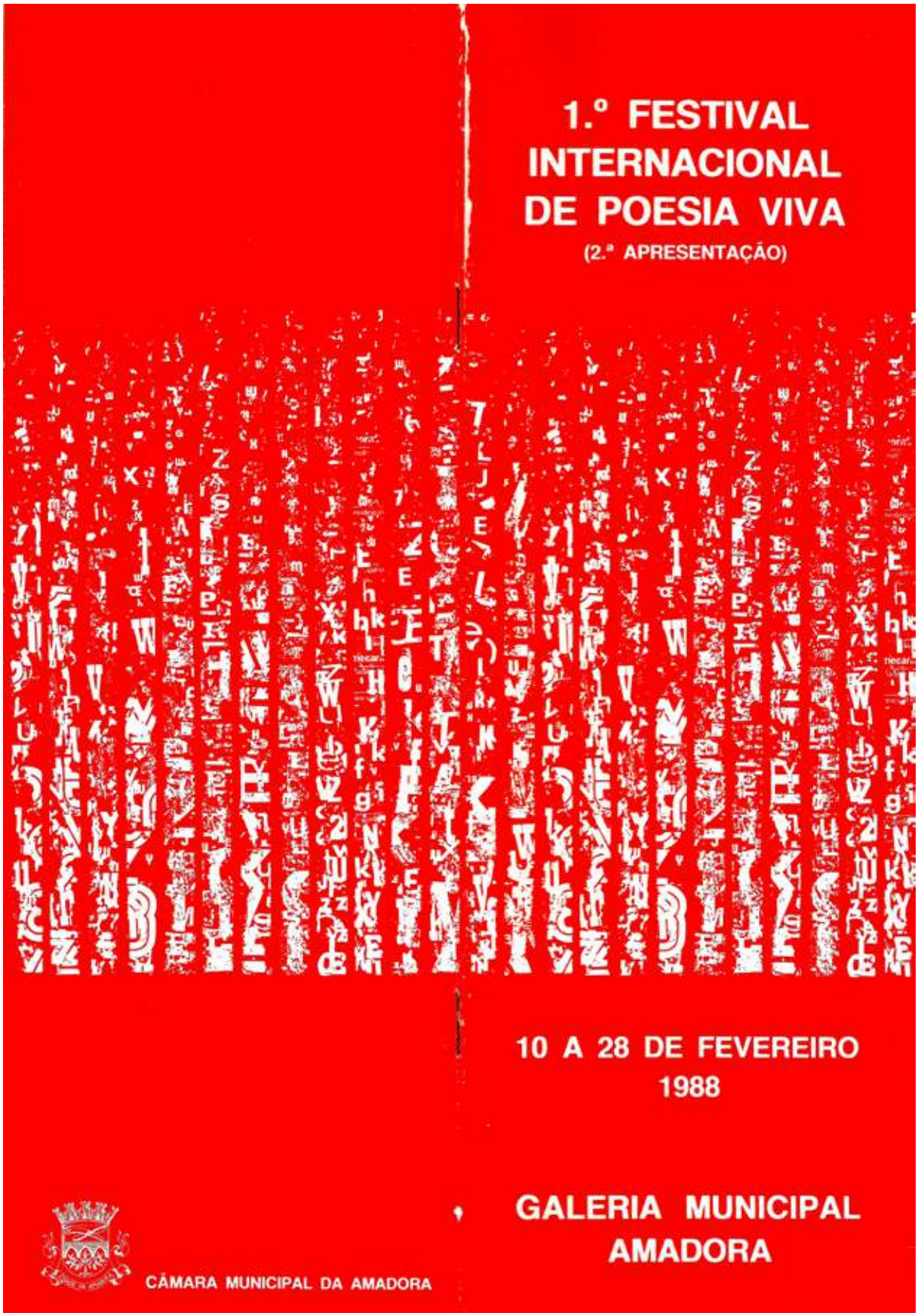


Fig. 4.3.1.2.1 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Design: Fernando Aguiar, António Galvão | © Fernando Aguiar, António Galvão, Câmara Municipal da Amadora, 1988, Capa e Contracapa.

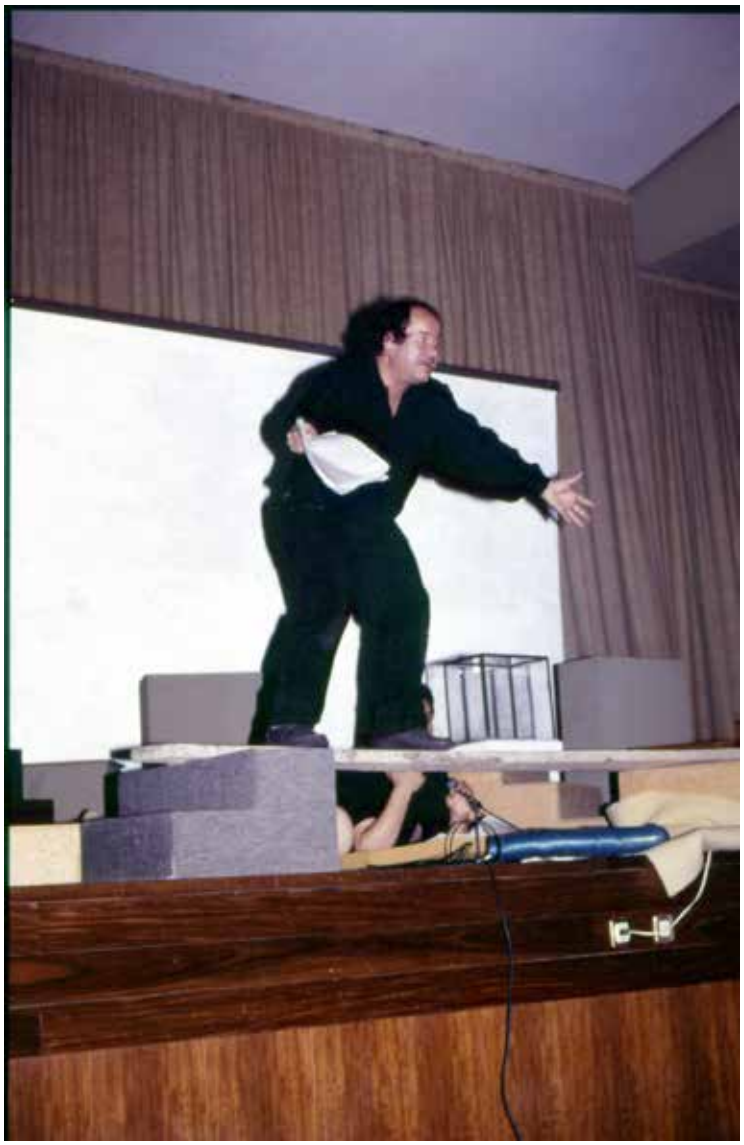


Fig. 4.3.1.2.2.1 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

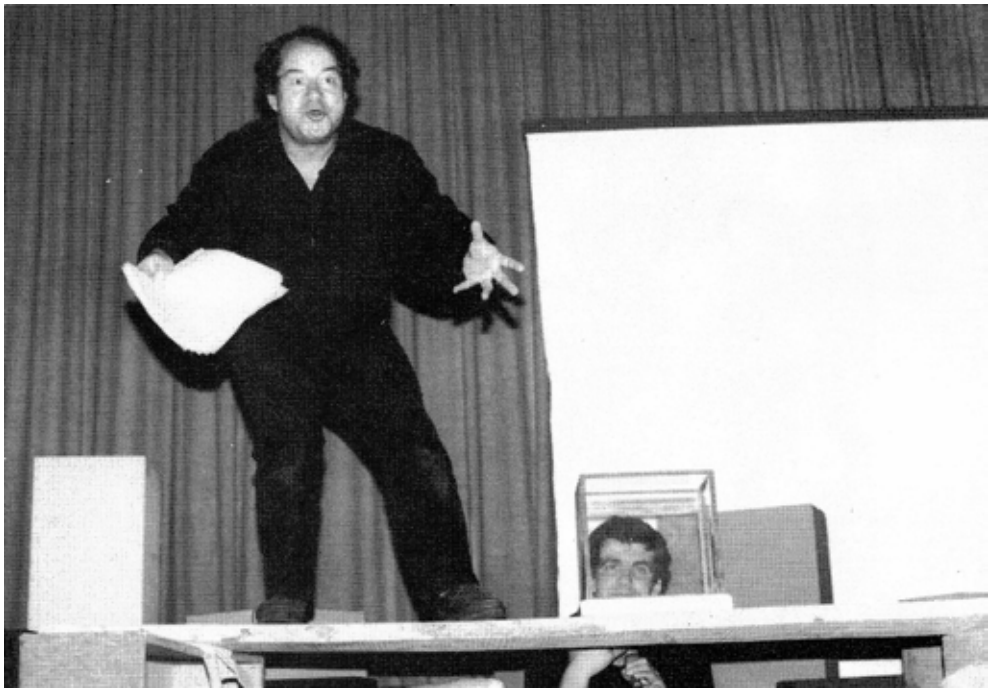


Fig. 4.3.1.2.2.2 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.



Fig. 4.3.1.2.2.3 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.

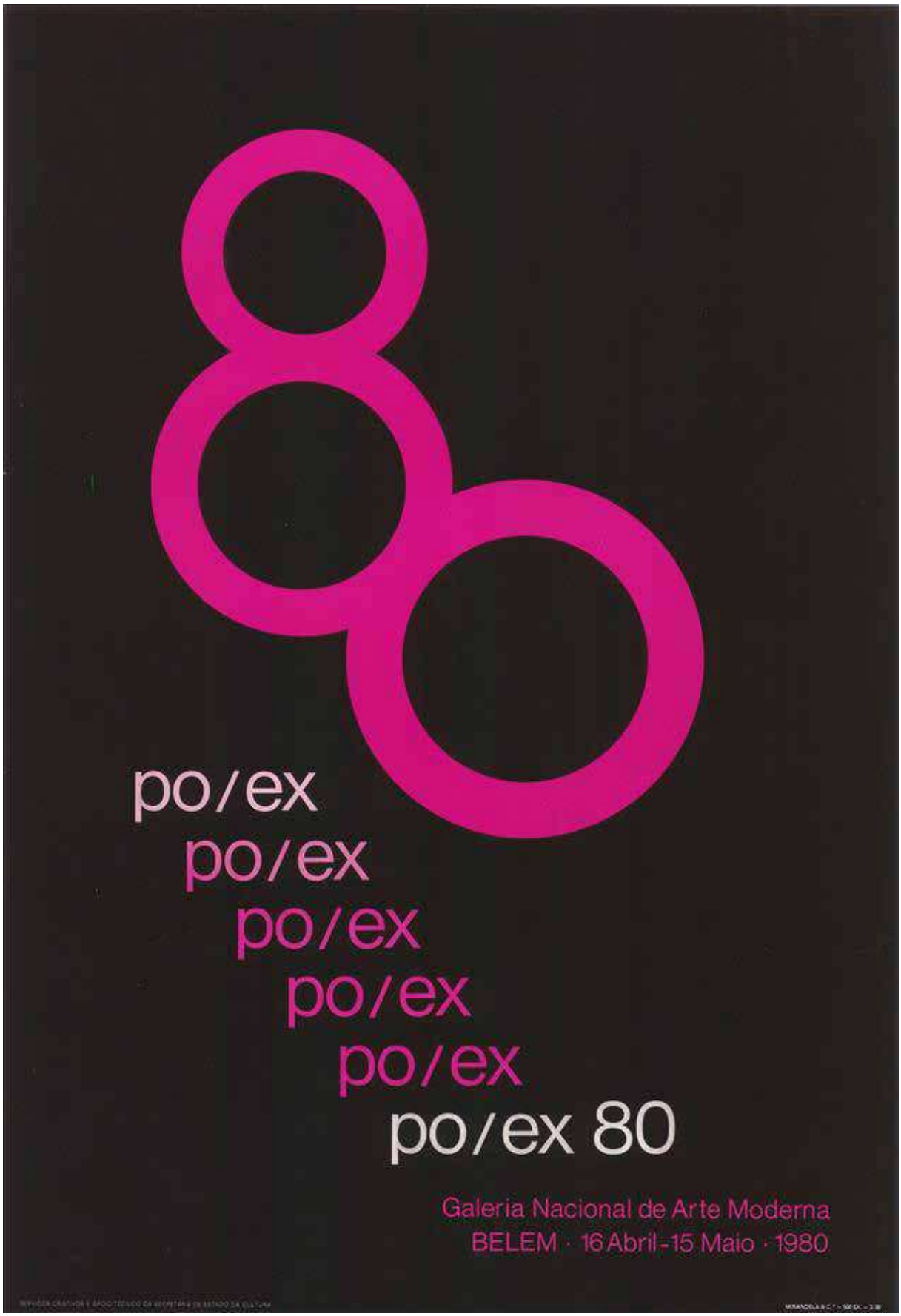


Fig. 4.3.2.1.1 – "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Mirandela & Companhia (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2012000627, consultado em 14/10/2014.

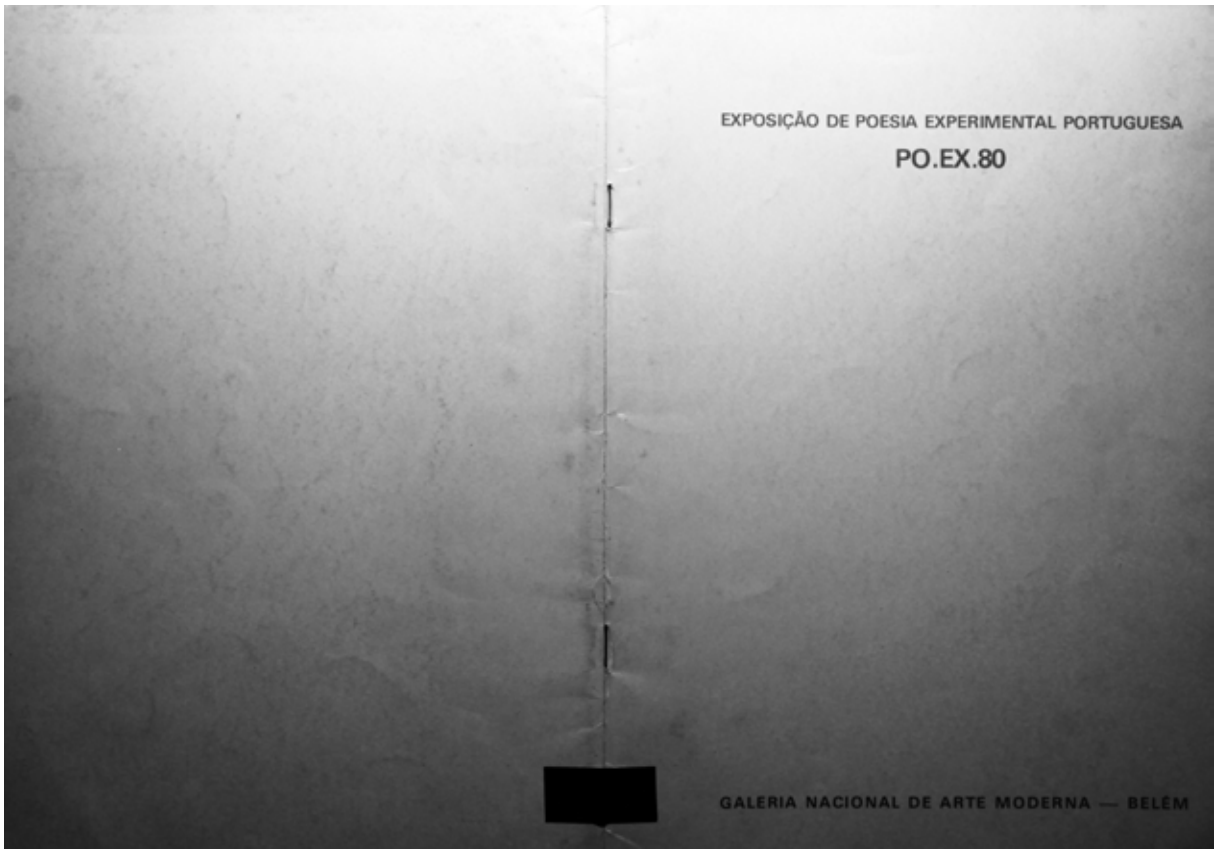


Fig. 4.3.2.1.2 – “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, Capa e Contracapa.



MANIFESTO, não houve.
Houve e há uma POEPRÁTICA que se transforma.
Foi o que se iniciou na década de 60 (POESIA EXPERIMENTAL - 1 é de 1964).
É o que hoje (1980) se renova.
Tal como então experimentando na terra de ninguém — que é a nossa. Que é a nossa margem. A margem do interior das coisas: Do Poetar. — Do representar. — Do saber: O NÚCLEO DO FAZER. COISA A FAZER-SE = POESIA. Vocação da voz. Versão do VER. Manutenção da MÃO. E se ontem desmontávamos e desmistificávamos os discursos — fósseis do sistema — múmia (porque isso era preciso) hoje montamos e construímos percursos e espaços

FÍSICOS IMAGINÁRIOS VIRTUAIS

contra a crescente entropia-sem-finalidade, opondo probabilisticamente uma barreira a

sabendo que não há alternativa

OU POESIA OU MORTE

mas isto

para todos
por todos

Por isso ESTA EXPOSIÇÃO é para muita gente aqui em Belém

para quem vier
para quem ouvir falar
para quem ignorar
para quem não gostar

Planeada há mais de um ano, agora se faz — aqui,

PO.EX/80

Lisboa/Abril-Maio/1980

Fig. 4.3.2.1.3 – "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, p. 1.

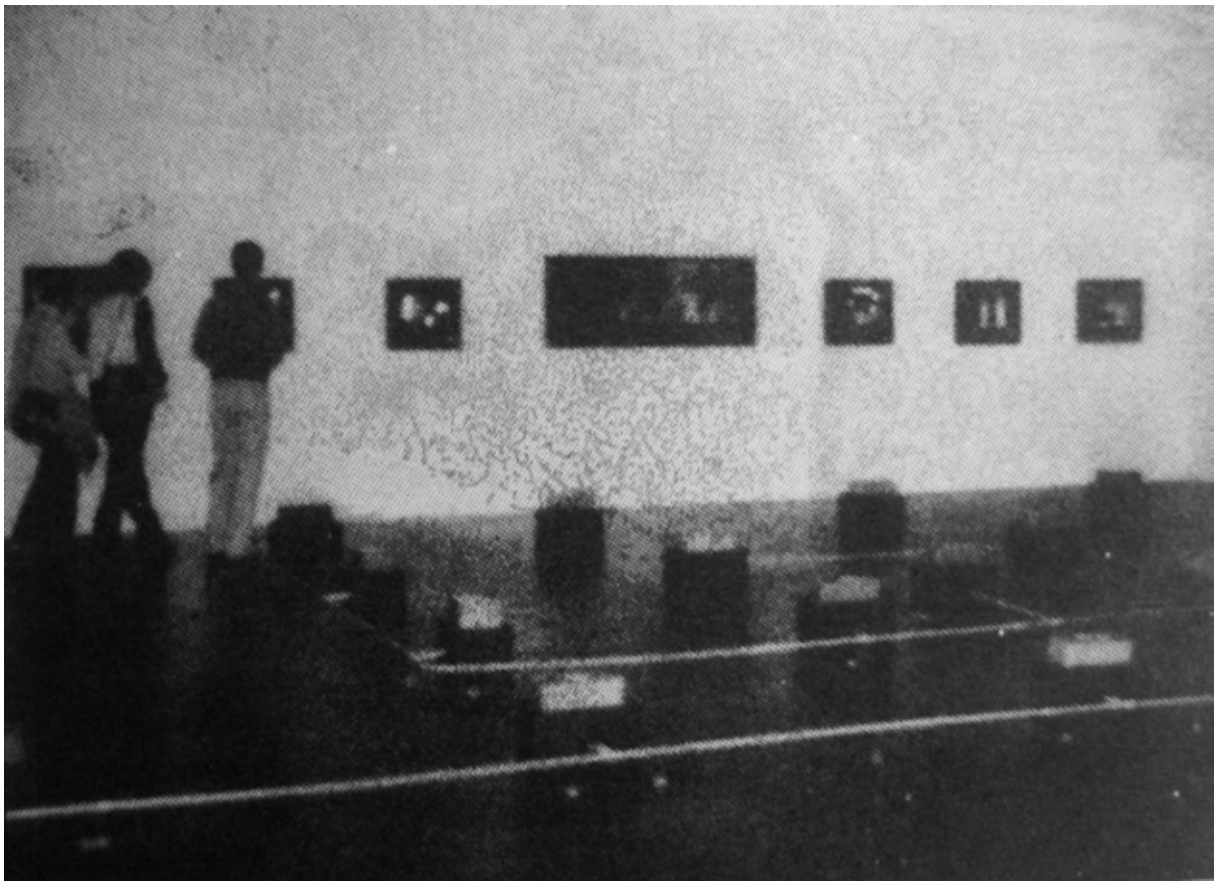


Fig. 4.3.2.1.4 – “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

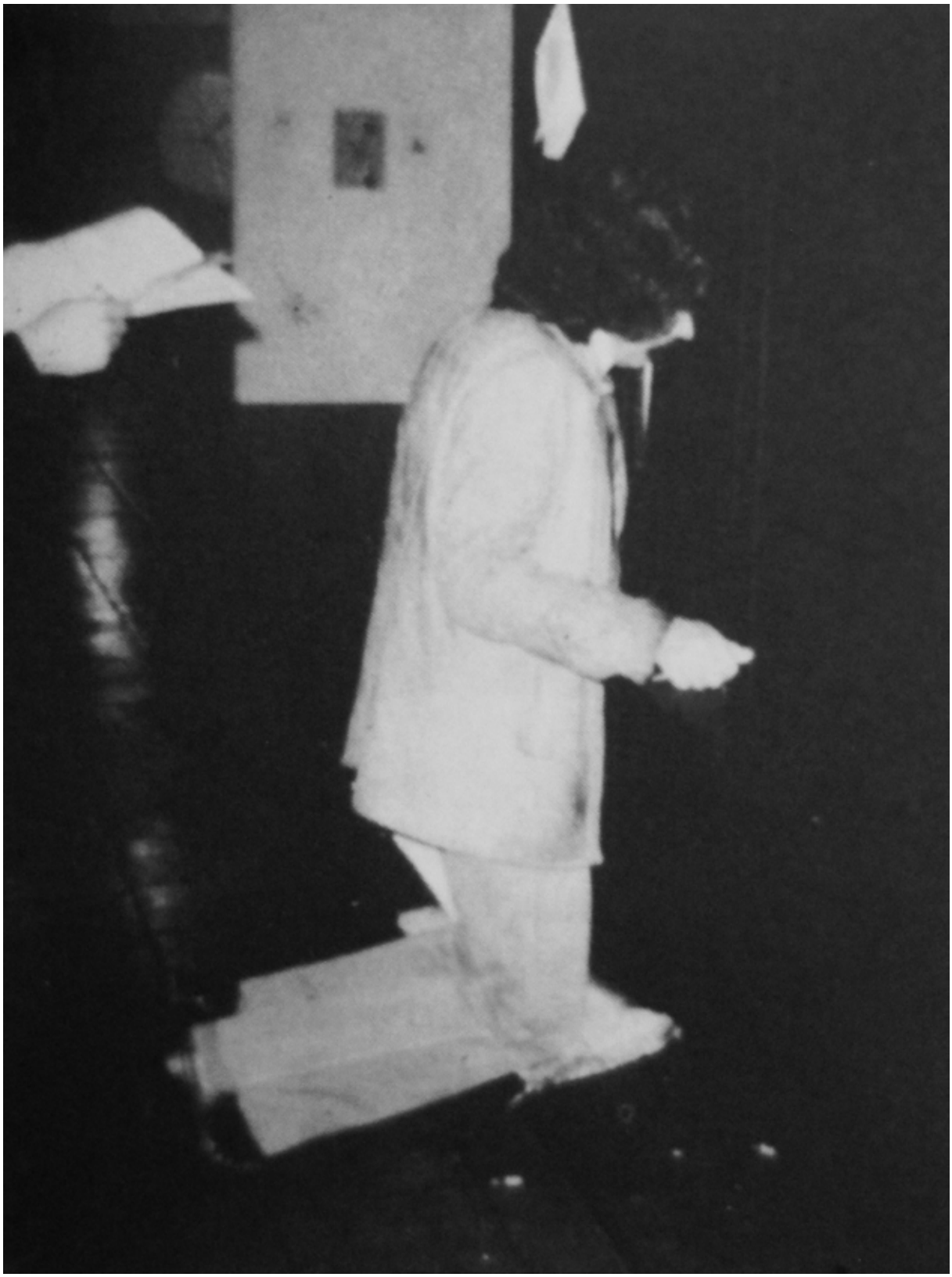


Fig. 4.3.2.1.5.1 – Ana Hatherly, “A confissão de Mariana”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.



Fig. 4.3.2.1.5.2 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, sem página.



Fig. 4.3.2.1.5.3 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 82.

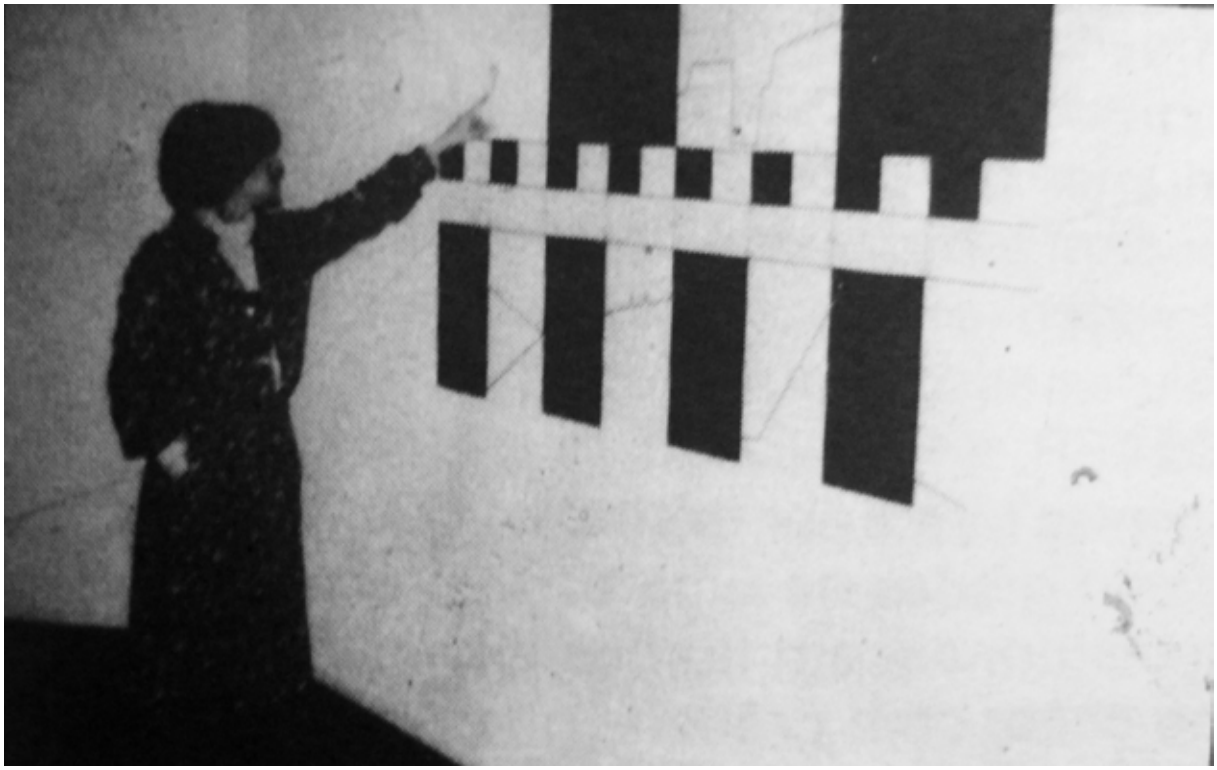


Fig. 4.3.2.1.6 – E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

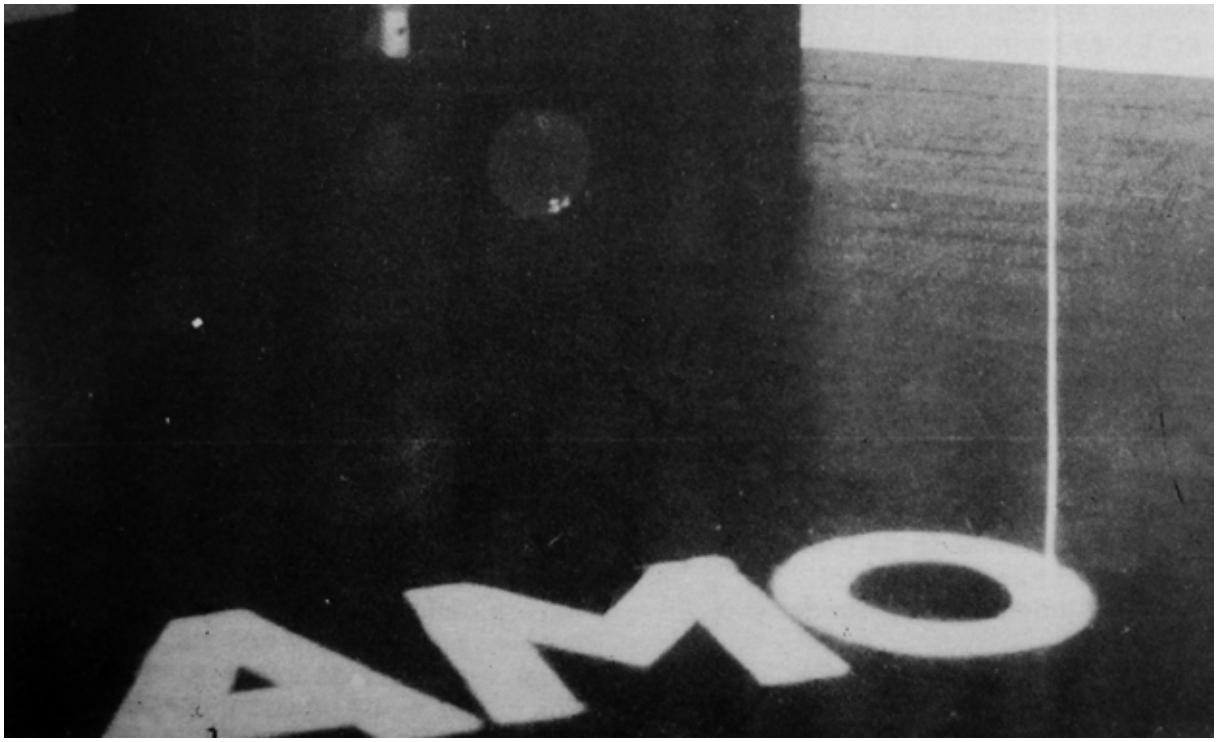


Fig. 4.3.2.1.7.1 – José-Alberto Marques, “Amo-te”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 34.

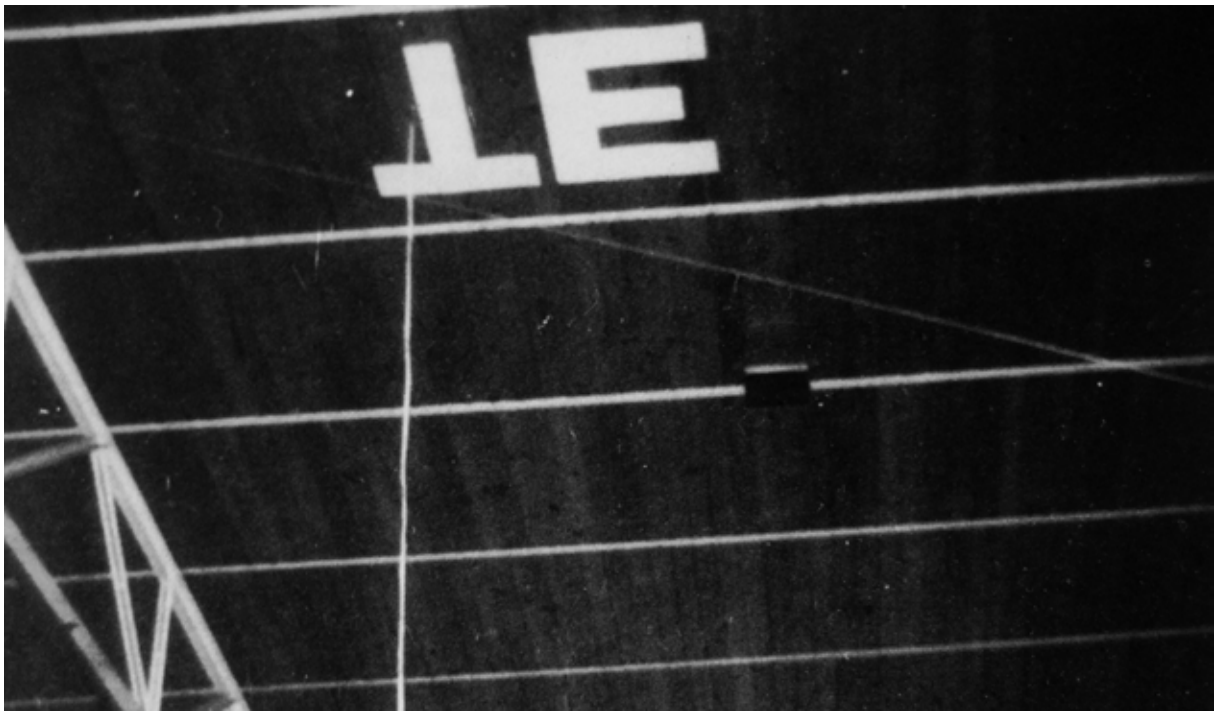


Fig. 4.3.2.1.7.2 – José-Alberto Marques, “Amo-te”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 34.



Fig. 4.3.2.1.8 – Salette Tavares, “Bailia de Ayras Nunes de Santiago”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Salette Tavares, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.3.2.1.9.1 – Silvestre Pestana, “Tecno-Labirinto”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Silvestre Pestana | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 16/10/2014.



Fig. 4.3.2.1.9.2 – Silvestre Pestana, “Tecno-Labirinto”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Silvestre Pestana | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 16/10/2014.



Fig. 4.3.2.1.10.1 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, “Spectaculu”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.



Fig. 4.3.2.1.10.2 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, “Spectaculu”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.

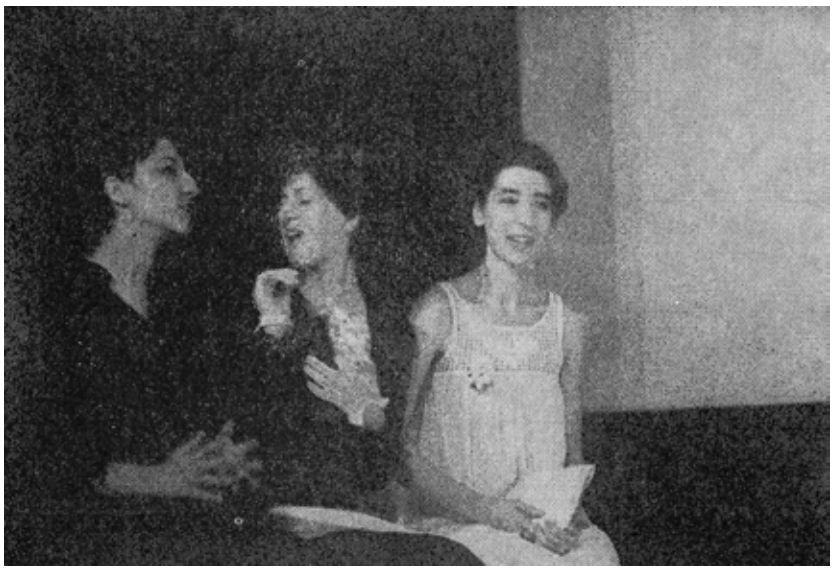


Fig. 4.3.2.1.10.3 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, “Spectaculu”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, & etc, 1983, p. 27.

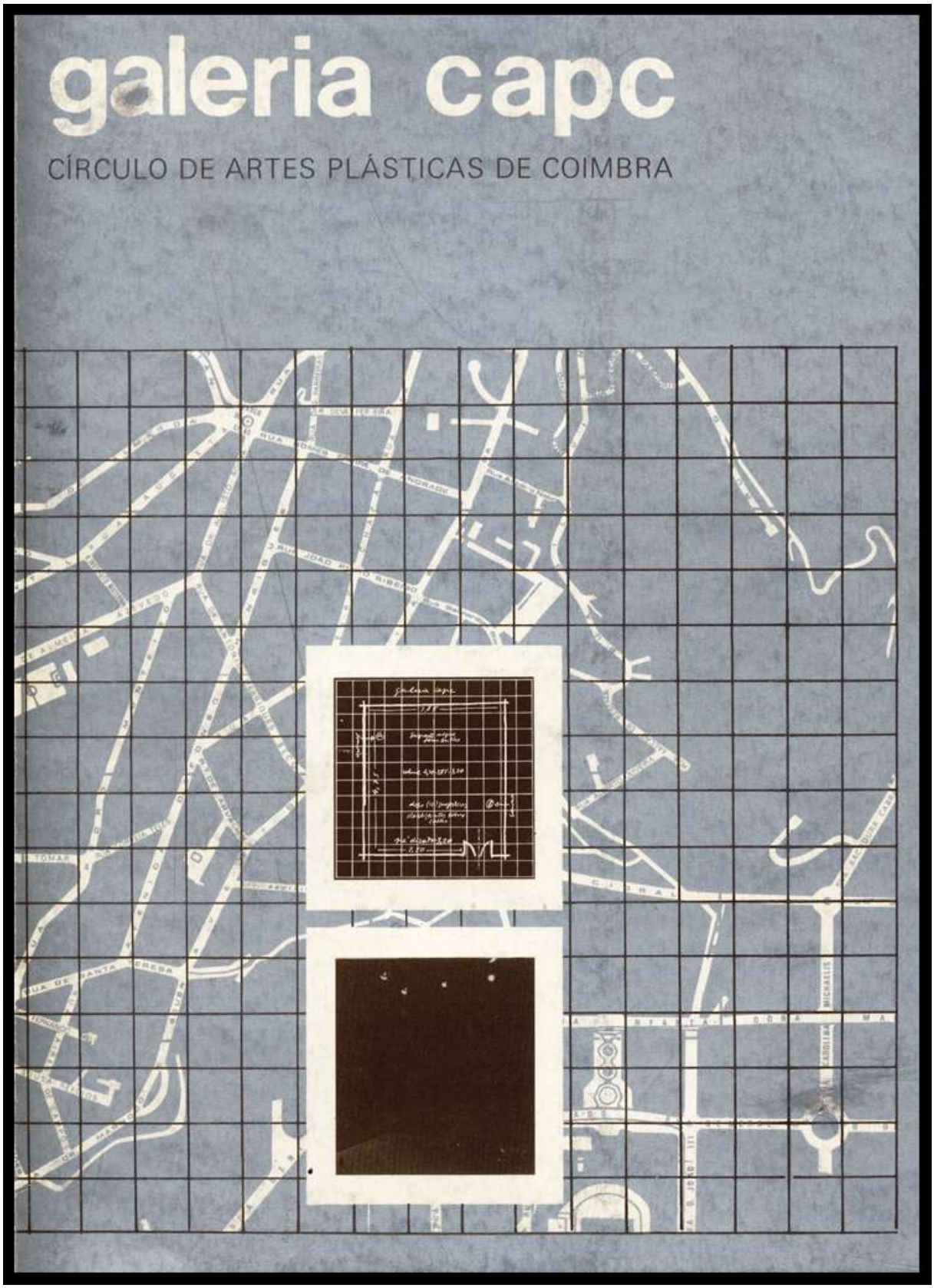


Fig. 4.3.2.2.1 – “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, Capa.

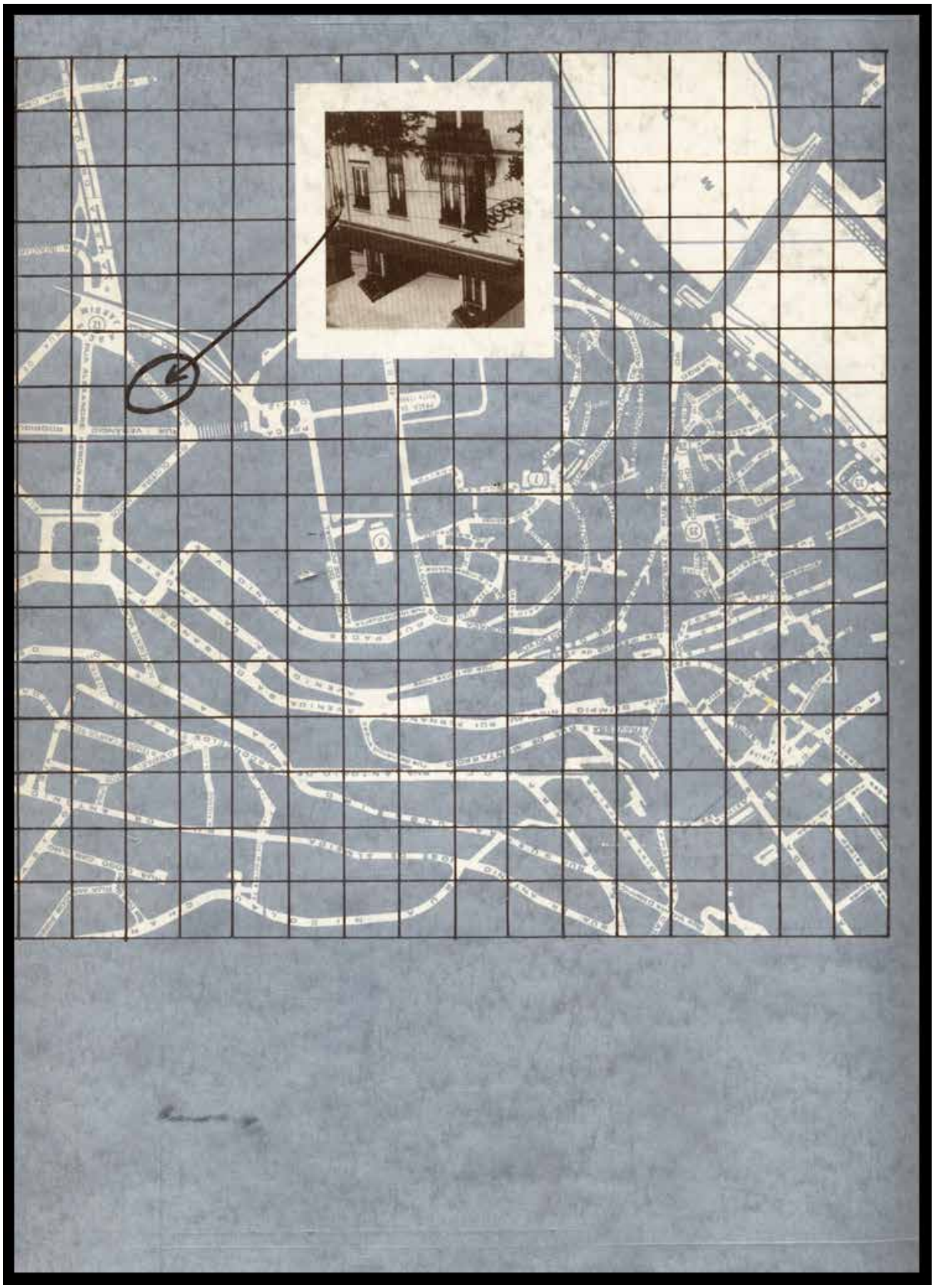


Fig. 4.3.2.2.2 – “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, Contracapa.

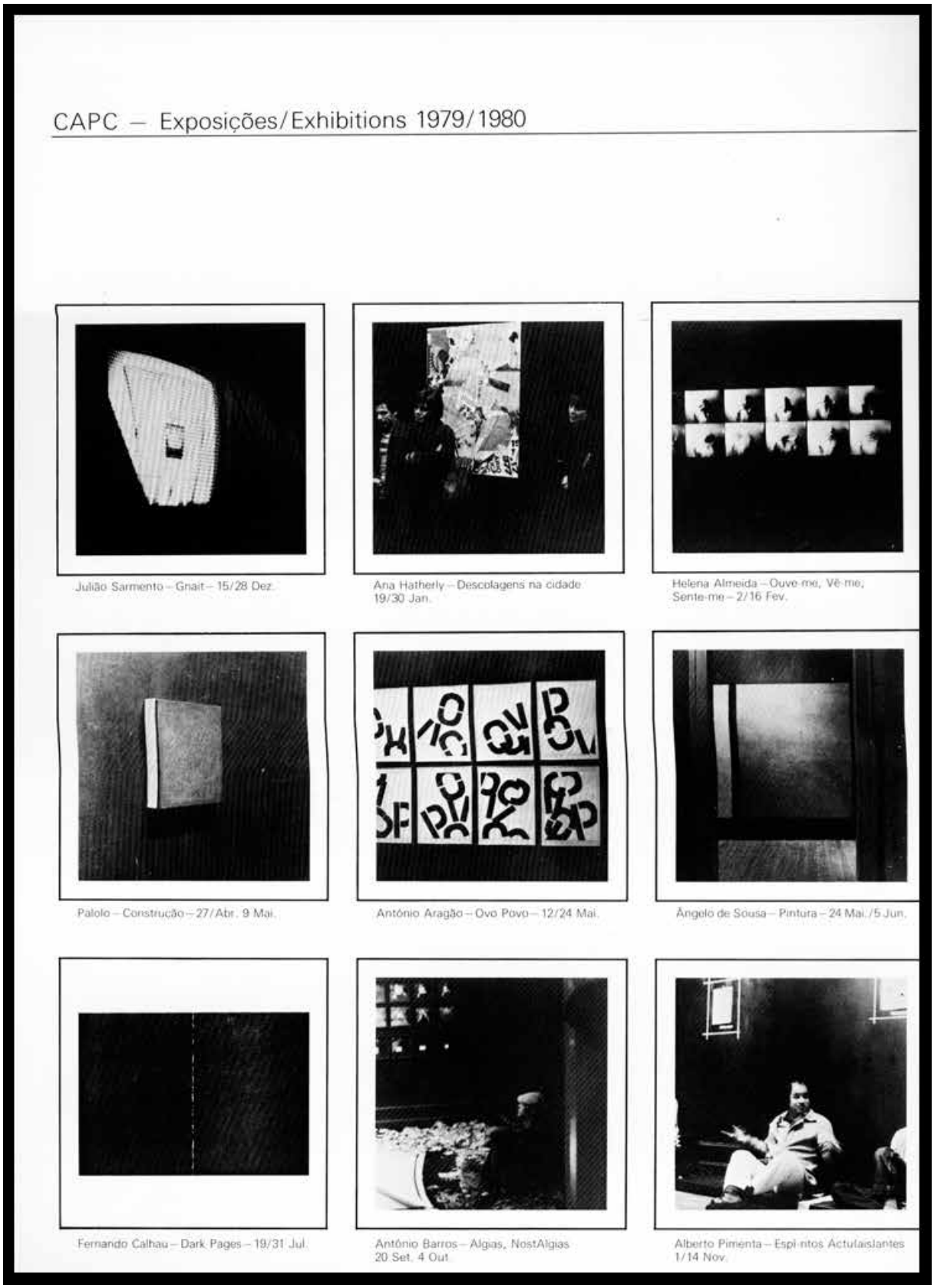


Fig. 4.3.2.2.3 – “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa” [Programa], CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

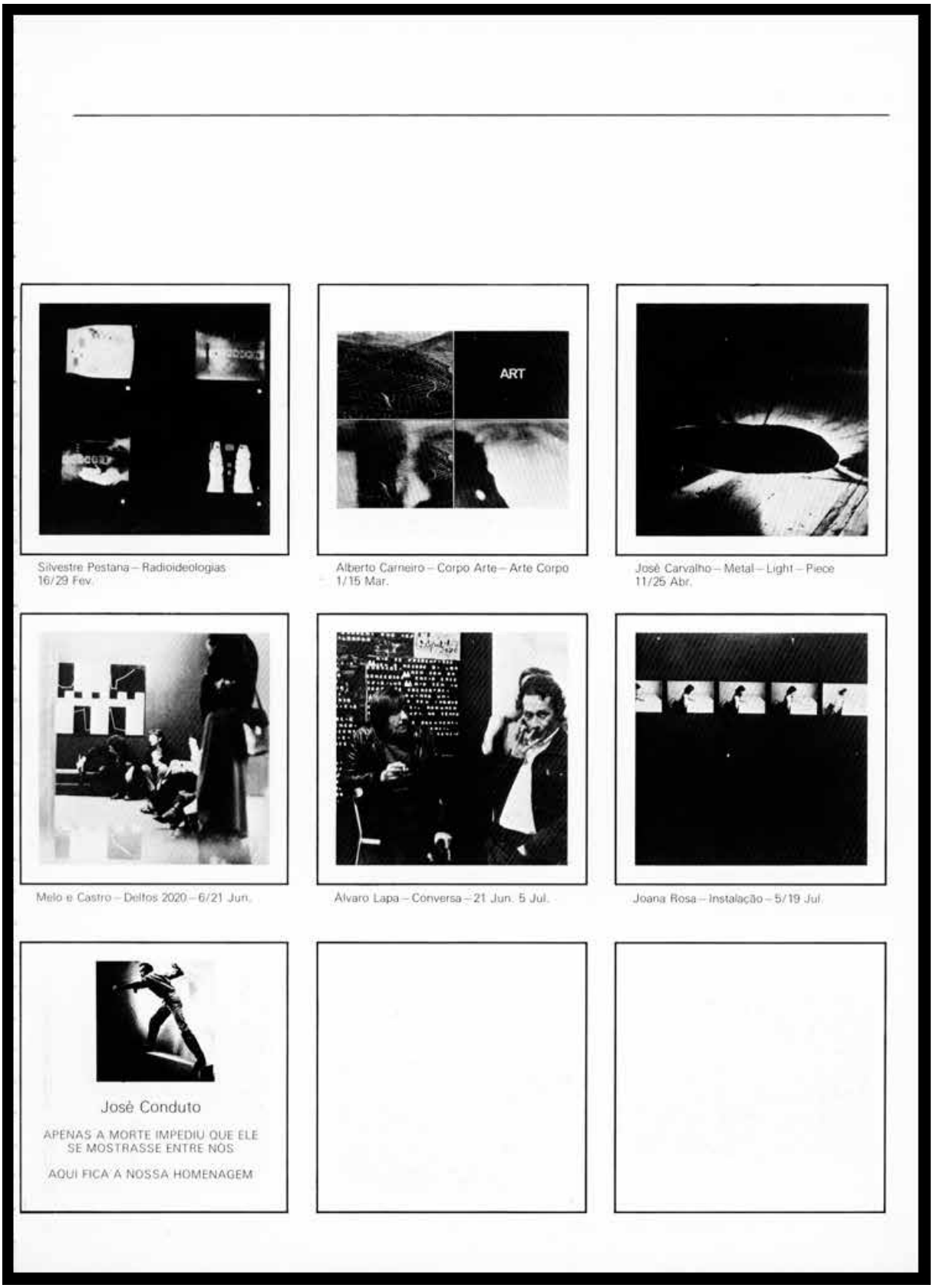


Fig. 4.3.2.2.4 – “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa” [Programa], CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

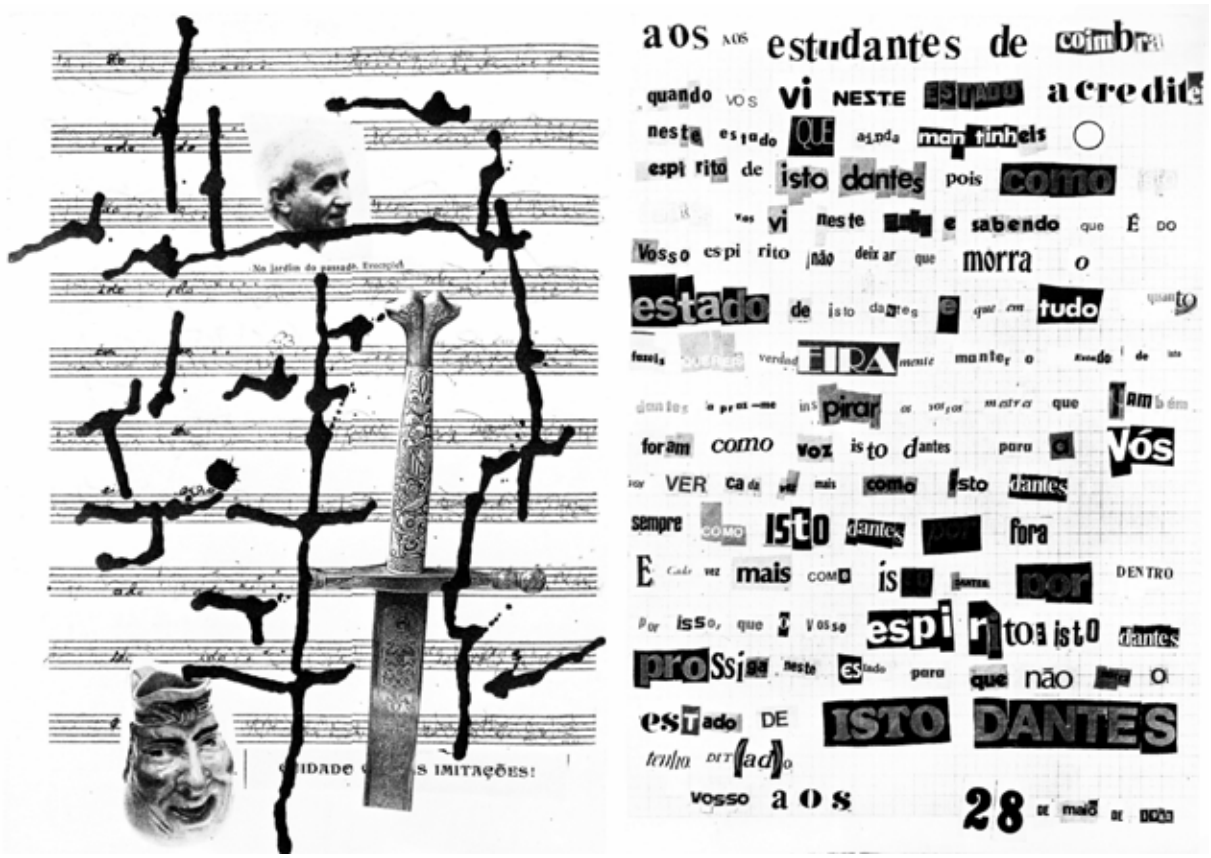


Fig. 4.3.2.2.5.1 – Alberto Pimenta, “Espí-ritos Actu(ais)antes”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.



Fig. 4.3.2.2.5.2 – Alberto Pimenta, “Espí-ritos Actu(ais)antes”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

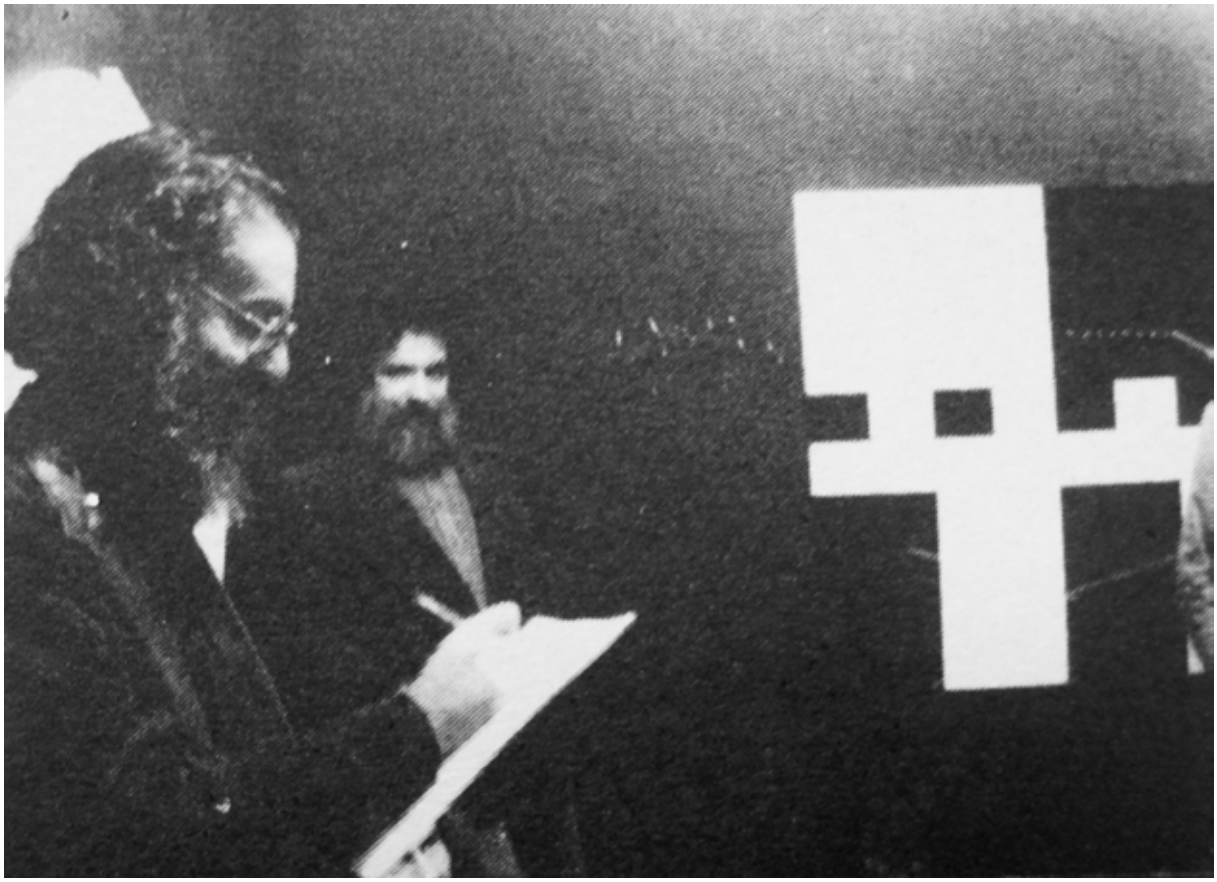


Fig. 4.3.2.2.6.1 – E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

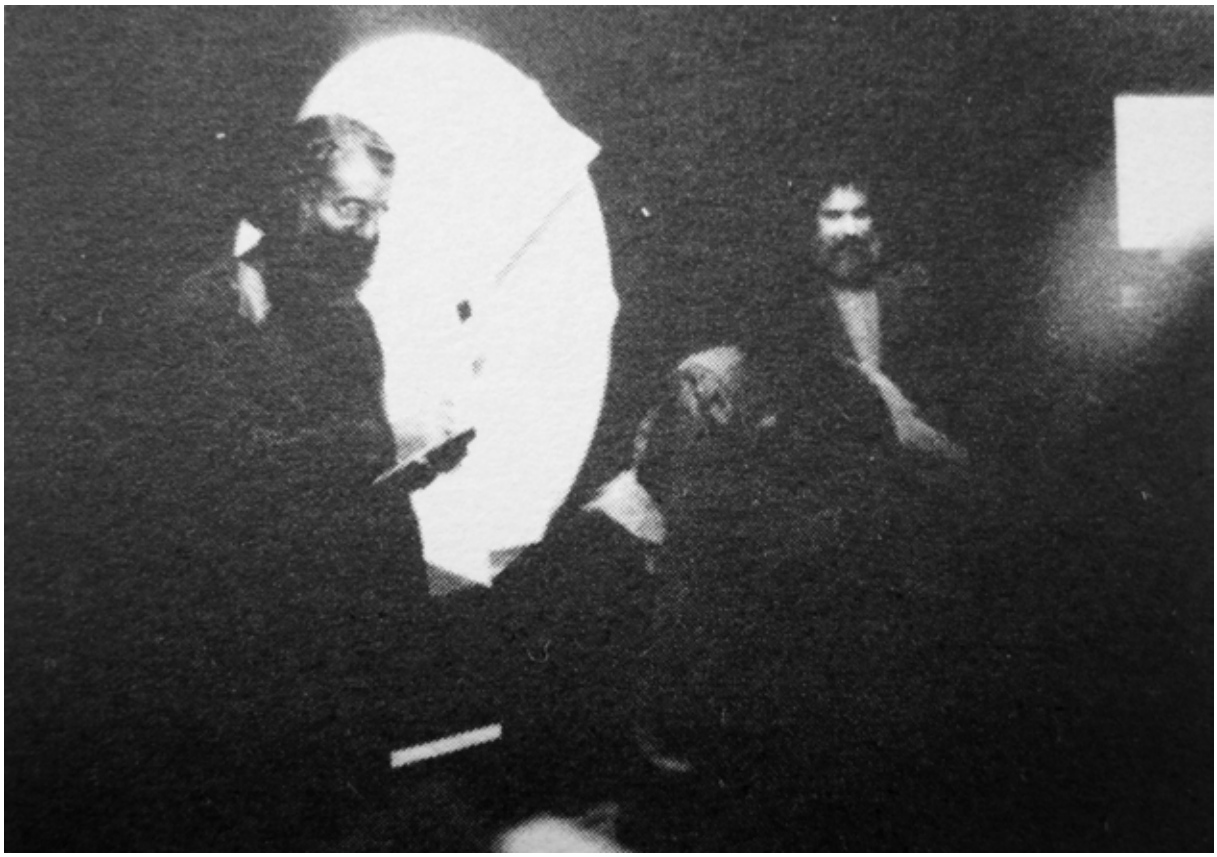


Fig. 4.3.2.2.6.2 – E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

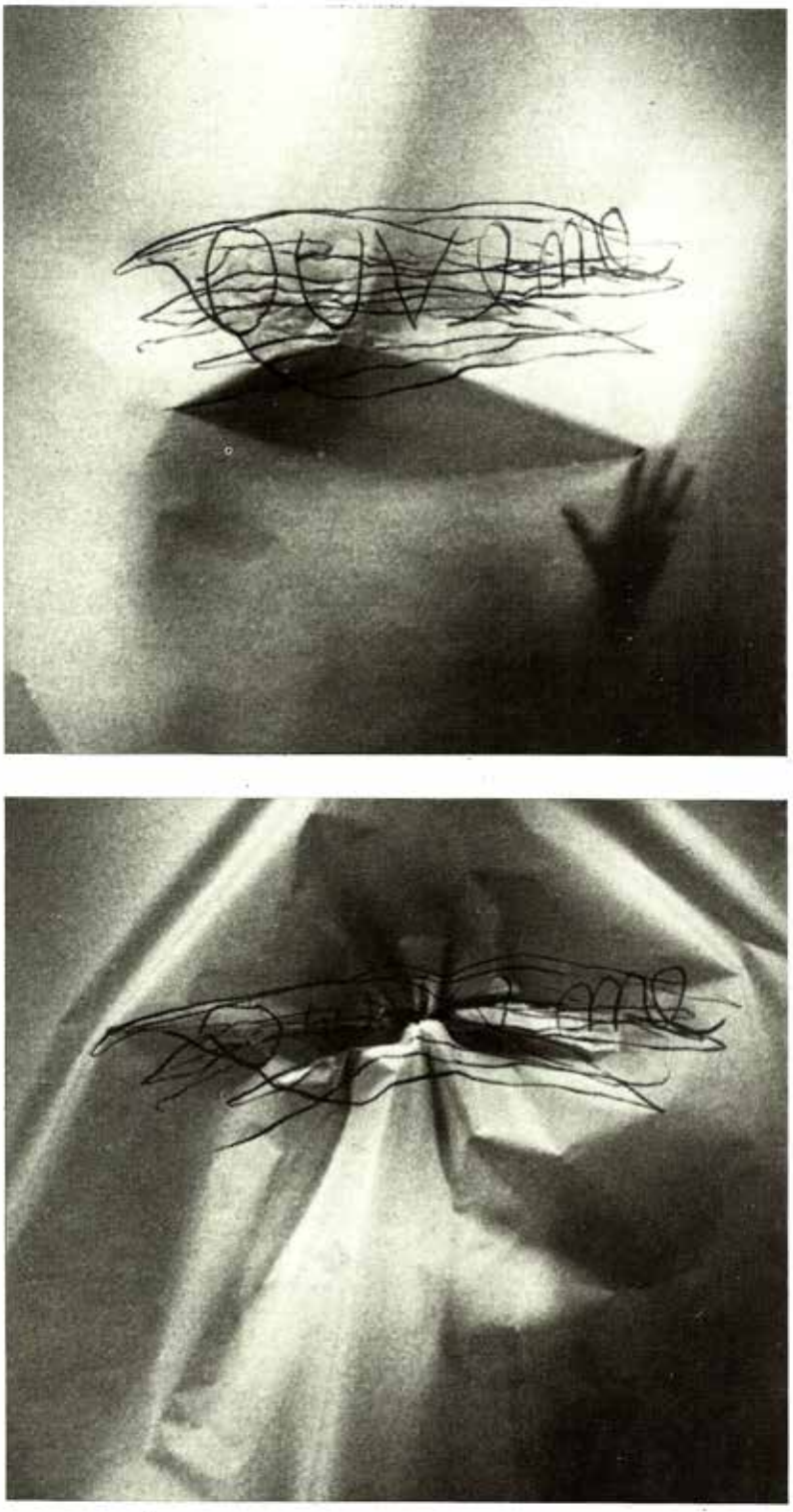


Fig. 4.3.2.2.7.1 – Helena Almeida, “Ouve-me, Vê-me, Sente-me”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

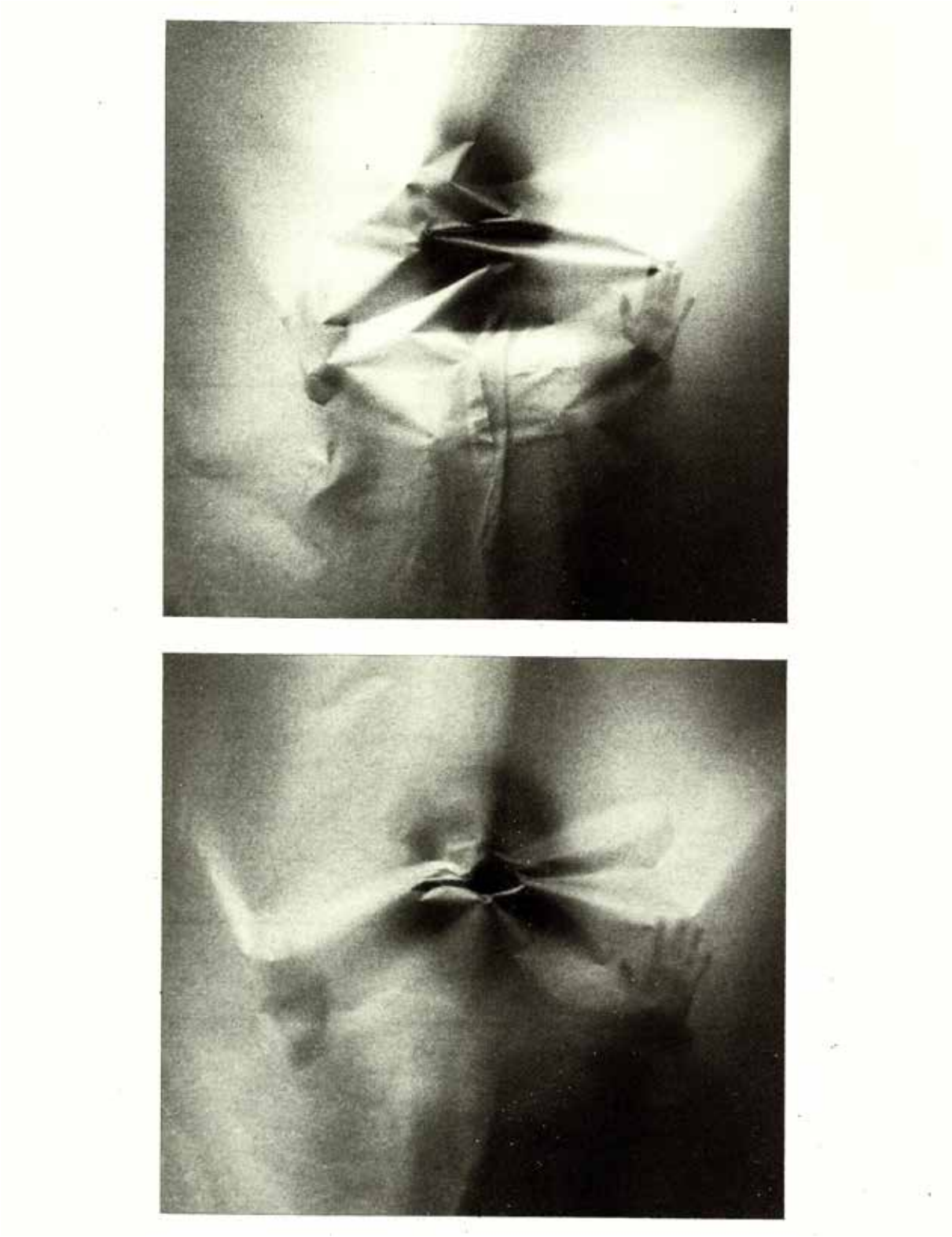


Fig. 4.3.2.2.7.2 – Helena Almeida, “Ouve-me, Vê-me, Sente-me”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

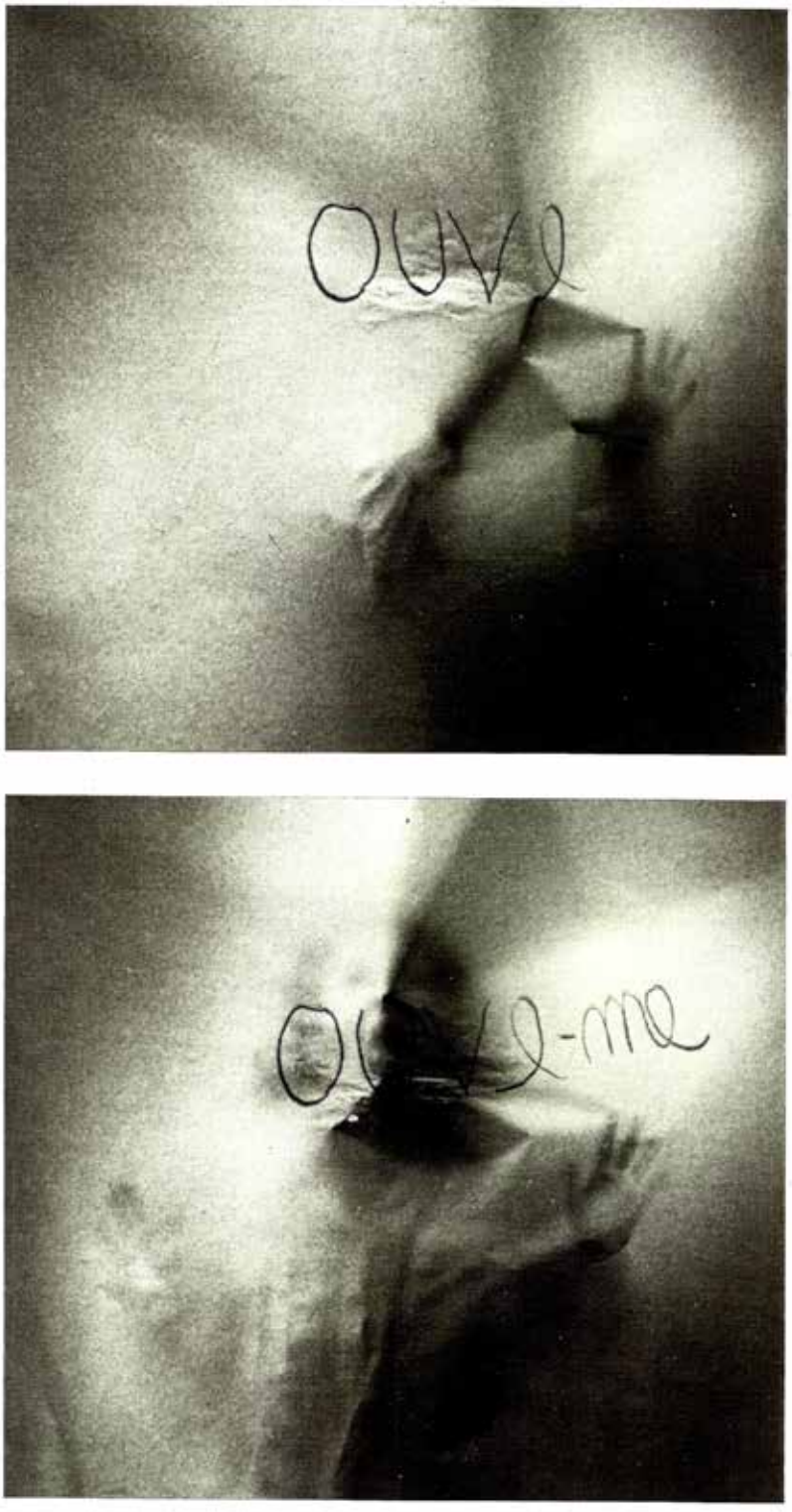


Fig. 4.3.2.2.7.3 – Helena Almeida, “Ouve-me, Vê-me, Sente-me”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

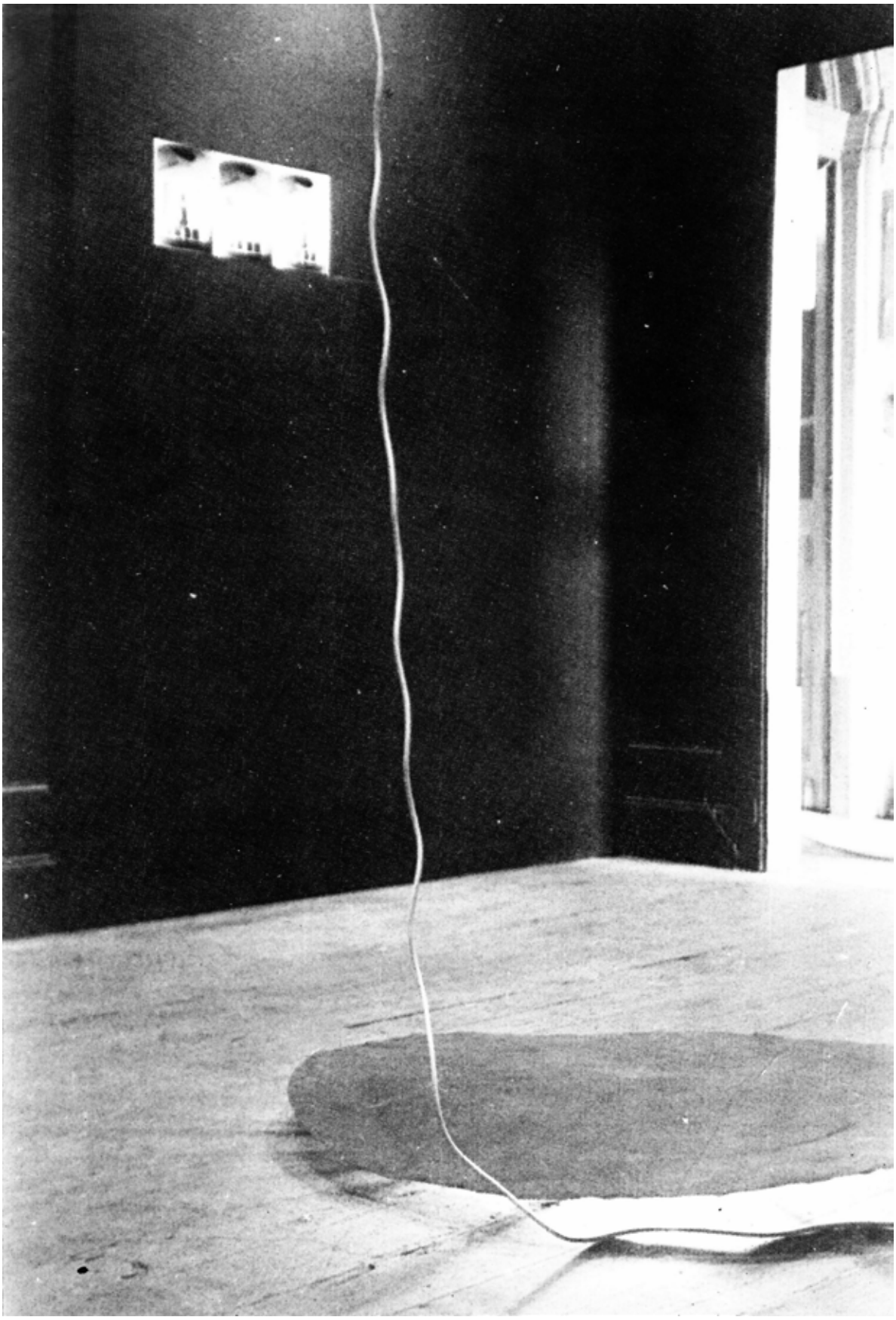


Fig. 4.3.2.2.8 – José de Carvalho, “Metal Light Peace”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © José de Carvalho, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

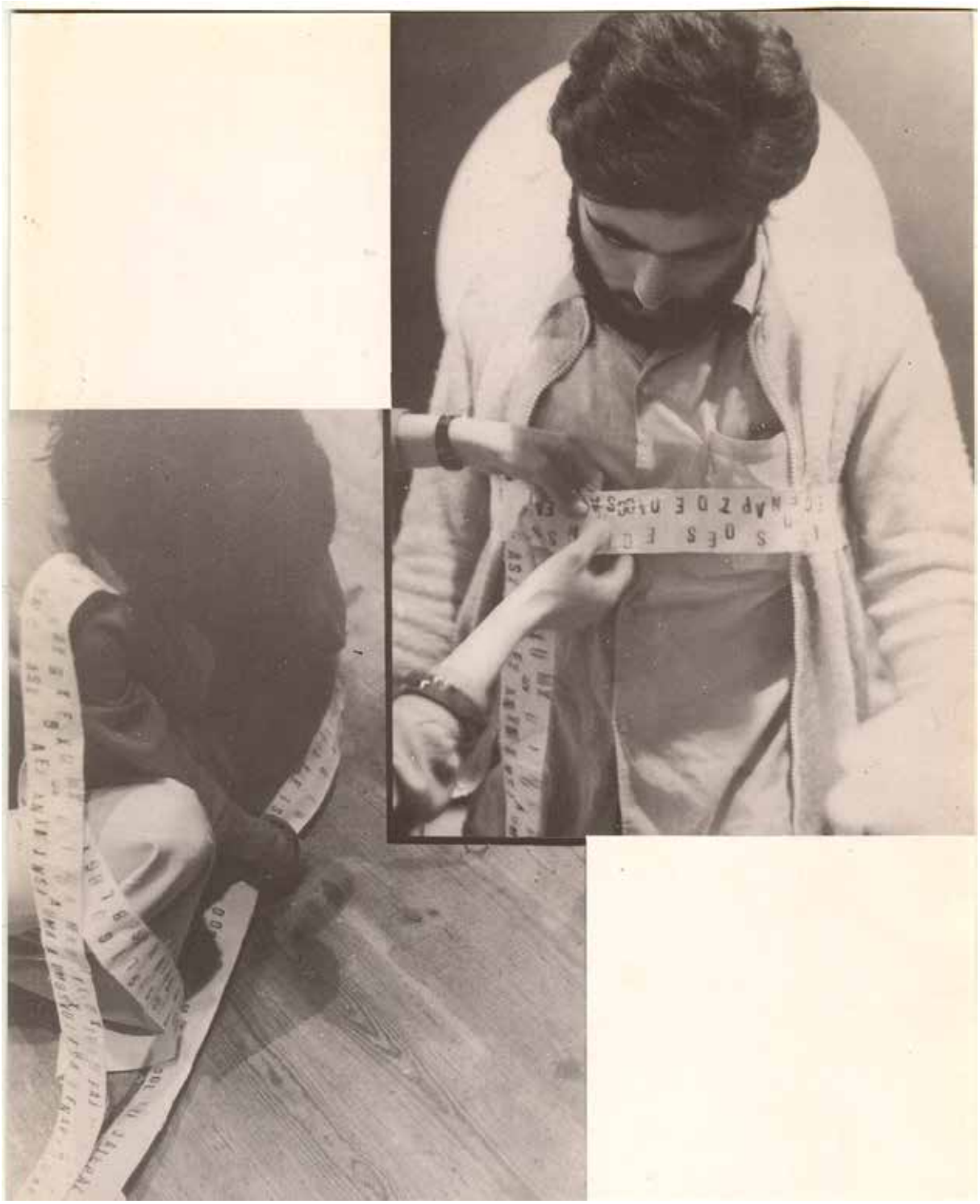
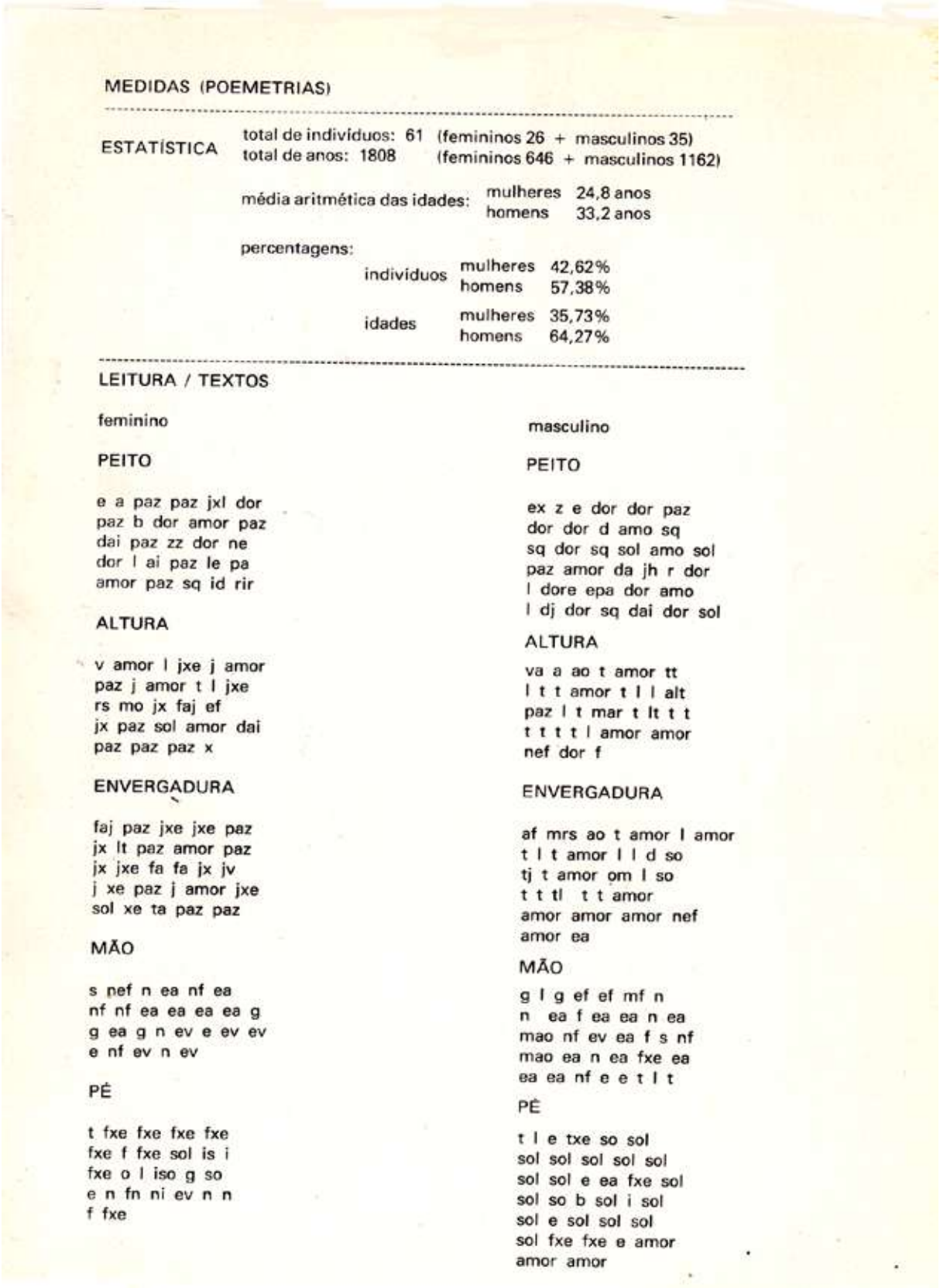


Fig. 4.3.2.2.9.1 – E. M. de Melo e Castro, “Poemetrias”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



MEDIDAS (POEMETRIAS)

ESTATÍSTICA

total de indivíduos: 61 (femininos 26 + masculinos 35)
total de anos: 1808 (femininos 646 + masculinos 1162)

média aritmética das idades: mulheres 24,8 anos
homens 33,2 anos

percentagens:

indivíduos: mulheres 42,62%
homens 57,38%

idades: mulheres 35,73%
homens 64,27%

LEITURA / TEXTOS

feminino

PEITO

e a paz paz jxl dor
paz b dor amor paz
dai paz zz dor ne
dor l ai paz le pa
amor paz sq id rir

ALTURA

v amor l jxe j amor
paz j amor t l jxe
rs mo jx faj ef
jx paz sol amor dai
paz paz paz x

ENVERGADURA

faj paz jxe jxe paz
jx lt paz amor paz
jx jxe fa fa jx jv
j xe paz j amor jxe
sol xe ta paz paz

MÃO

s nef n ea nf ea
nf nf ea ea ea ea g
g ea g n ev e ev ev
e nf ev n ev

PÉ

t fxe fxe fxe fxe
fxe f fxe sol is i
fxe o l iso g so
e n fn ni ev n n
f fxe

masculino

PEITO

ex z e dor dor paz
dor dor d amo sq
sq dor sq sol amo sol
paz amor da jh r dor
l dore epa dor amo
l dj dor sq dai dor sol

ALTURA

va a ao t amor tt
l t t amor t l l alt
paz l t mar t lt t t
t t t t l amor amor
nef dor f

ENVERGADURA

af mrs ao t amor l amor
t l t amor l l d so
tj t amor om l so
t t tl t t amor
amor amor amor nef
amor ea

MÃO

g l g ef ef mf n
n ea f ea ea n ea
mao nf ev ea f s nf
mao ea n ea fxe ea
ea ea nf e e t l t

PÉ

t l e txe so sol
sol sol sol sol sol
sol sol e ea fxe sol
sol so b sol i sol
sol e sol sol sol
sol fxe fxe e amor
amor amor

Fig. 4.3.2.2.9.2 – E. M. de Melo e Castro, “Poemetrias”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

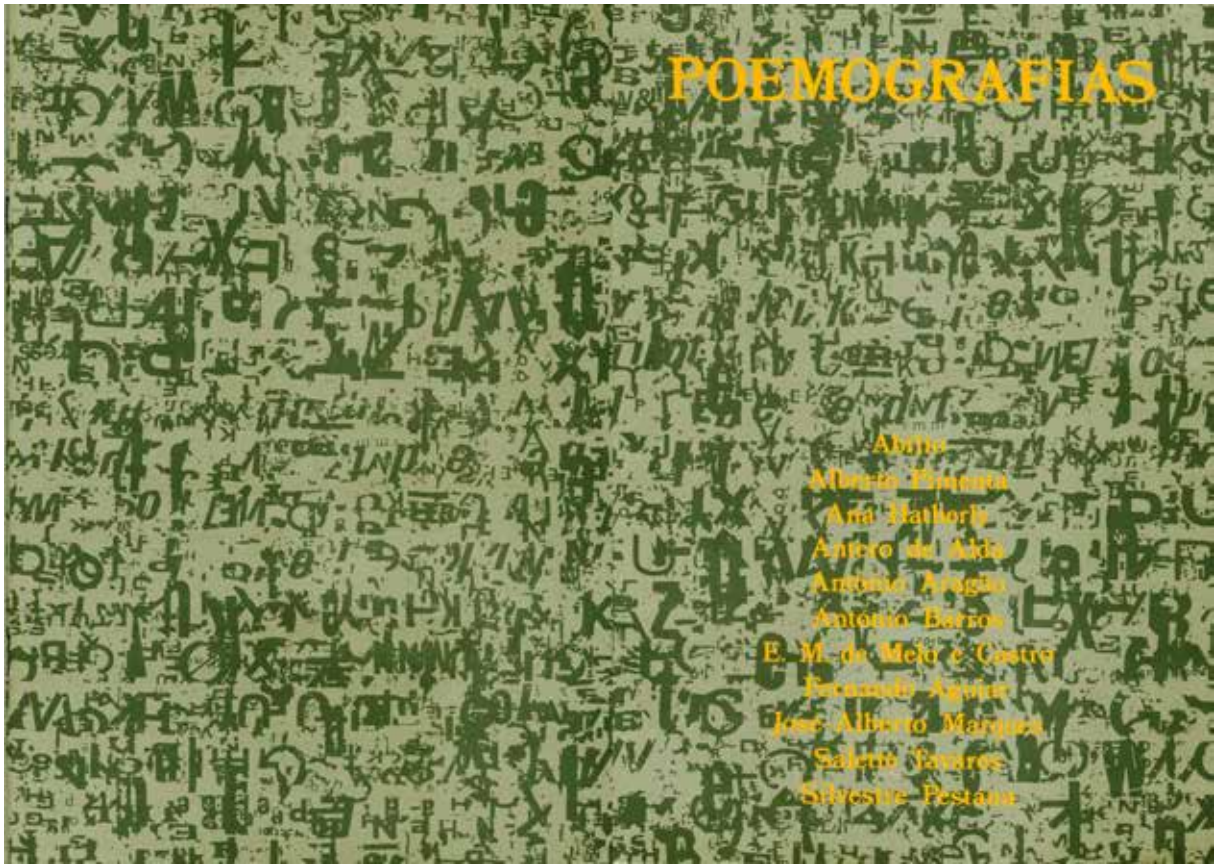


Fig. 4.3.2.3.1 – “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, 1985 | Design: Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Capa e Contracapa.



Fig. 4.3.2.3.2.1 – Alberto Pimenta, “Auto de Fé”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Municipal, Évora, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.3.2.3.2.2 – Alberto Pimenta, “Auto de Fé”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Municipal, Évora, 1985 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 287.



Fig. 4.3.2.3.3 – Salette Tavares, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Salette Tavares, Paulo Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

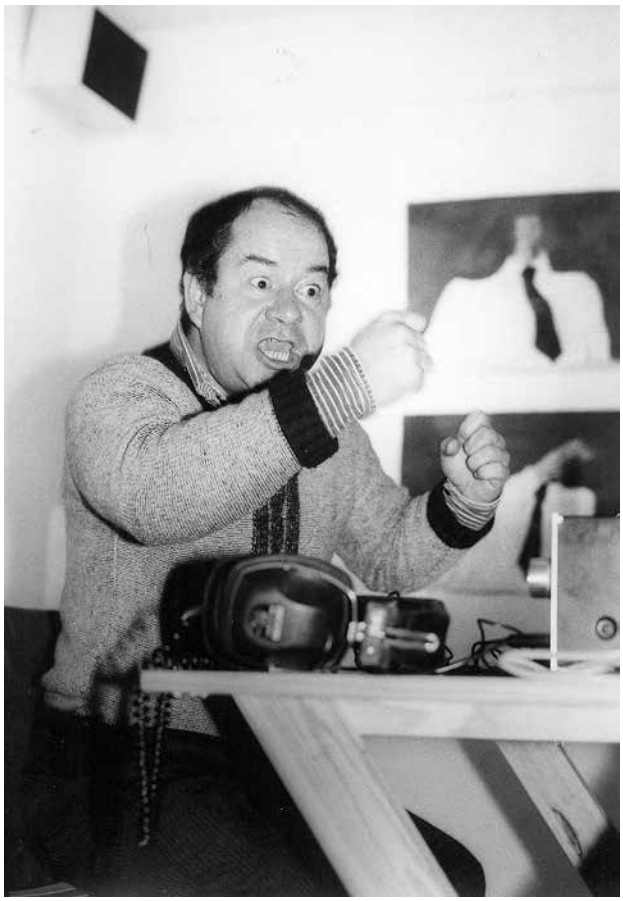


Fig. 4.3.2.3.4.1



Fig. 4.3.2.3.4.2

Fig. 4.3.2.3.4.1 – Alberto Pimenta, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

Fig. 4.3.2.3.4.2 – Alberto Pimenta, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.3.2.3.5 – E. M. de Melo e Castro, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 4.3.2.3.6.1 – E. M. de Melo e Castro, “A Teia”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, CAPC, Coimbra, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

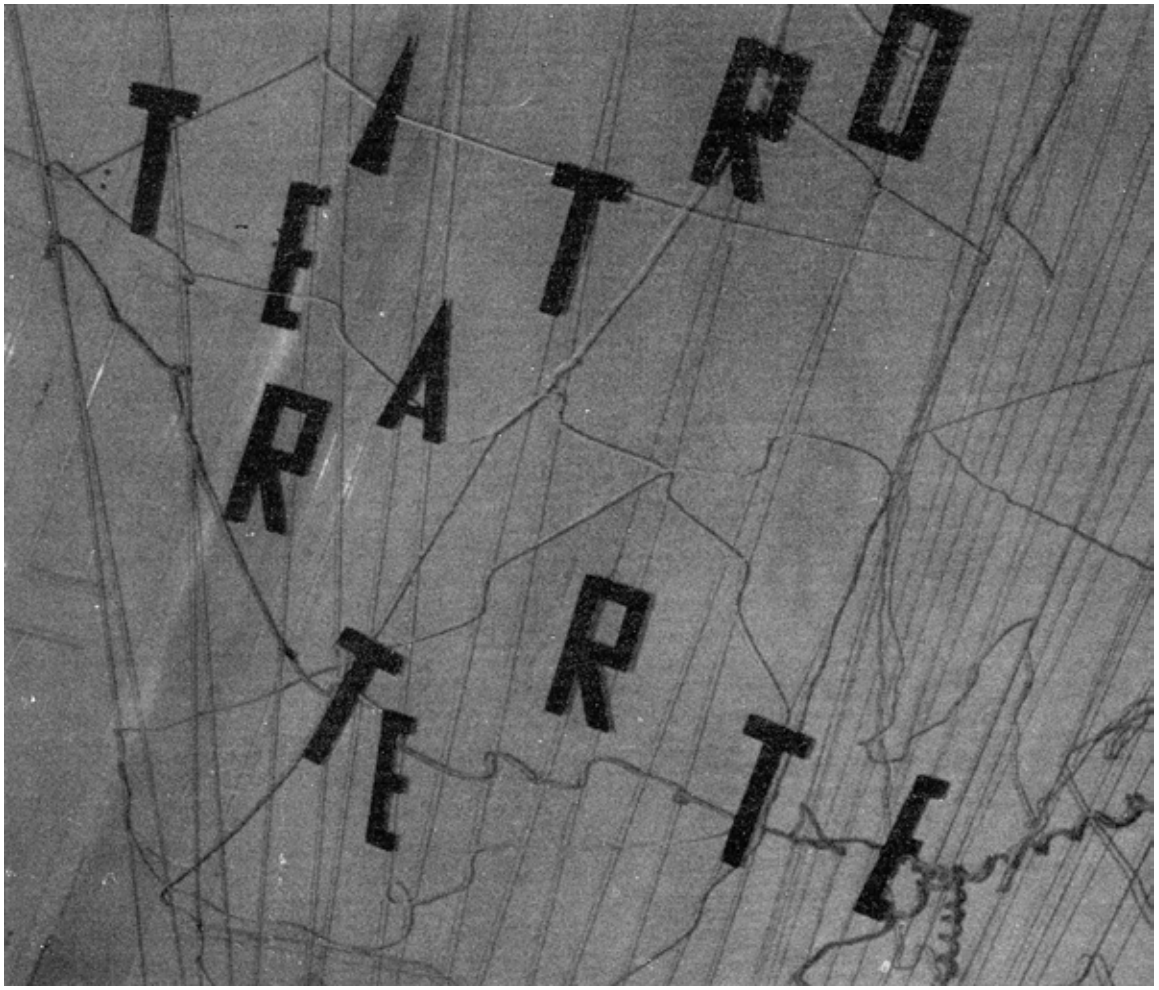


Fig. 4.3.2.3.6.2 – E. M. de Melo e Castro, “A Teia”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, CAPC, Coimbra, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, p. 174.

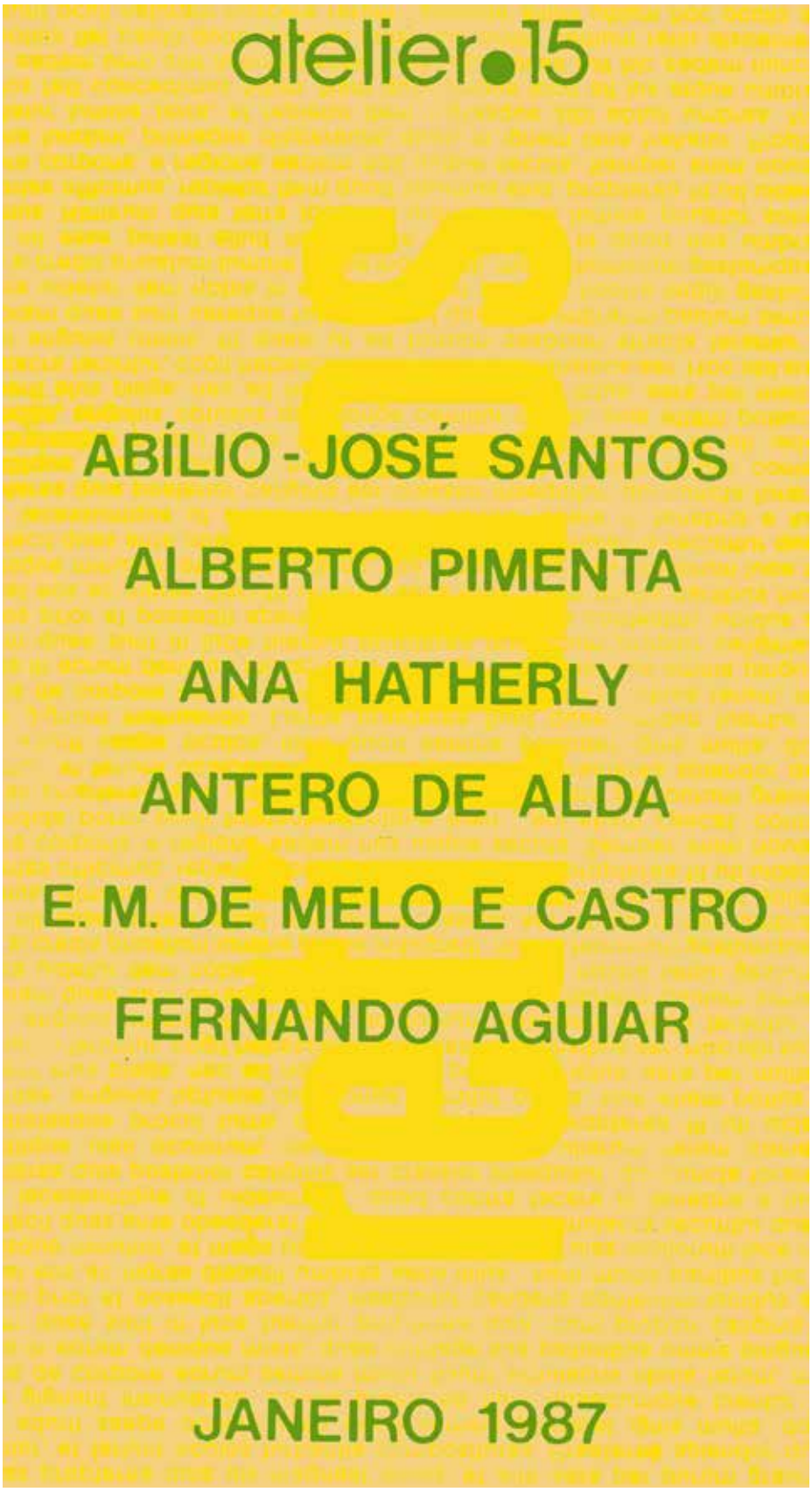


Fig. 4.3.2.4.1 – “Retítulos”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © Fernando Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html, consultado em 18/06/2014.



Fig. 4.3.2.4.2 – E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; Ana Hatherly; Alberto Pimenta, “Retítulos”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html, consultado em 18/06/2014.



Fig. 4.3.2.4.3 – E. M. de Melo e Castro, “Refaces (Homenagem para heterónimo a Fernando pessoa)”, “Retítulos”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 4.3.2.5.1 – “Outras Escritas, Novos Suportes” [Catálogo], Museu de Setúbal, 1988 | Design: António Nelos | © Fernando Aguiar, António Nelos, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Corlito – Setúbal (Composição e Impressão), 1988, Capa e Contracapa.

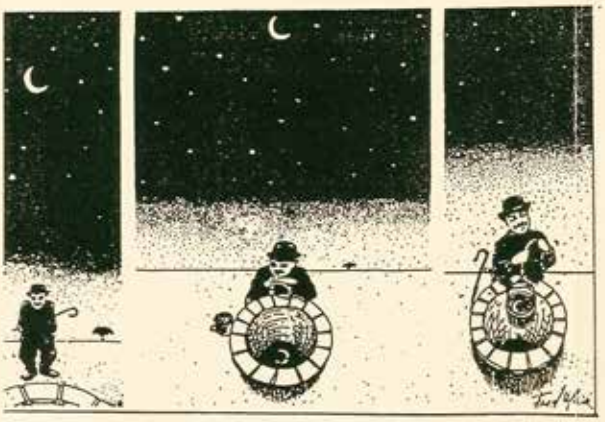
EXTRA-CATÁLOGO



Kimmo Framelius (Finlândia)

POESIA

OUTRA ESCRITA NOVOS SUPORTES



Fred Maia (Brasil)

PROGRAMA

8 DEZEMBRO 1988

MUSEU DE SETÚBAL

CONVENTO DE JESUS

Fig. 4.3.2.5.2 – “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal [Folheto], 1988 | Design: António Nelos | © Fernando Aguiar, António Nelos, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Corlito – Setúbal (Composição e Impressão), 1988, Frente.

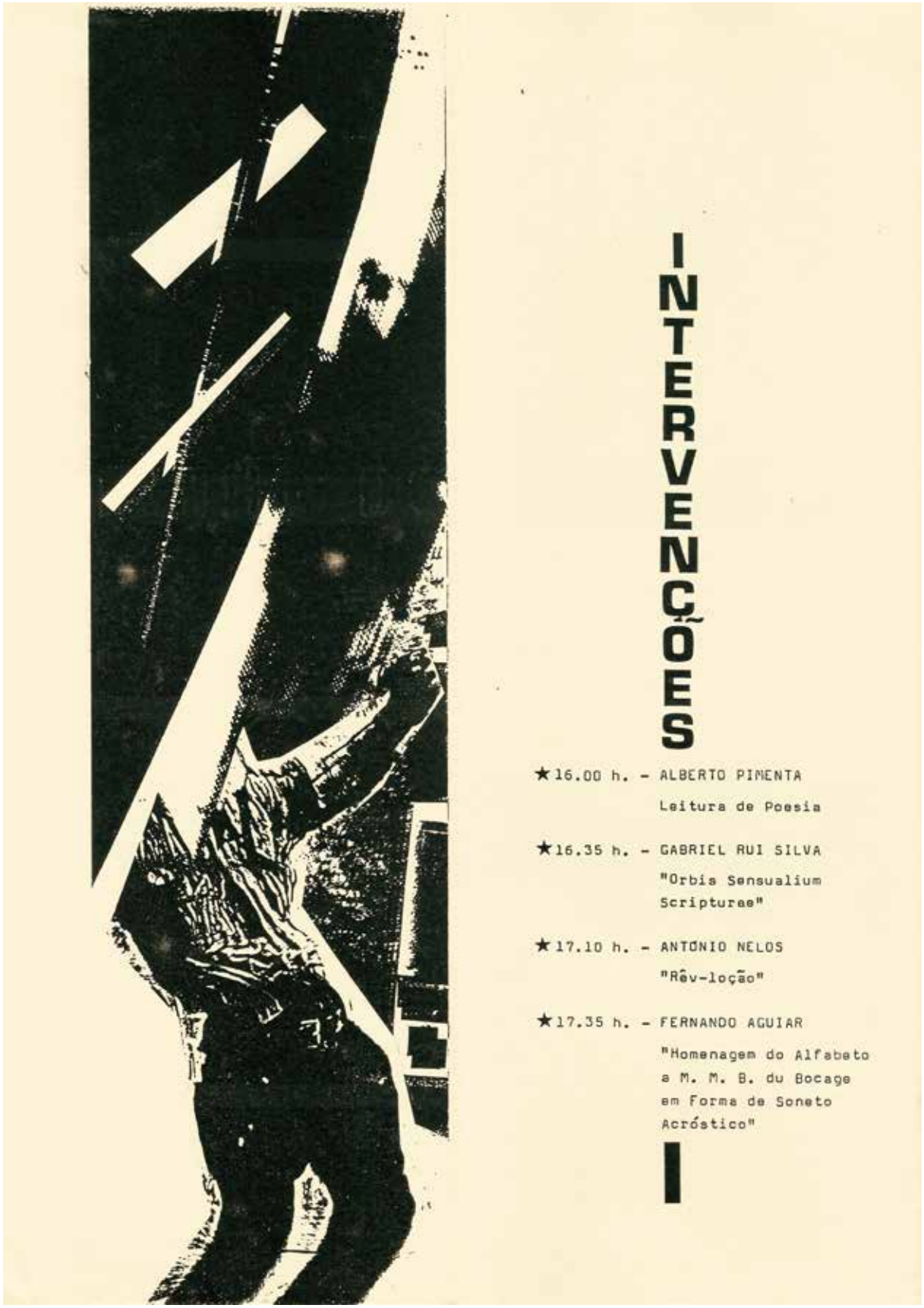


Fig. 4.3.2.5.3 – “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal [Folheto], 1988 | Design: António Nelos | © Fernando Aguiar, António Nelos, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Corlito – Setúbal (Composição e Impressão), 1988, Verso.

EX-VOTO DE A. P.
AO DIVINO M. M. DU BOCAGE

Alberto Pimenta

Ladainha

coro misto (música fatimista):
Divino Manuel Maria du Bocage
Benta seja a sua Image!
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo tenor (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):
O nosso mártir da fé
Tem sempre a pissa em pé!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo soprano (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):
Nosso mártir da paixão
Dá-nos a dita na mão!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo tenor (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):
Por esta vela erguida
Não temos medo da sida!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.



Fig. 4.3.2.5.4.1 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 5.



oficiante e solo soprano (coro ad libitum e acompanhamento de alaúde etrusco):
Nosso mártir nas alturas
Dá-nos uma das bem duras!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo tenor (coro ad libitum e acompanhamento de alaúde etrusco):
Tua vela sempre a arder
Não nos deixes sem foder!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo soprano (coro ad libitum e acompanhamento de alaúde etrusco):
Por esta vela acesa
Regula-nos com a mais tesa!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

(descerramento do ex-voto com acompanhamento de alaúde etrusco).



Acção poética realizada no Museu de Setúbal (Convento de Jesus), dia 12 de Novembro de 1988, na inauguração da Exposição de Poesia ***Outras Escritas Novos Suportes***. A ladainha foi cantada por cerca de uma centena de participantes, que empunhavam velas; no fim procedeu-se ao descerramento do EX-VOTO, que na foto se vê ainda tapado.

Fig. 4.3.2.5.4.2 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.



Fig. 4.3.2.5.4.3 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.



Fig. 4.3.2.5.4.4 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.



Fig. 4.3.2.5.5 – Alberto Pimenta, “A assistência ideal”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Perve Global, Lda., 2014, p. 29.

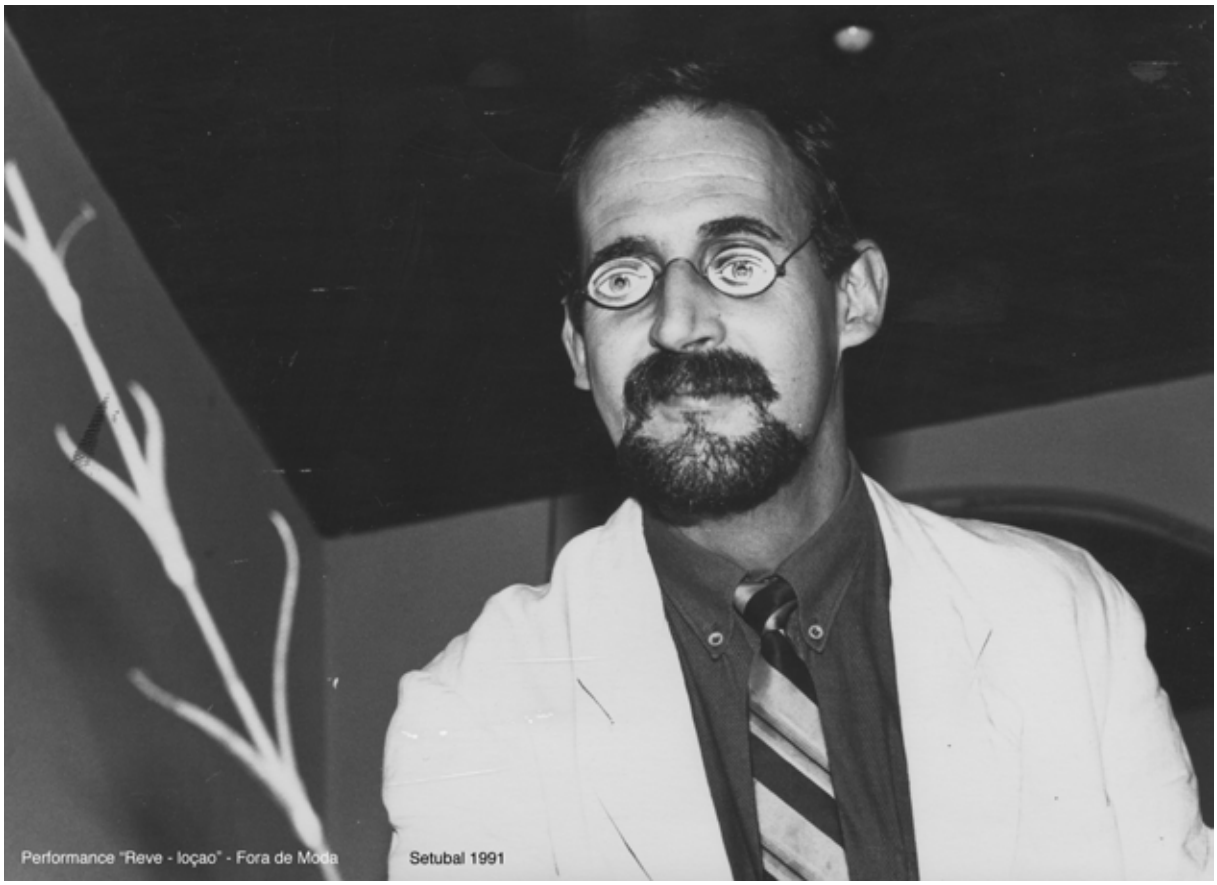


Fig. 4.3.2.5.6.1 – António Nelos, “Rêv-Loção”, Setúbal, 1991 | © António Nelos. Arquivo de António Nelos. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Nelos.



Fig. 4.3.2.5.6.2 – António Nelos, “Rêv-Loção”, Setúbal, 1991 | © António Nelos. Arquivo de António Nelos. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Nelos.



Fig. 4.3.2.5.6.3 – António Nelos, “Rêv-Loção”, Setúbal, 1991 | © António Nelos. Arquivo de António Nelos. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Nelos.

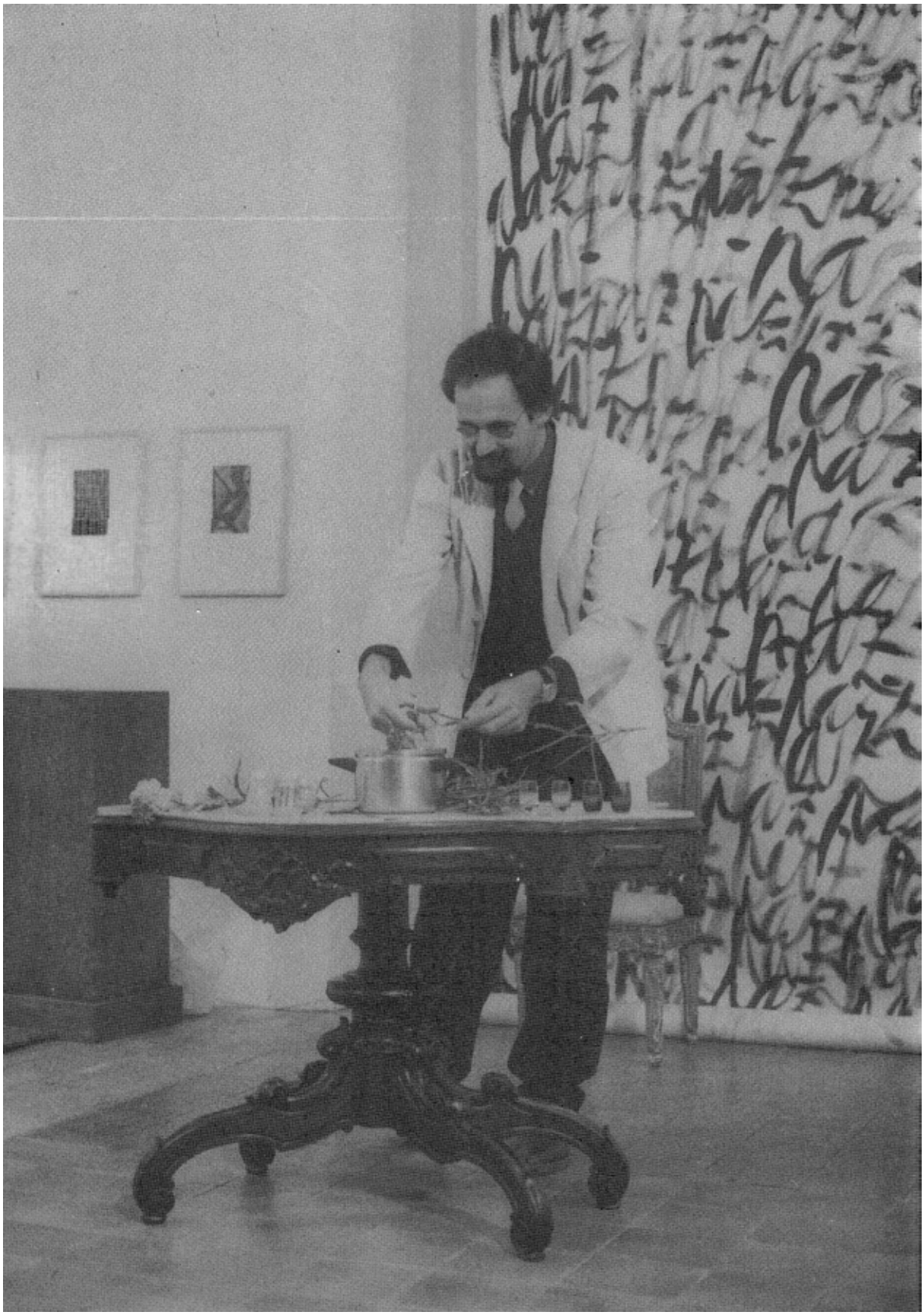


Fig. 4.3.2.5.6.4 – António Nelos, “Rêv-Loção”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © António Nelos, Fernando Aguiar, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, p. 44.

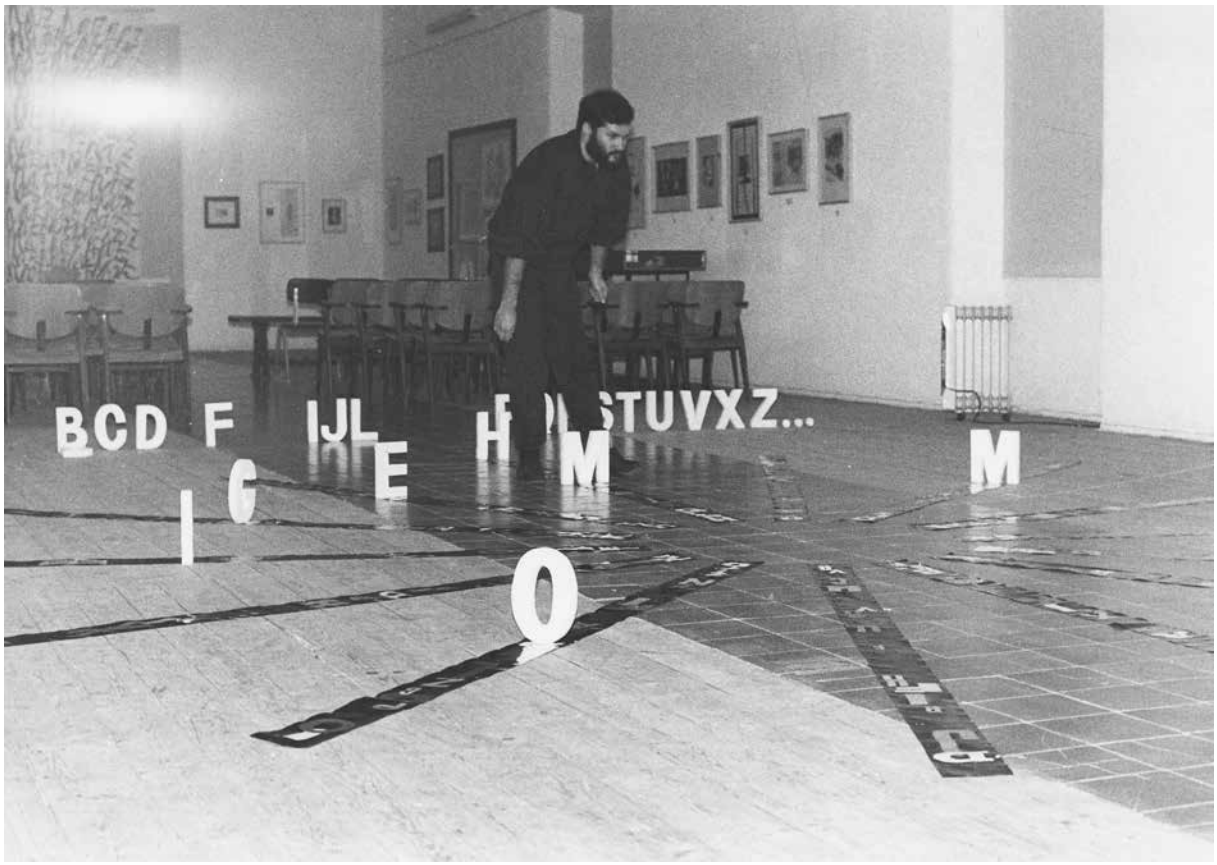


Fig. 4.3.2.5.7.1 – Fernando Aguiar, “Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

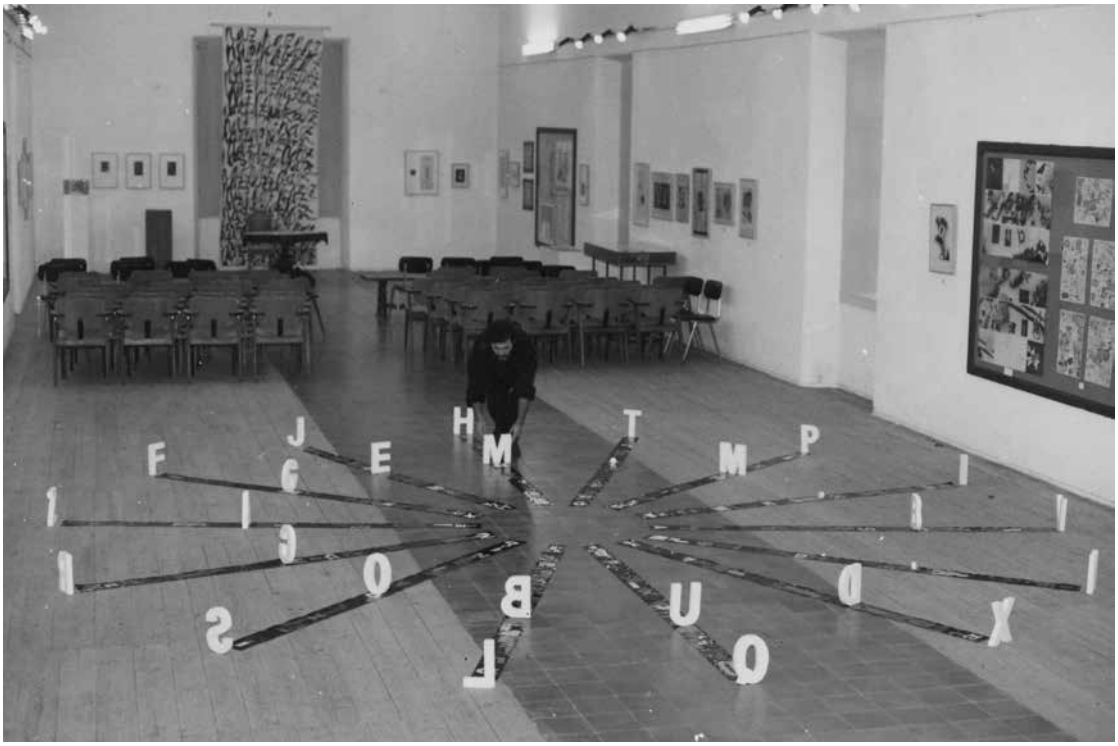


Fig. 4.3.2.5.7.2 – Fernando Aguiar, “Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

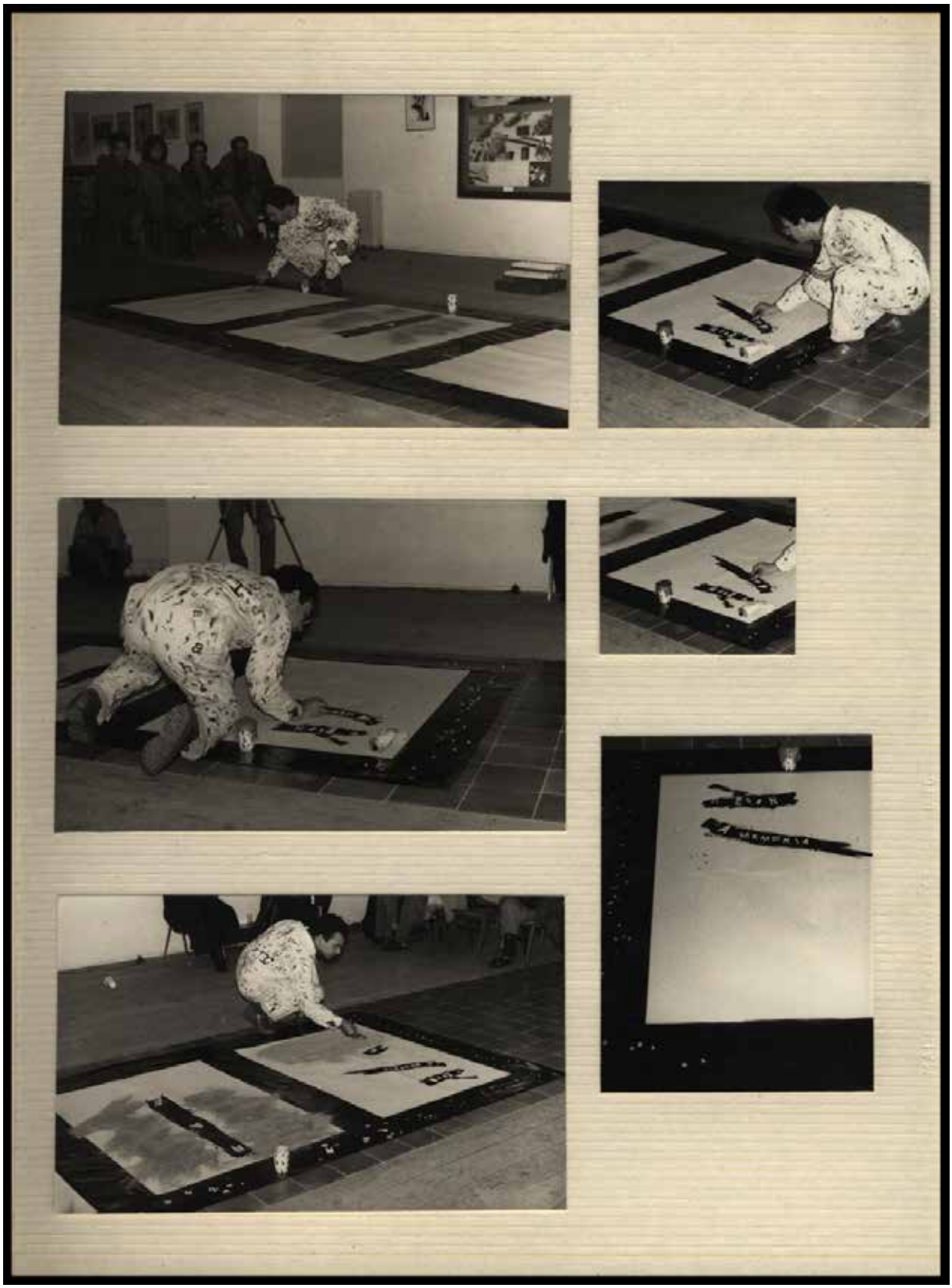


Fig. 4.3.2.5.8.1 – Gabriel Rui Silva, “Orbis Sensualium Scripturae”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Gabriel Rui Silva. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

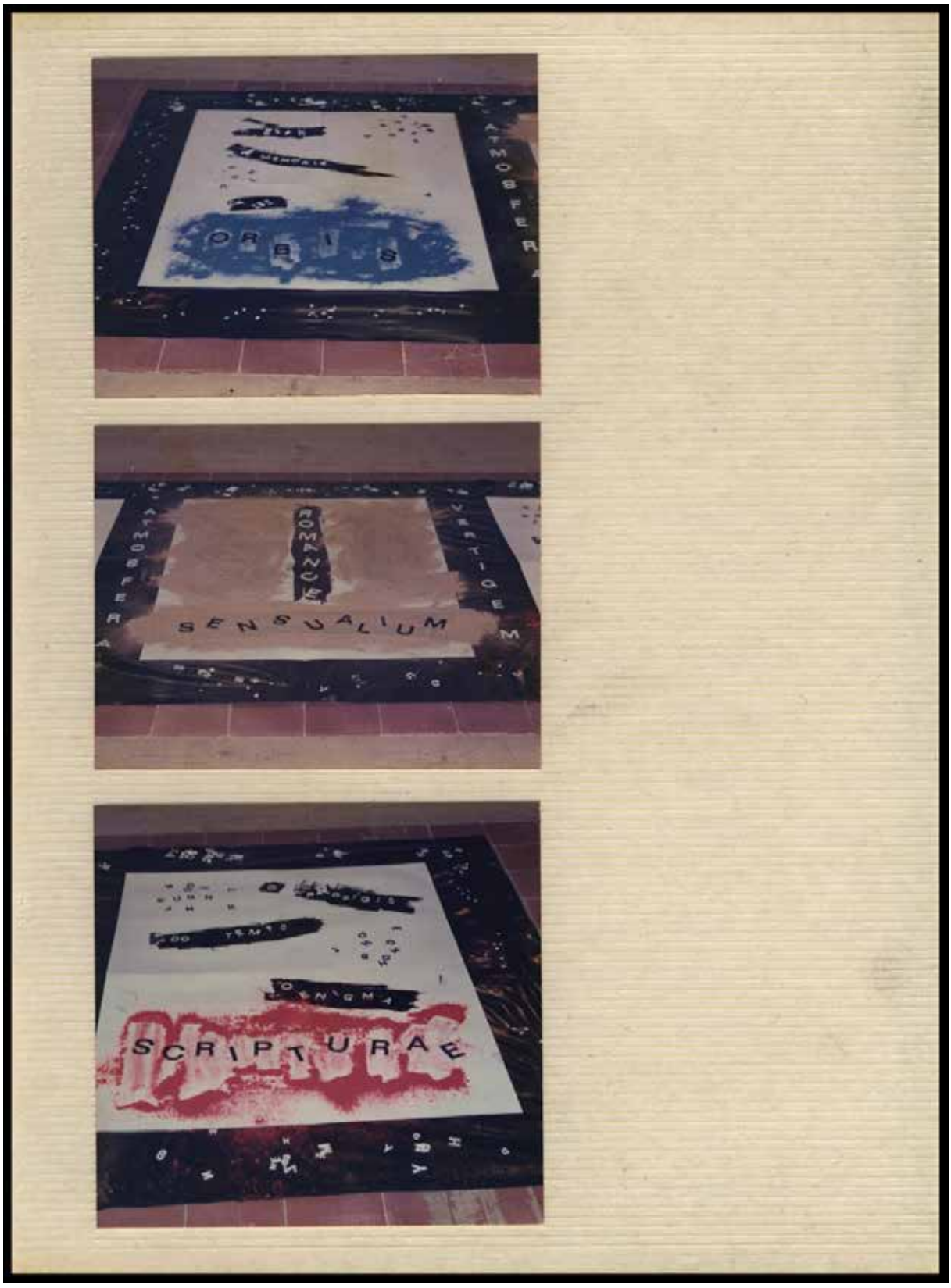


Fig. 4.3.2.5.8.2 – Gabriel Rui Silva, “Orbis Sensualium Scripturae”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Gabriel Rui Silva. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.1.1.1 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Semana Internacional de Arte Atual”, Vila do Conde, 1980 | Fotografia: Manuel Fernando Oliveira | © Albuquerque Mendes, Manuel Fernando Oliveira, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 79.



Fig. 4.4.1.1.2 – Armando Azevedo, “Performance”, “Semana Internacional de Arte Atual”, Vila do Conde, 1980 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

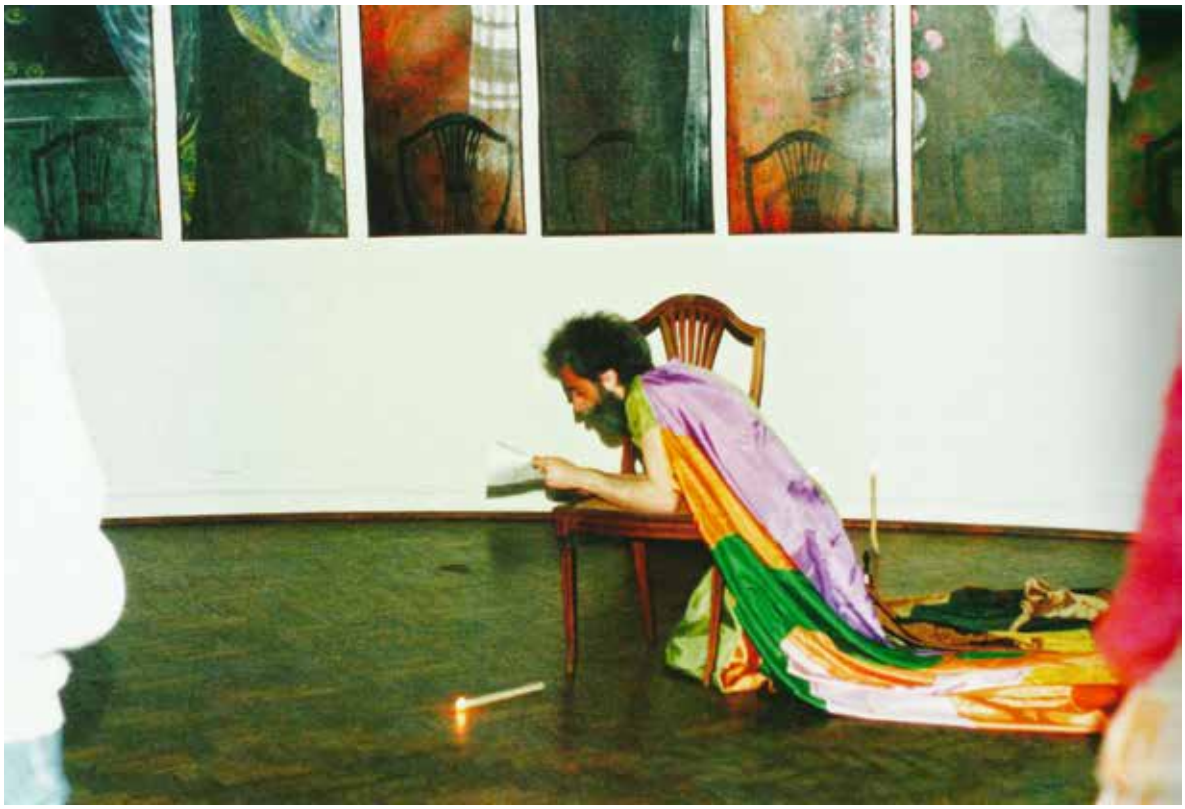


Fig. 4.4.1.2.1 – Albuquerque Mendes, “Performance”, “Nova sensibilidade: figurações/intervenções”, SNBA, Lisboa, 1980 | © Albuquerque Mendes, José A. Bragança de Miranda, Caminho, 2006, p. 32.



Fig. 4.4.1.2.2 – Armando Azevedo, “Performance, “Nova sensibilidade: figurações/intervenções”, SNBA, Lisboa, 1980 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.1.3 – Armando Azevedo, “Performance”, CAPC, Coimbra, 1980 | © Armando Azevedo, António Olaio, CAPC, 2008, p. 75.

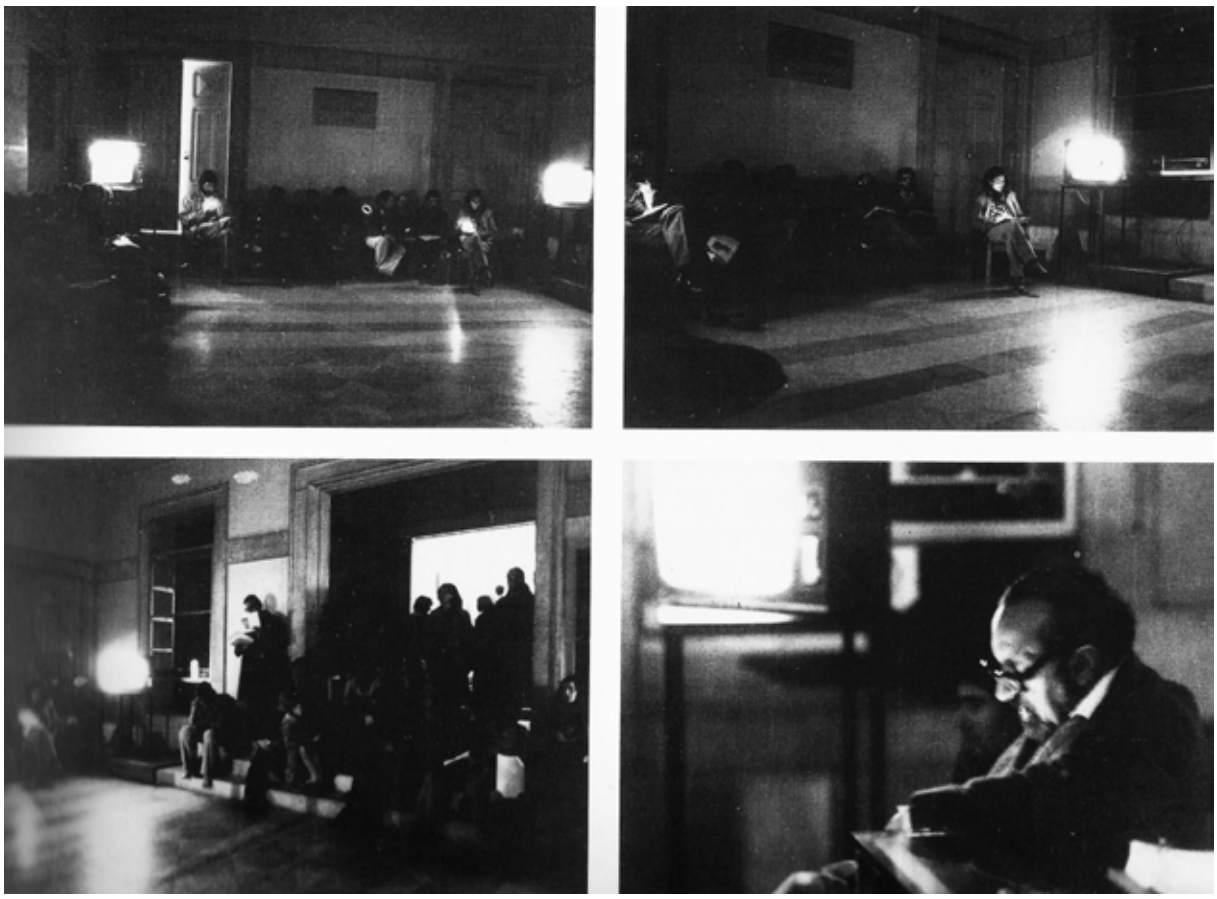


Fig. 4.4.1.4 – Ernesto de Sousa, “A terra prometida: requiem para Vilarinho das Furnas”, SNBA, Lisboa, 1980 | Fotografia: Monteiro Gil | © Ernesto de Sousa, Monteiro Gil, Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 111.



Fig. 4.4.1.5.1 – Grupo Diaspositivos, “Espetáculo-Intervenção”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1980 | © Grupo Diaspositivos, Arquivo Gracinda Candeias, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Grupo%20Dias-Positivos%20%2F%20Espect%C3%A1culo%20Interven%C3%A7%C3%A3o, consultado em 04/04/2014.



Fig. 4.4.1.5.2 – Grupo Diaspositivos, “Espetáculo-Intervenção”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1980 | © Grupo Diaspositivos, Arquivo Gracinda Candeias, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Grupo%20Dias-Positivos%20%2F%20Espect%C3%A1culo%20Interven%C3%A7%C3%A3o, consultado em 04/04/2014.



Fig. 4.4.1.5.3 – Grupo Diaspositivos, “Espetáculo-Intervenção”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1980 | © Grupo Diaspositivos, Arquivo Gracinda Candeias, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Grupo%20Dias-Positivos%20%2F%20Espect%C3%A1culo%20Interven%C3%A7%C3%A3o, consultado em 04/04/2014.



Fig. 4.4.1.6.1 – João Vieira, Grupo de Teatro “A Barraca”, Maria João Serrão, Oliveira e Silva, “Expansão”, GNAMB, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 25.



Fig. 4.4.1.6.2 – João Vieira, Grupo de Teatro “A Barraca”, Maria João Serrão, Oliveira e Silva, “Expansão”, GNAMB, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 25.

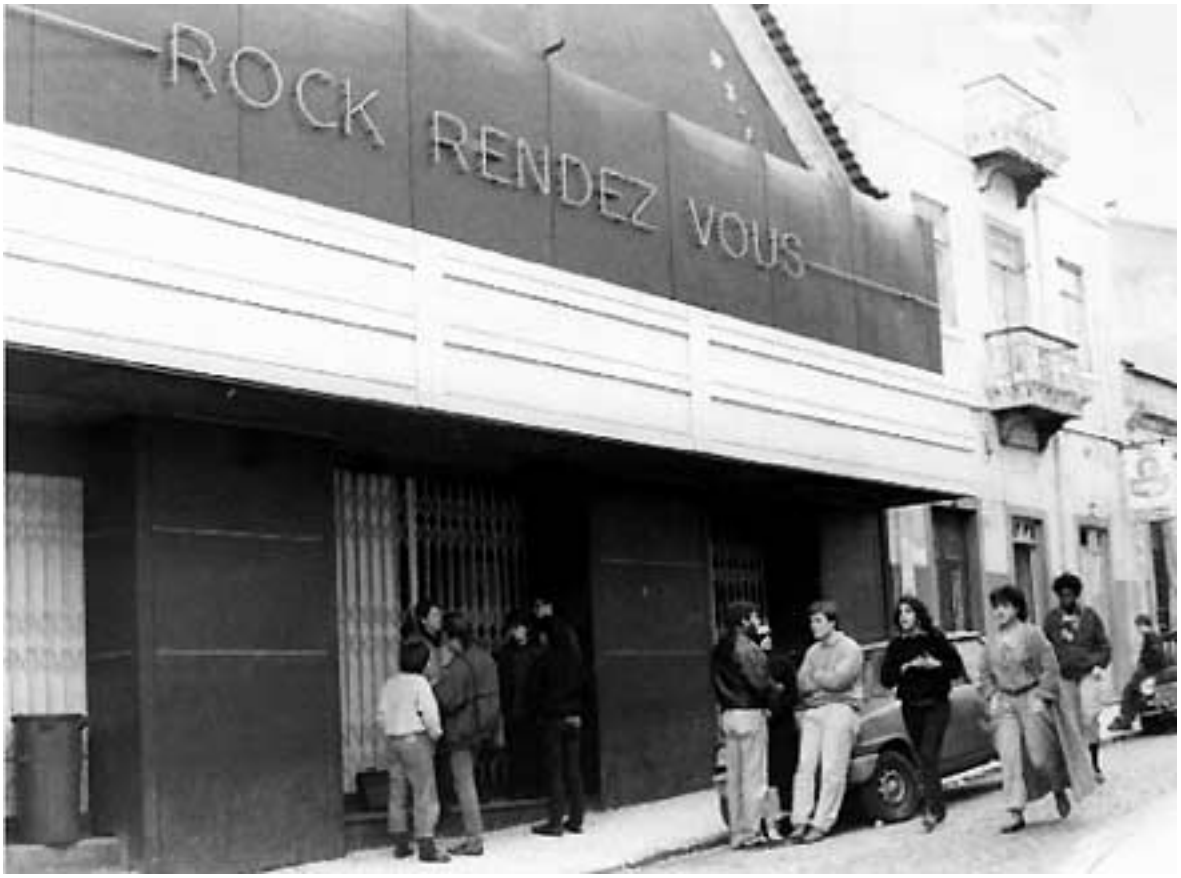


Fig. 4.4.1.7 – Rock Rendez-Vous, Lisboa, década de 1980 | © Rock Rendez-Vous, Blitz, disponível em http://blitz.sapo.pt/rock-rendez-vous-1980-1990=f24248, consultado em 05/08/2014.



Fig. 4.4.1.8 – Túlia Saldanha, “Dissimetria Mater”, Galeria Diferença, Lisboa, 1980 | Fotografia: Paulo Costa | © Túlia Saldanha, Rita Fabiana, Liliana Coutinho, CAM-FCG, 2014, Capa.

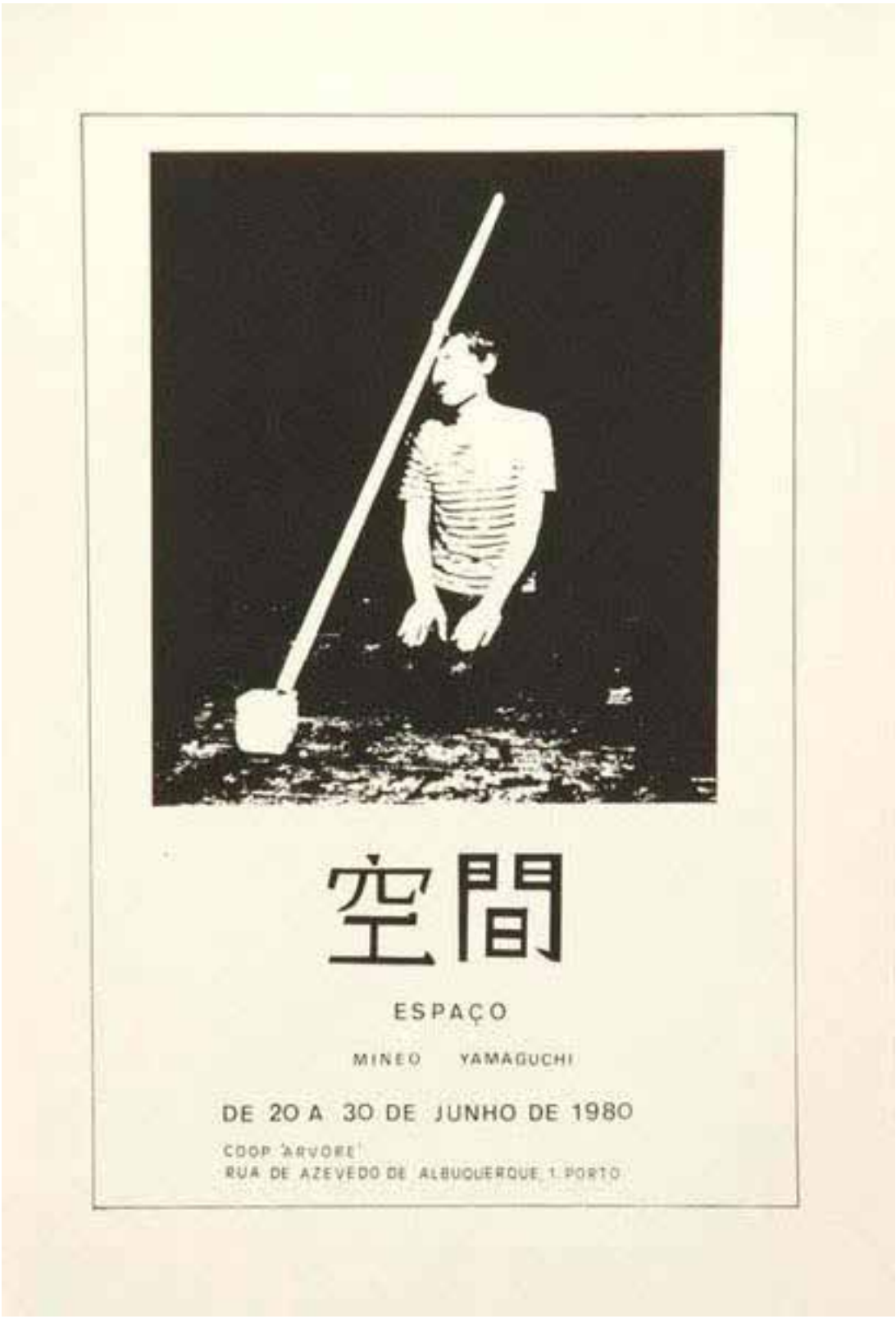


Fig. 4.4.1.9 – Mineo Aayamaguchi, “Espaço”, Cooperativa Árvore, Porto, 1980 | © Mineo Aayamaguchi, Cooperativa Árvore, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1238435187_MG_4044_1.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.1.10 – Armando Azevedo, “Performance”, “Ciclo de Arte Moderna nº6”, IADE, Lisboa, 1980 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.2.1.1 – Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, “Portugal é lindo”, “Duas noites de performance”, Edifício Chiado, Coimbra, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 82.



Fig. 4.4.2.1.2 – Armando Azevedo; Grupo História, “Performance”, “Duas noites de performance”, Edifício Chiado, Coimbra, 1981 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

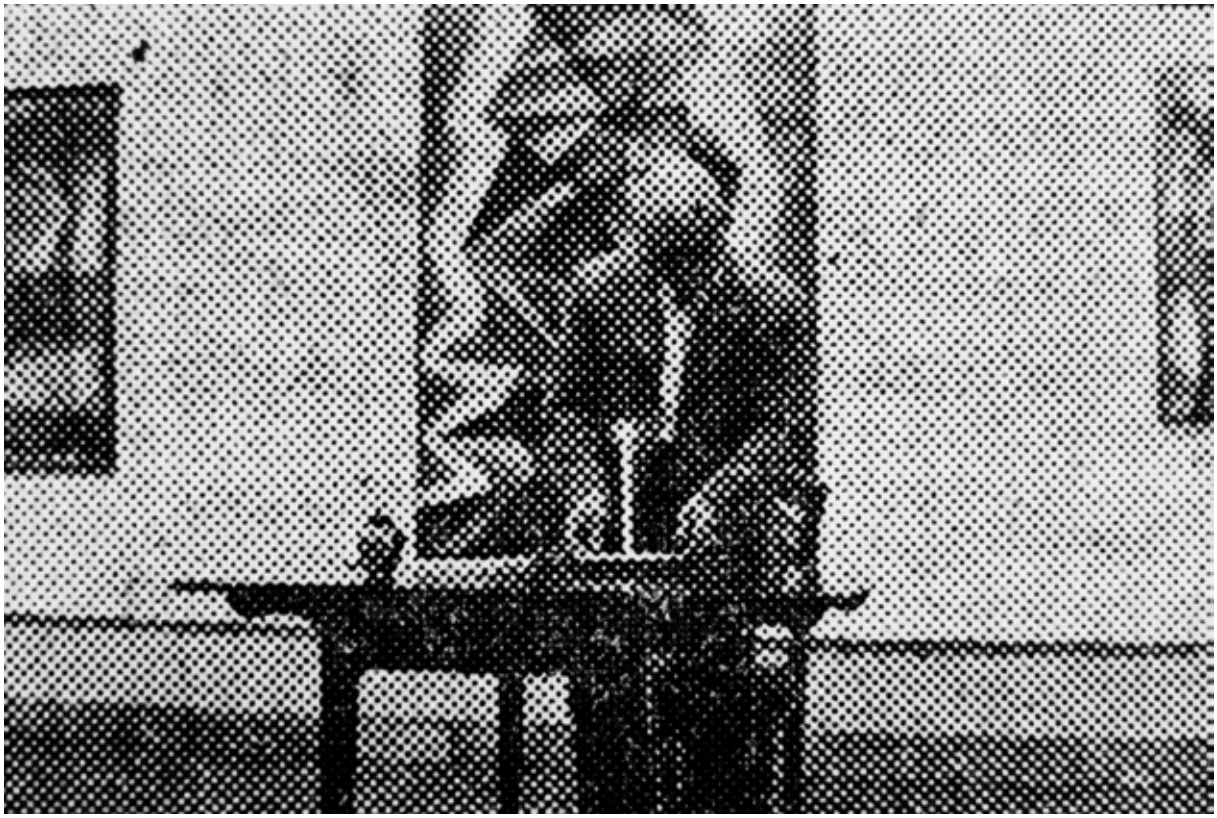


Fig. 4.4.2.2.1 – António Aragão, “Conferência e Intervenção Orfotímica”, Museu de Arte Sacra, Funchal, 1981 | © António Aragão, Diário de Notícias, nº 34636, p. 6.

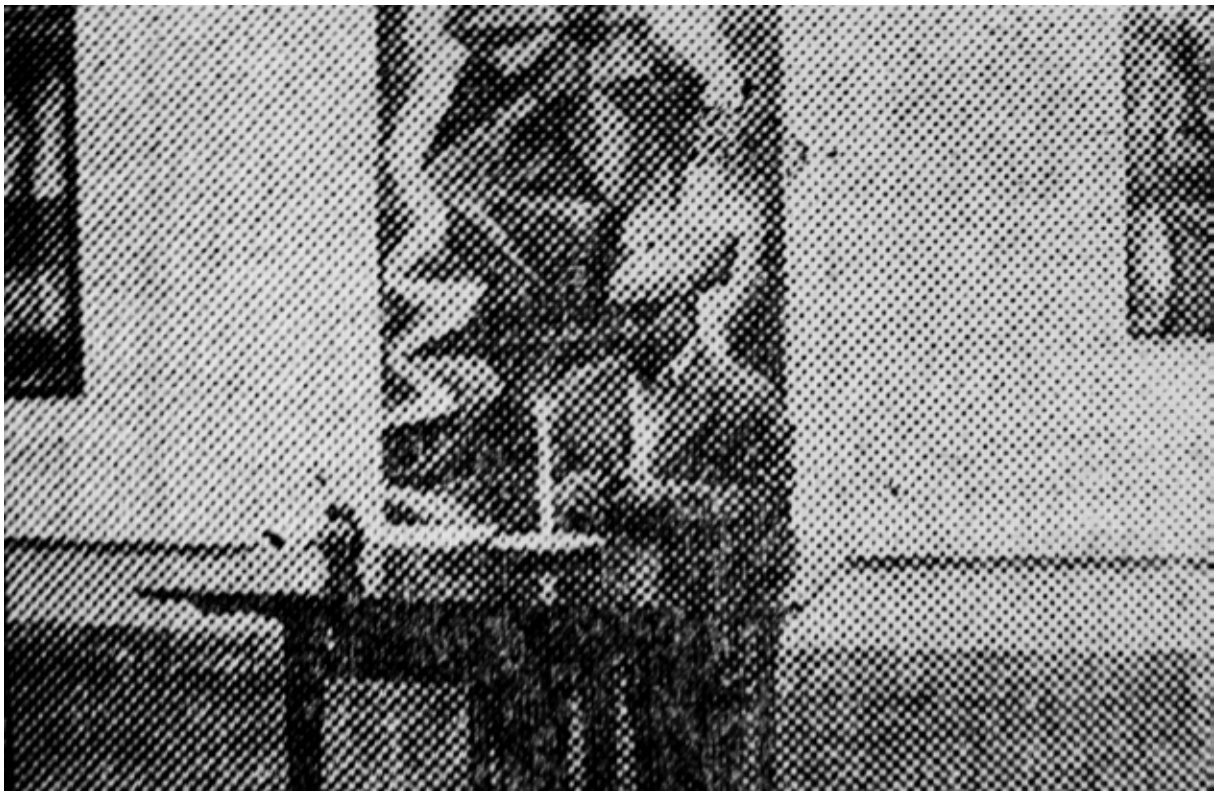


Fig. 4.4.2.2.2 – António Aragão, “Conferência e Intervenção Orfotímica”, Museu de Arte Sacra, Funchal, 1981 | © António Aragão, Diário de Notícias, nº 34636, p. 6.



Fig. 4.4.2.3.1 – António Aragão, Metanemas, 1981 | © António Aragão, 1981, Capa. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia da família de António Aragão. Cortesia de Rui Torres.

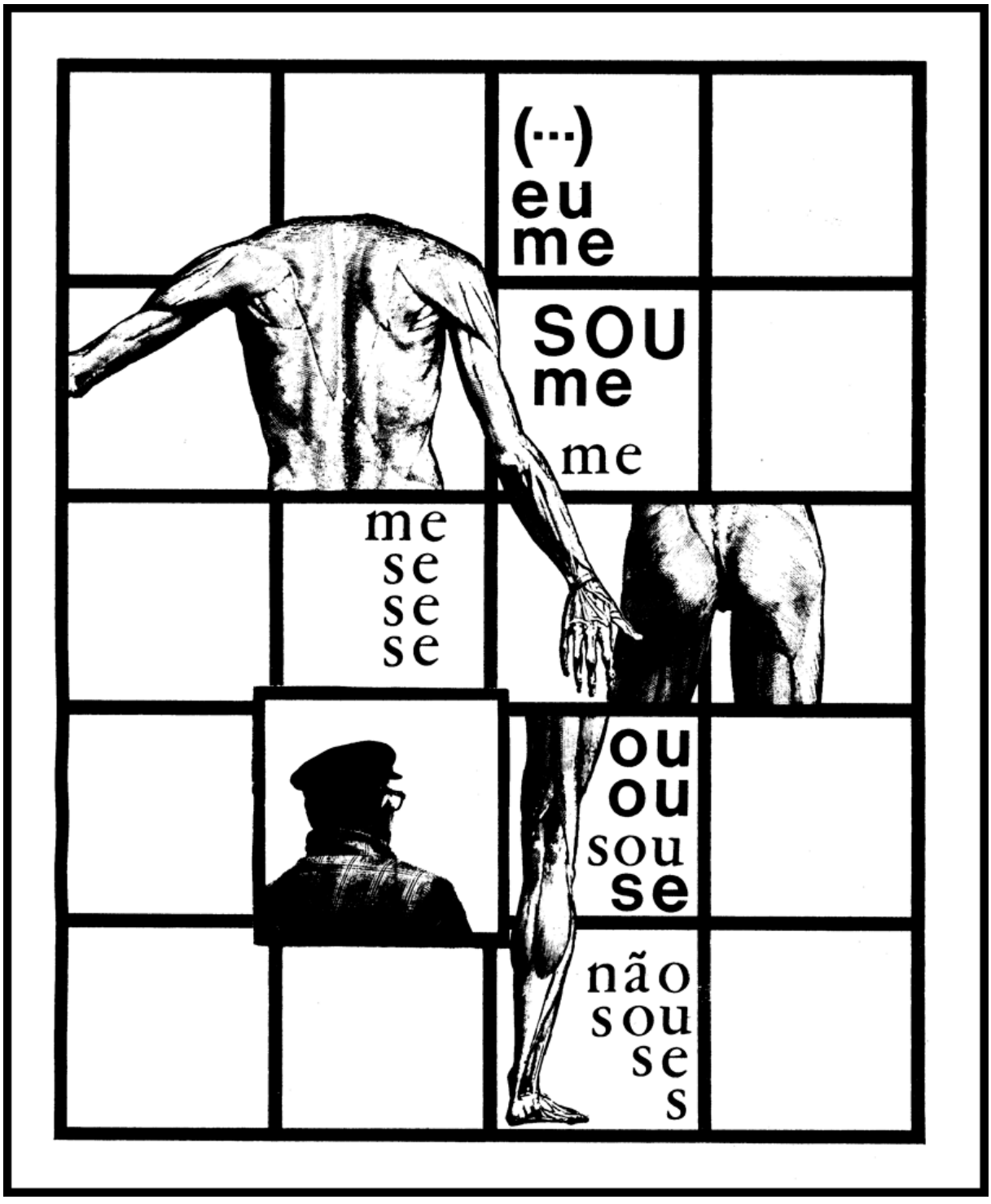


Fig. 4.4.2.3.2 – António Aragão, Metanemas, 1981 | © António Aragão, 1981, p.2. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia da família de António Aragão. Cortesia de Rui Torres.

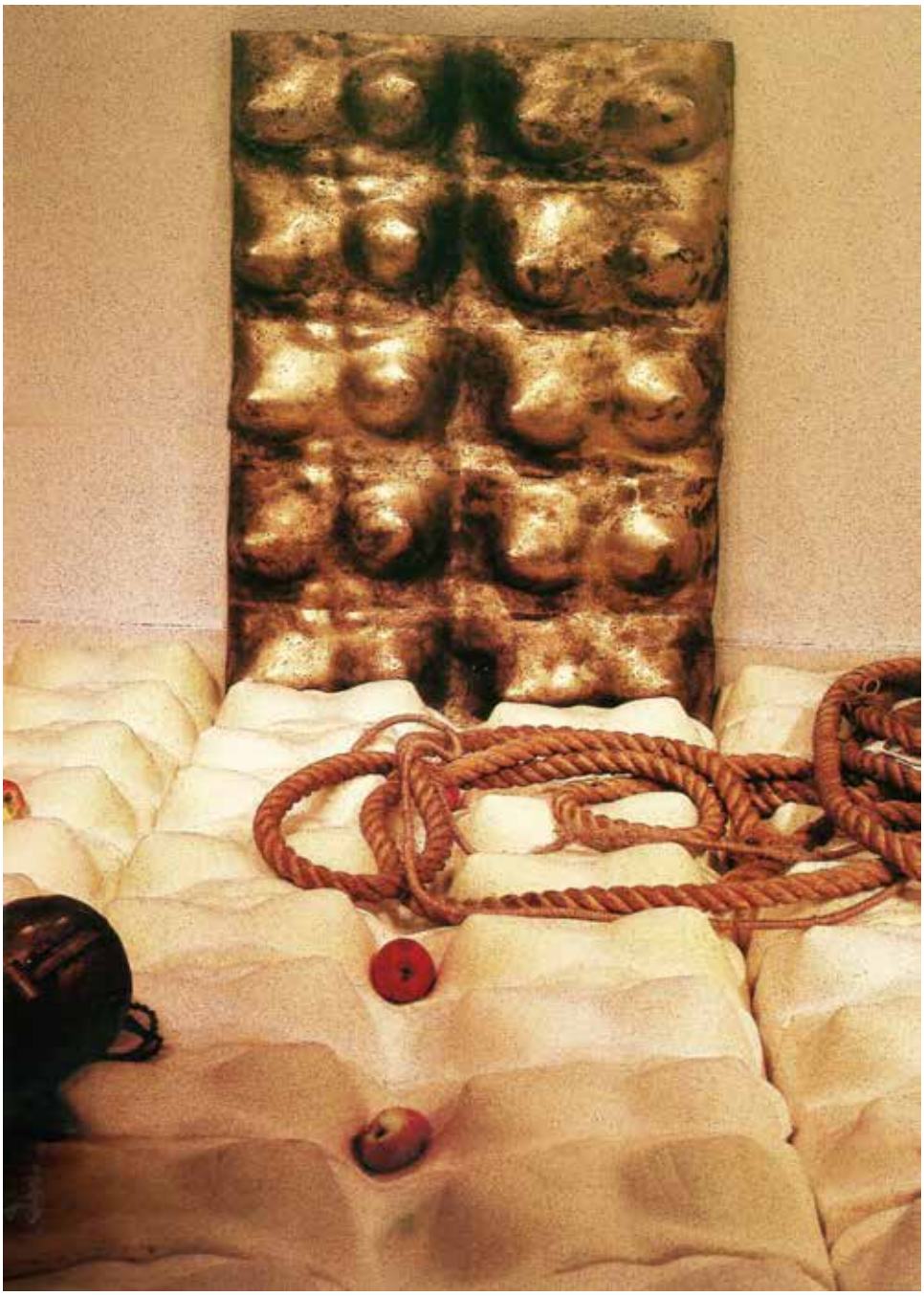


Fig. 4.4.2.4.1 – João Vieira, “Mamografias”, Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 169.

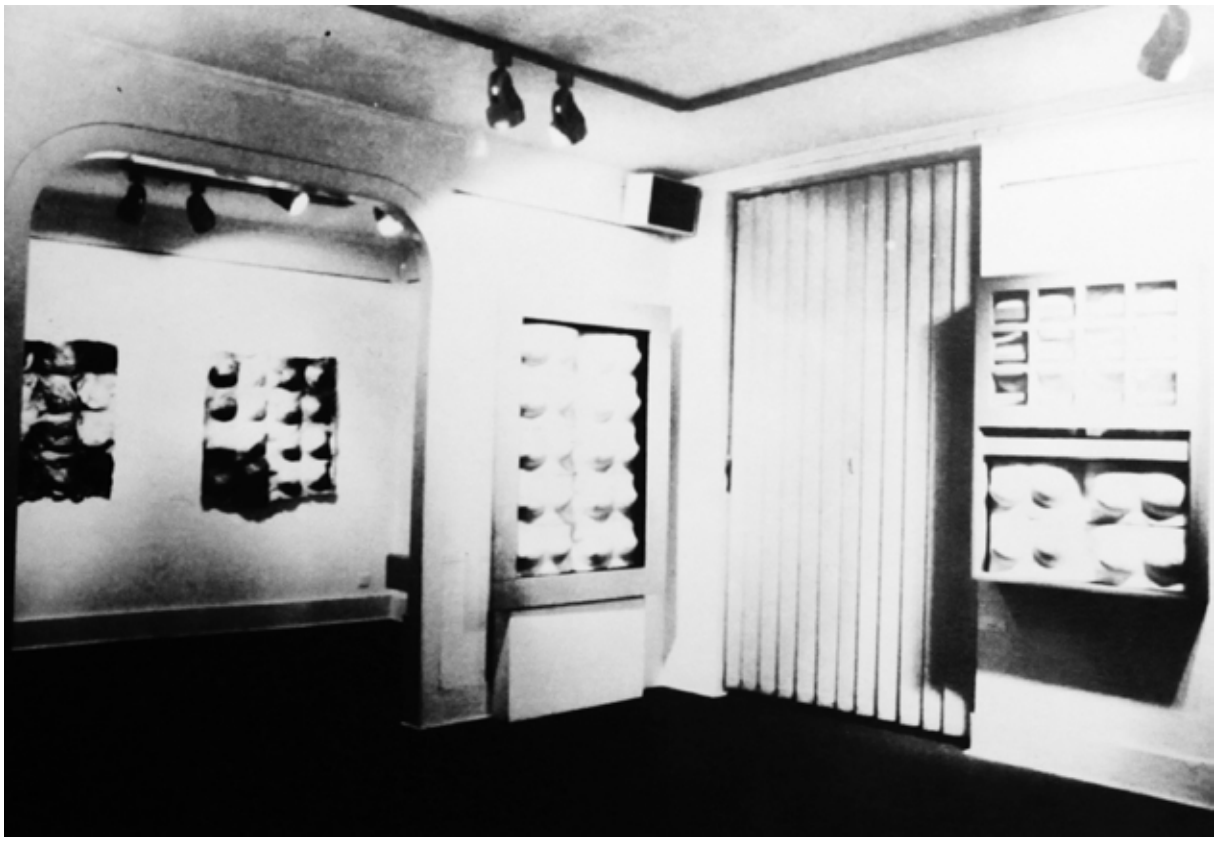


Fig. 4.4.2.4.2 – João Vieira, “Mamografias”, Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 46.



Fig. 4.4.2.4.3 – João Vieira, Maria, Manu, Mandinga, “Mamografias”, Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 44.



Fig. 4.4.2.4.4 – João Vieira, Maria, Mandinga, “Mamografias”, Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 44.



Fig. 4.4.2.5 – Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa, 1981 | Fotografia: Julião Sarmento | © Julião Sarmento, disponível em http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html, consultado em 02/04/2015.



Fig. 4.4.2.6.1 – Heróis do Mar, “Concerto”, RRV, Lisboa, 25/11/1981 | Fotografia: Manuel Falcão | © Heróis do Mar, Mário Falcão, disponível em http://blitz.sapo.pt/25111981-rock-rendez-vous=f3578, consultado em 27/11/2014.



Fig. 4.4.2.6.2 – Heróis do Mar, “Brava Dança dos Heróis”, 1981| © Heróis do Mar, Jorge Pereirinha Pires, José Francisco Pinheiro, Filmes do Tejo, 2006.

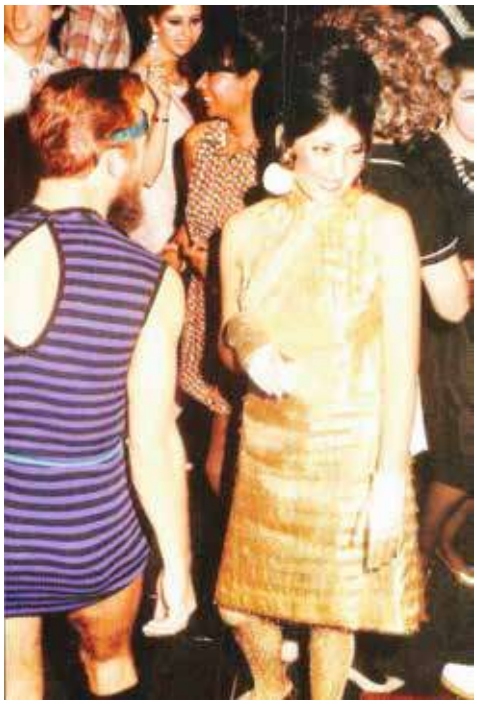


Fig. 4.4.2.7.1



Fig. 4.4.2.7.2



Fig. 4.4.2.7.3

Fig. 4.4.2.7.1 – Trumps (António Variações; Jelle Balder), Lisboa, década de 1980 © António Variações, Jelle Balder, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

Fig. 4.4.2.7.2 – Trumps (António Variações; Rosa Maria), Lisboa, década de 1980 © António Variações, Jelle Balder, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

Fig. 4.4.2.7.3 – Trumps (António Variações; Rosa Maria), Lisboa, década de 1980 | © António Variações, Jelle Balder, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

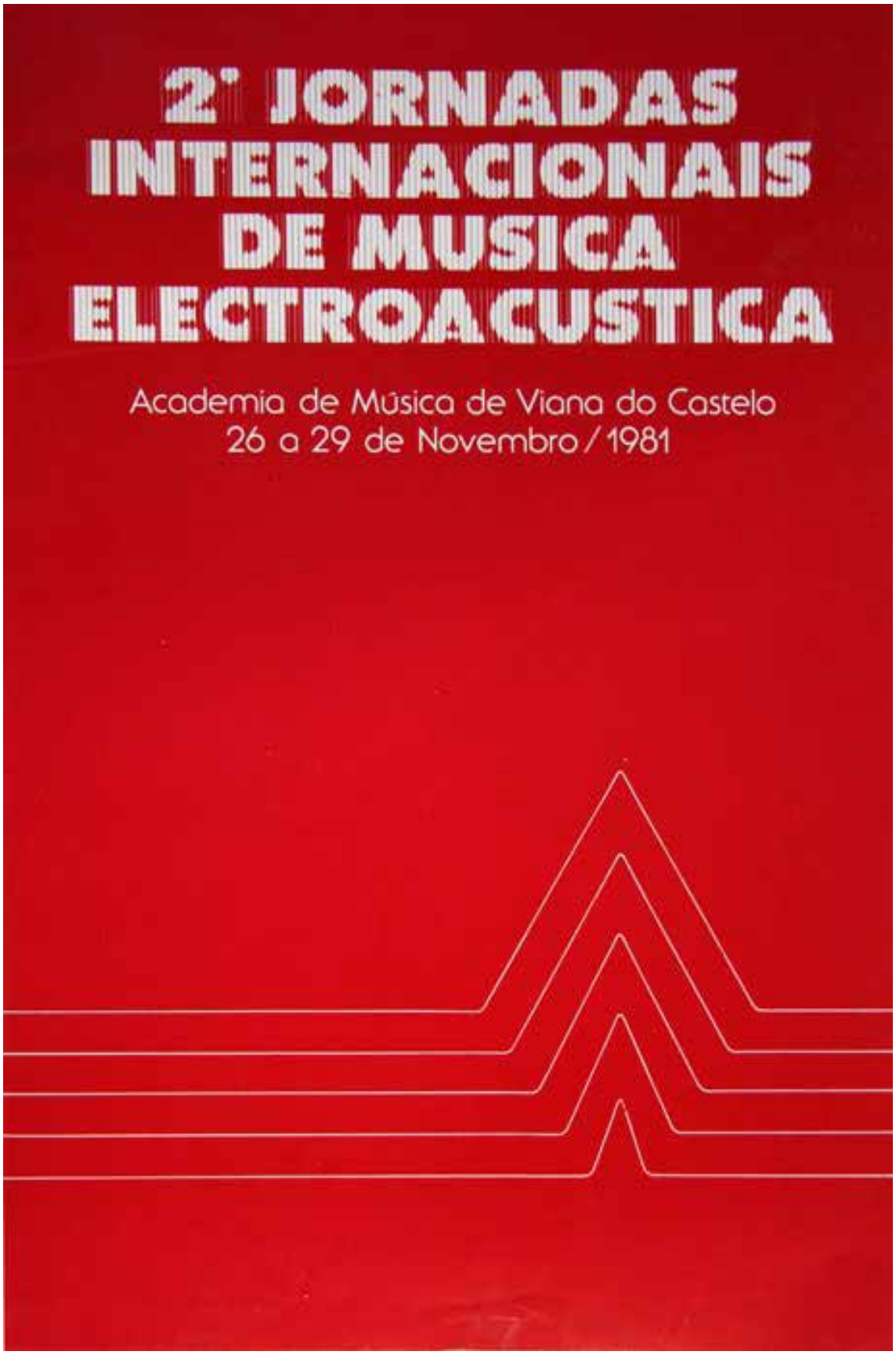
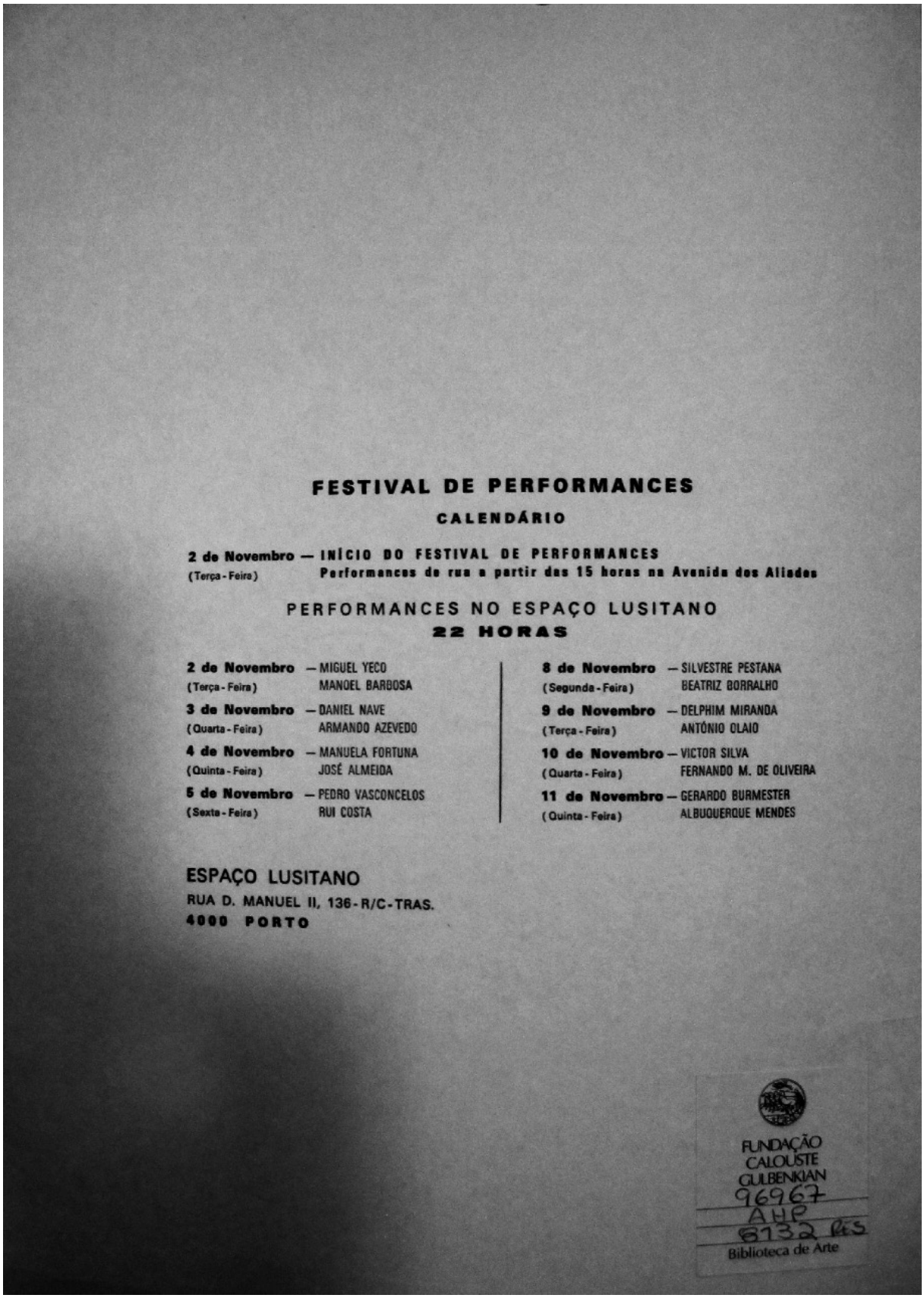


Fig. 4.4.2.8 – Jorge Peixinho, "II Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica", Academia de Música, Viana do Castelo, 1982 | © Jorge Peixinho, Academia de Música de Viana do Castelo, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248452078CAAR-TP0041.jpg, consultado em 16/07/2015.



FESTIVAL DE PERFORMANCES

CALENDÁRIO

2 de Novembro (Terça-Feira) — **INÍCIO DO FESTIVAL DE PERFORMANCES**
Performances de rua a partir das 15 horas na Avenida dos Aliados

PERFORMANCES NO ESPAÇO LUSITANO
22 HORAS

2 de Novembro (Terça-Feira) — MIGUEL YECO, MANOEL BARBOSA
3 de Novembro (Quarta-Feira) — DANIEL NAVE, ARMANDO AZEVEDO
4 de Novembro (Quinta-Feira) — MANUELA FORTUNA, JOSÉ ALMEIDA
5 de Novembro (Sexta-Feira) — PEDRO VASCONCELOS, RUI COSTA
8 de Novembro (Segunda-Feira) — SILVESTRE PESTANA, BEATRIZ BORRALHO
9 de Novembro (Terça-Feira) — DELPHIM MIRANDA, ANTÓNIO OLAIO
10 de Novembro (Quarta-Feira) — VICTOR SILVA, FERNANDO M. DE OLIVEIRA
11 de Novembro (Quinta-Feira) — GERARDO BURMESTER, ALBUQUERQUE MENDES

ESPAÇO LUSITANO
RUA D. MANUEL II, 136-R/C-TRAS.
4000 PORTO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
96967
AHP
8132 Pés
Biblioteca de Arte

Fig. 4.4.3.1.1 – “Festival de Performance” [Catálogo dactilografado], Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Galeria Espaço Lusitano, 1982, p. 2. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

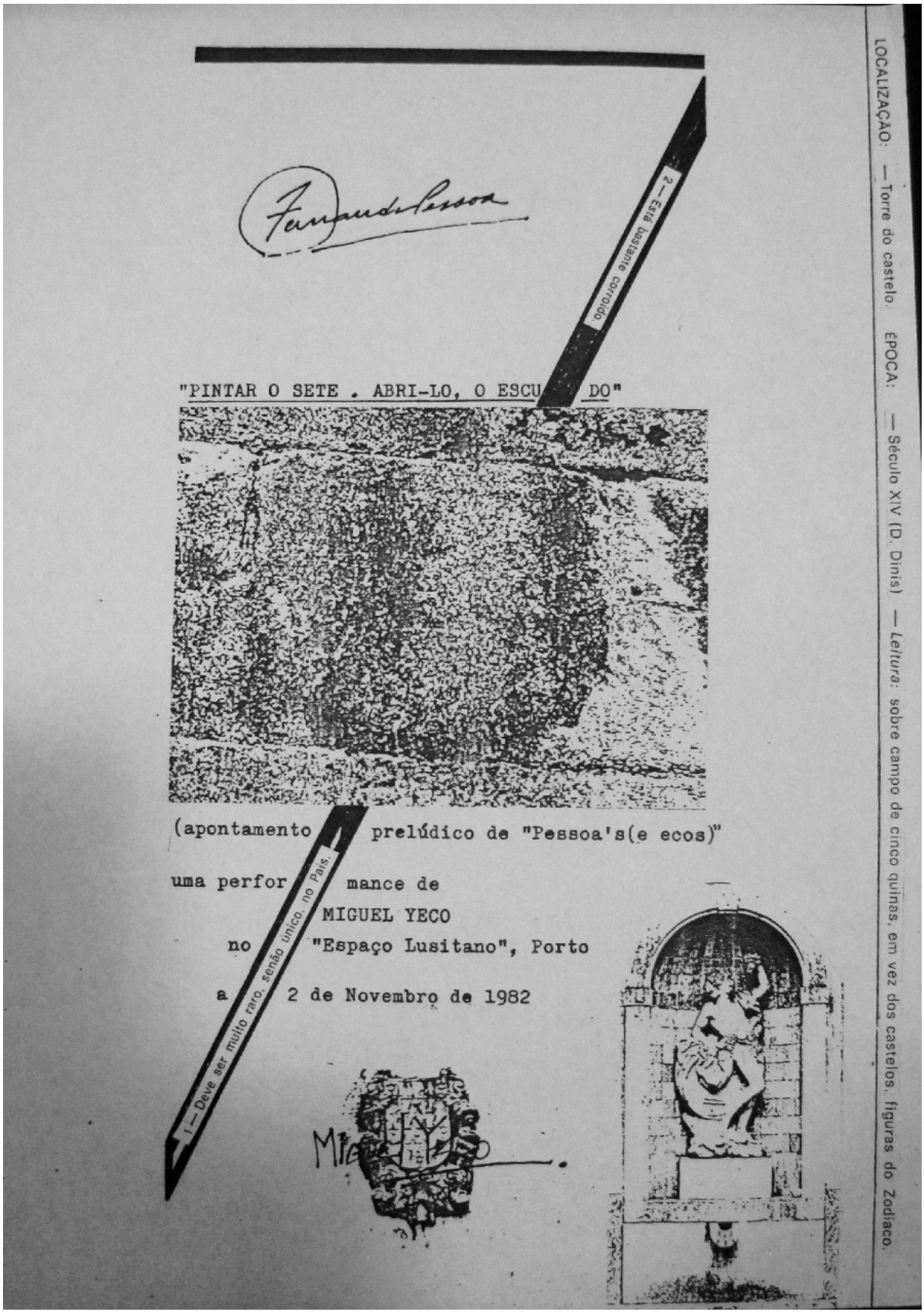


Fig. 4.4.3.1.2 – “Festival de Performance” [Catálogo dactilografado], Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Galeria Espaço Lusitano, 1982, p. 3. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

A poesiAcção

Vivemos cada vez mais numa sociedade fono-multi-visual, em que as ciências do comportamento e as tecnologias de registo foto-cine-T.V., nos possibilitam uma nova escrita e consequentemente uma nova dialecticidade literária.

Nesta electro-ciber-mutabilidade, o poeta-acção define os parámetros estruturais da sua intervenção, como vectores probabilisticos de inter-comunicabilidade criativa, em que o poema se constroi, atendendo-se assim, duma maneira sistemática e rigorosa, as multiplas potencialidades dum plurifacetado discurso, que combine a praxis semantica e lexical com a fonetica e a acustica.

Os suportes deste novo discurso, além da intervenção física do poeta, são o Video e o computador.

Uma tal operação, exige, a reformulação estrutural da poética, nascida e desenvolvida pela emprensa, dado que se rege por uma diferenciada e polivalente sincrone-acção.

Este hiper-fluxo informacional cria uma simultânidade cognitiva, atravez do uso do "bio-feed-back", que impede a retórica subjectivista tipo "ausencia" inventado pela tecnologia da imprensa.

Assim, o poeta-acção é um homem em frente de outros homens, que se busca, cria situações inter-activas e com estes perfaz o seu poema.

VILA NOVA DE GAIA/Outubro-82

Silvestre Pestana

Fig. 4.4.3.1.3 – “Festival de Performance” [Catálogo dactilografado], Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Galeria Espaço Lusitano, 1982, p. 11. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.



Fig. 4.4.3.1.4 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Festival de Performances”, Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 98.



Fig. 4.4.3.1.6 – Armando Azevedo, “Obsessão pelo azul”, “Festival de Performance”, Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Armando Azevedo, disponível em https://www.facebook.com/pages/Armando-Azevedo/540009512727224, consultado em 03/06/2014.



Fig. 4.4.3.1.7 – Armando Azevedo, “Obsessão pelo azul”, “Festival de Performance”, Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Armando Azevedo, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 39.



Fig. 4.4.3.2 – Frágil, Lisboa, 1982 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.3.3 – Grupo Novo Selvagem (Francisco Ginjeira; Carlos Gordilho), “Desocultações/Pinturas de Guerra”, SNBA, Lisboa, 1982 | Digitalização: Francisco Franklim | © Grupo Novo Selvagem, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.



Fig. 4.4.3.4 – Heróis do Mar, Guincho, 1982 | Fotografia: João Bafo | © Heróis do Mar, João Bafo, disponível em http://bravadanca.blogspot.pt/, consultado em 27/11/2014.



Fig. 4.4.3.5 – Miguel Yeco, "Pessoa's (e ecos), da ausência presente, imagem", ESBAL, Lisboa, 1982 | © Miguel Yeco, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2013000034, consultado em 10/04/2014.

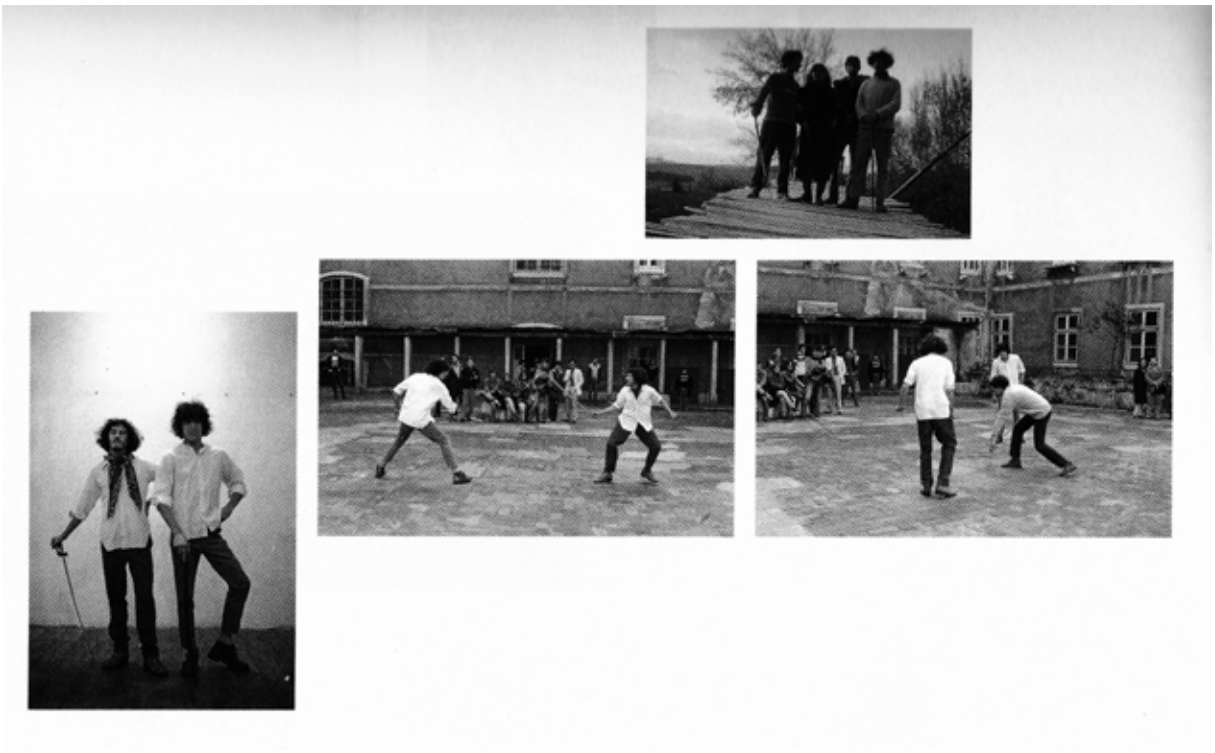


Fig. 4.4.3.6.1 – Movimento Homeostética (Manuel João Vieira; Pedro Cavalheiro), “Duelo Performance”, ESBAL, Lisboa 1982 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, 2004, p. 58.



Fig. 4.4.3.6.2 – Movimento Homeostética, (Manuel João Vieira; Pedro Cavalheiro), “Duelo Performance”, ESBAL, Lisboa 1982 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

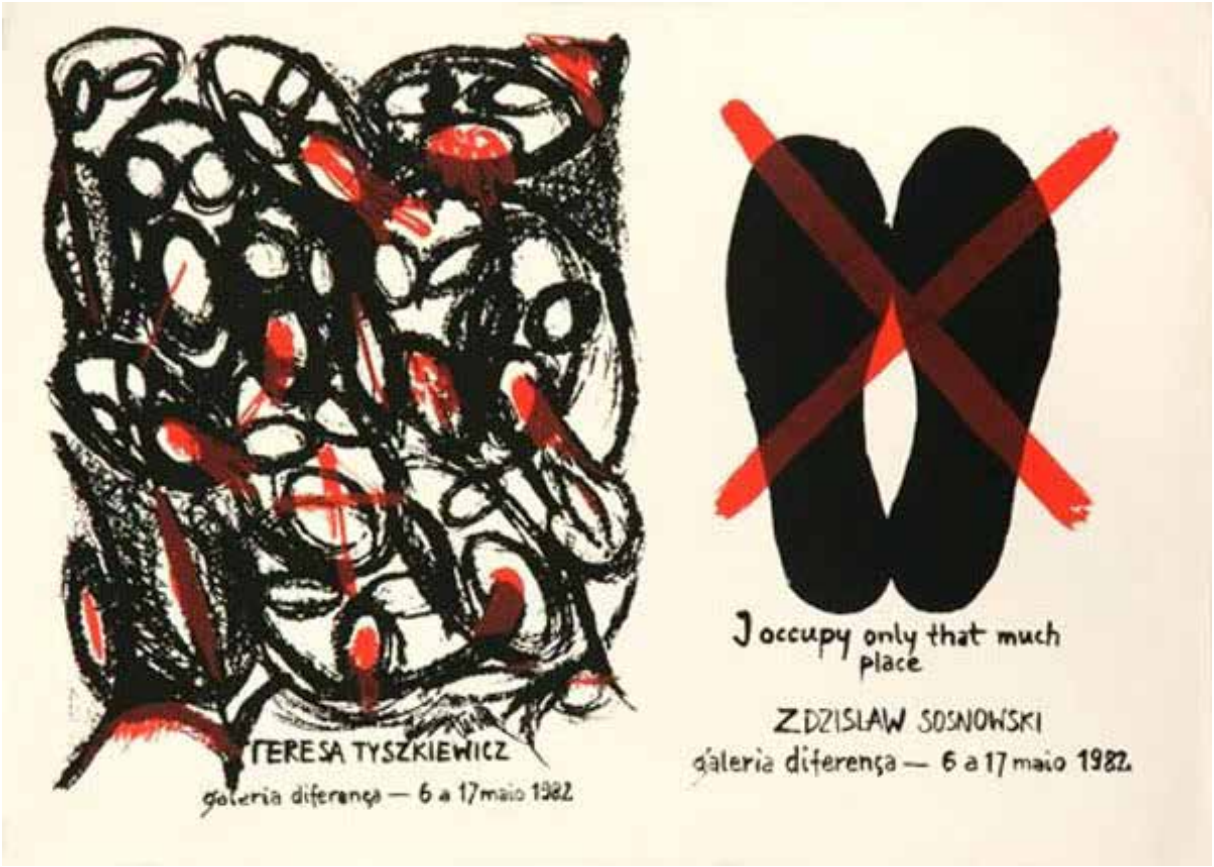


Fig. 4.4.3.7 – Teresa Tyszkiewicz & Zdzlslaw Sosnowski, “I occupy only that much place”, Galeria Diferença, Lisboa, 1982 | © Teresa Tyszkiewicz, Zdzlslaw Sosnowski, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/?p=2148, consultado em 29/05/2014.



Fig. 4.4.3.8 – Ana Vieira, “Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso”, Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1982 | © Ana Vieira, Museu Nacional do Traje, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 51.

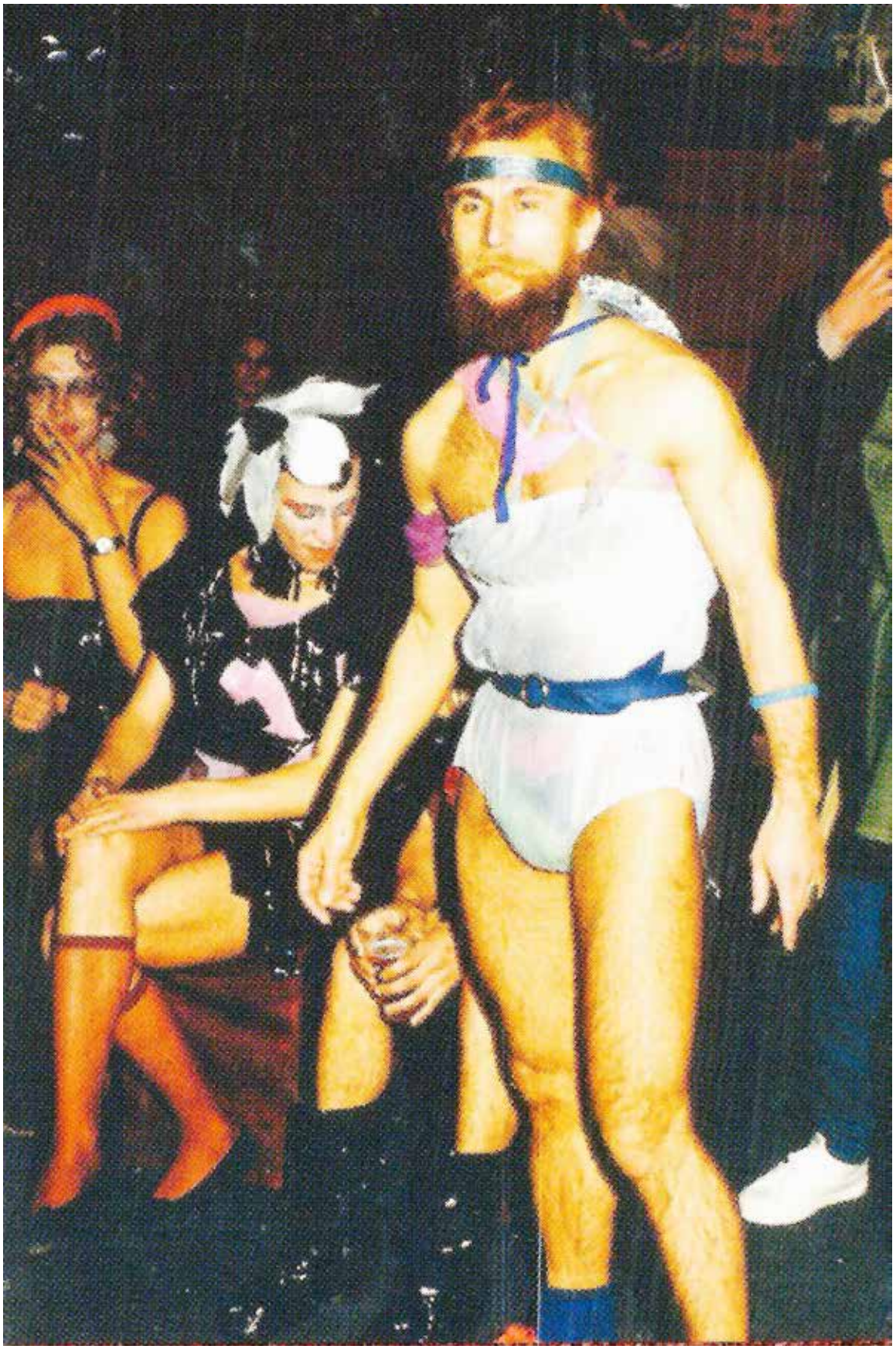


Fig. 4.4.3.9.1 – António Variações, Trumps, Lisboa, década de 1980 | © António Variações, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.



Fig. 4.4.3.9.2 – António Variações, Frágil, Lisboa, 1982 | © António Variações. Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

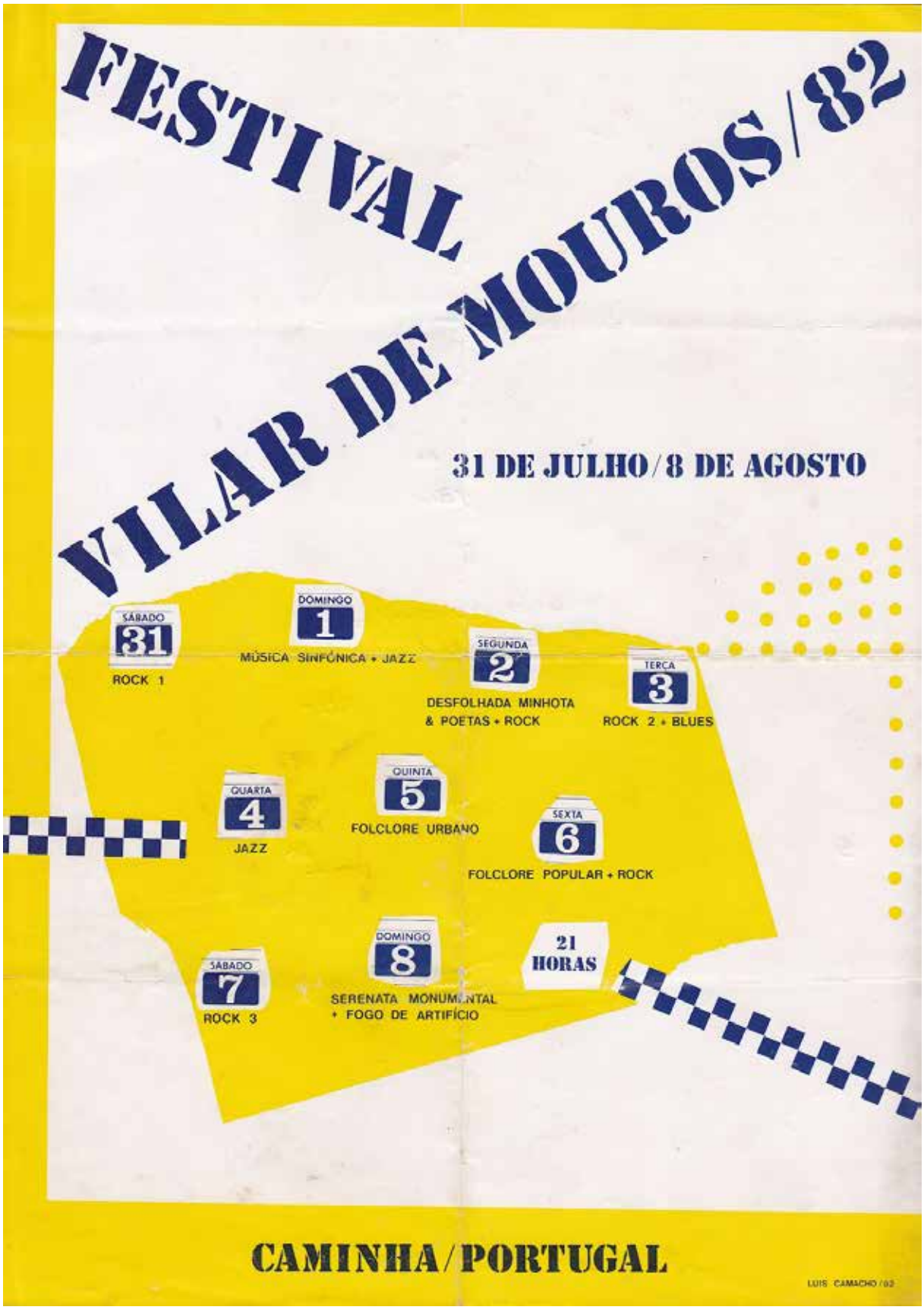


Fig. 4.4.3.10.1 – "Vilar de Mouros 82", Vilar de Mouros, Praia Fluvial, 1982 | © Disponível em http://rockemportugal.blogspot.pt/, consultado em 19/06/2015.



Fig. 4.4.3.10.2 – Bono, U2, “Vilar de Mouros 82”, Vilar de Mouros, Praia Fluvial, 1982 | Fotografia: João Rodrigues | © U2, João Rodrigues, disponível em http://www.u2gigs.com/tourpictures/index.php?display=1982%20-%20October%20Tour%2F1982-08-03%20-%20Vilar%20De%20Mouros%2F61016_1525191933004_1330810971_31639823_3159230_n.jpg, consultado em 24/06/2015.

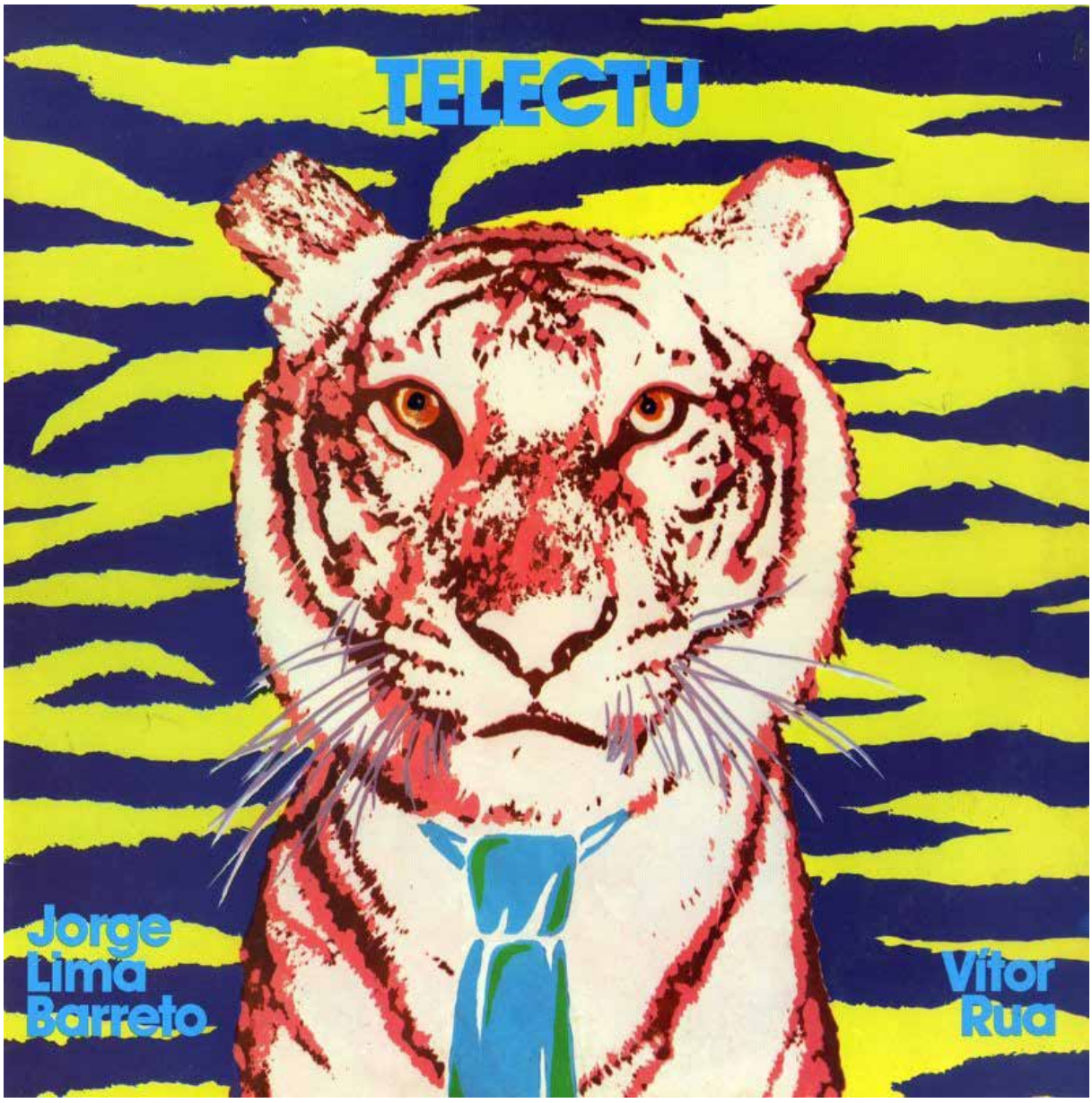


Fig. 4.4.3.11 – Telectu, CTU-TELECTU (LP), 1982 | © Telectu, EMI, 1982, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.



Fig. 4.4.3.12 – Telectu, CTU-TELECTU (LP), 1982 | © Telectu, EMI, 1982, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

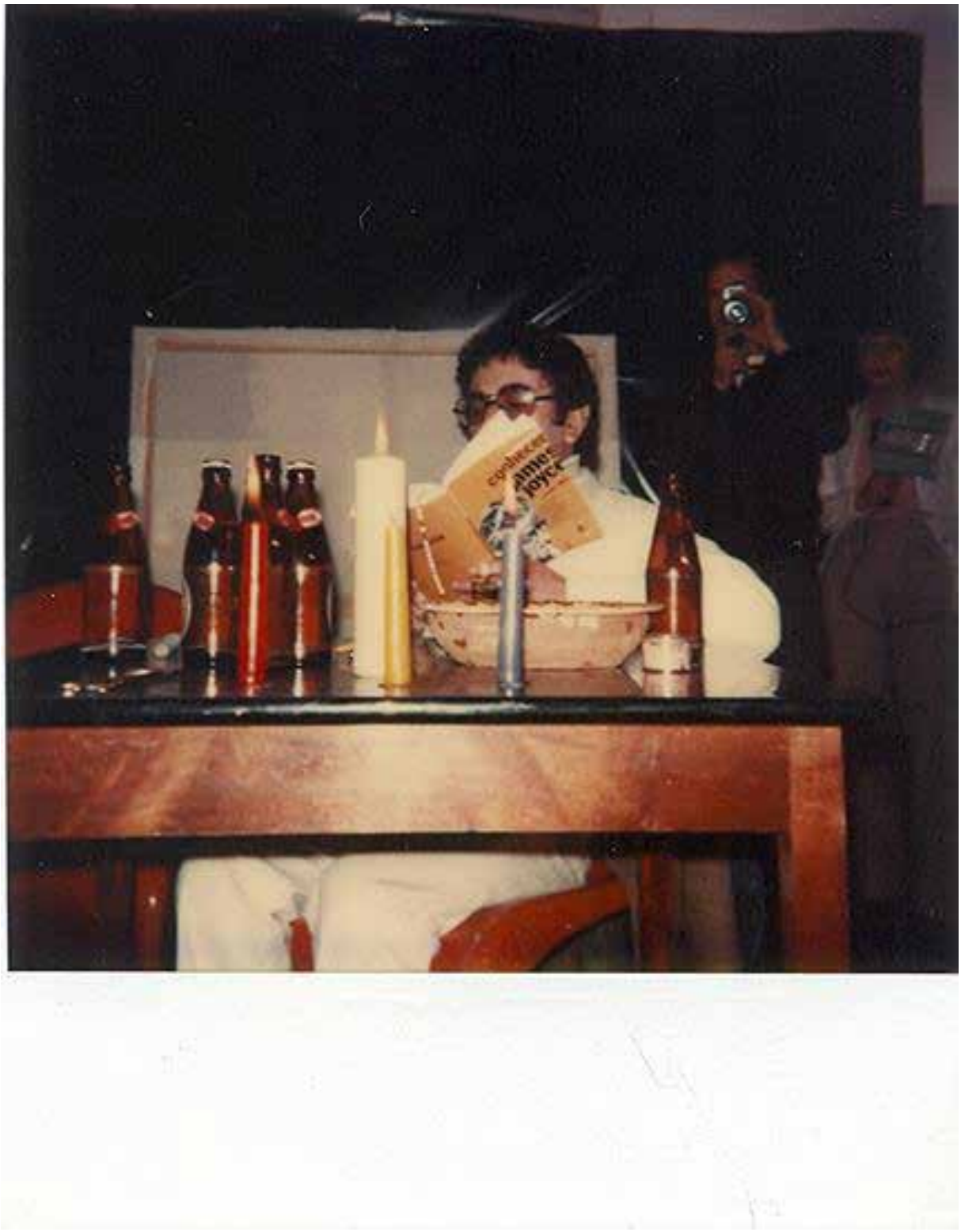


Fig. 4.4.3.13 – Armando Azevedo; Grupo História, “Homenagem ‘Morte e Nascimento de James Joyce’”, “Centenário de James Joyce”, Cooperativa Árvore, Porto, 1982 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

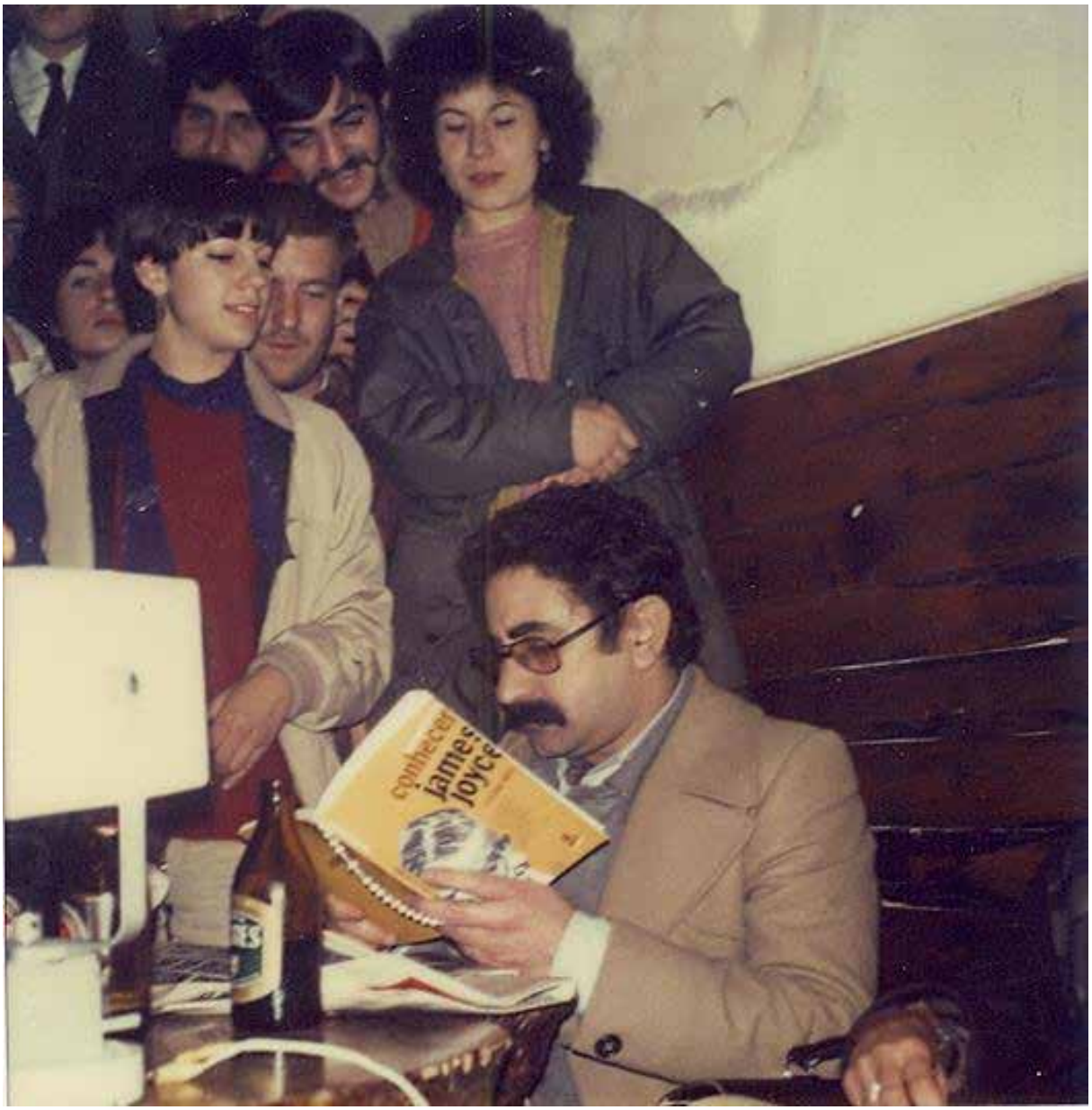


Fig. 4.4.3.14 – Armando Azevedo, “Homenagem ‘Morte e Nascimento de James Joyce’”, Clepsidra, Coimbra, 1982 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.4.1 – Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester, “Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester fazem férias no espaço lusitano”, Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1983 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 99.



Fig. 4.4.4.2.1 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.2 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.3 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.4 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.5 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.6 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.7 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.8 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.2.9 – António Barros, “Manhãs Raízes”, Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.4.3.1 – Frágil, Lisboa, 1983 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

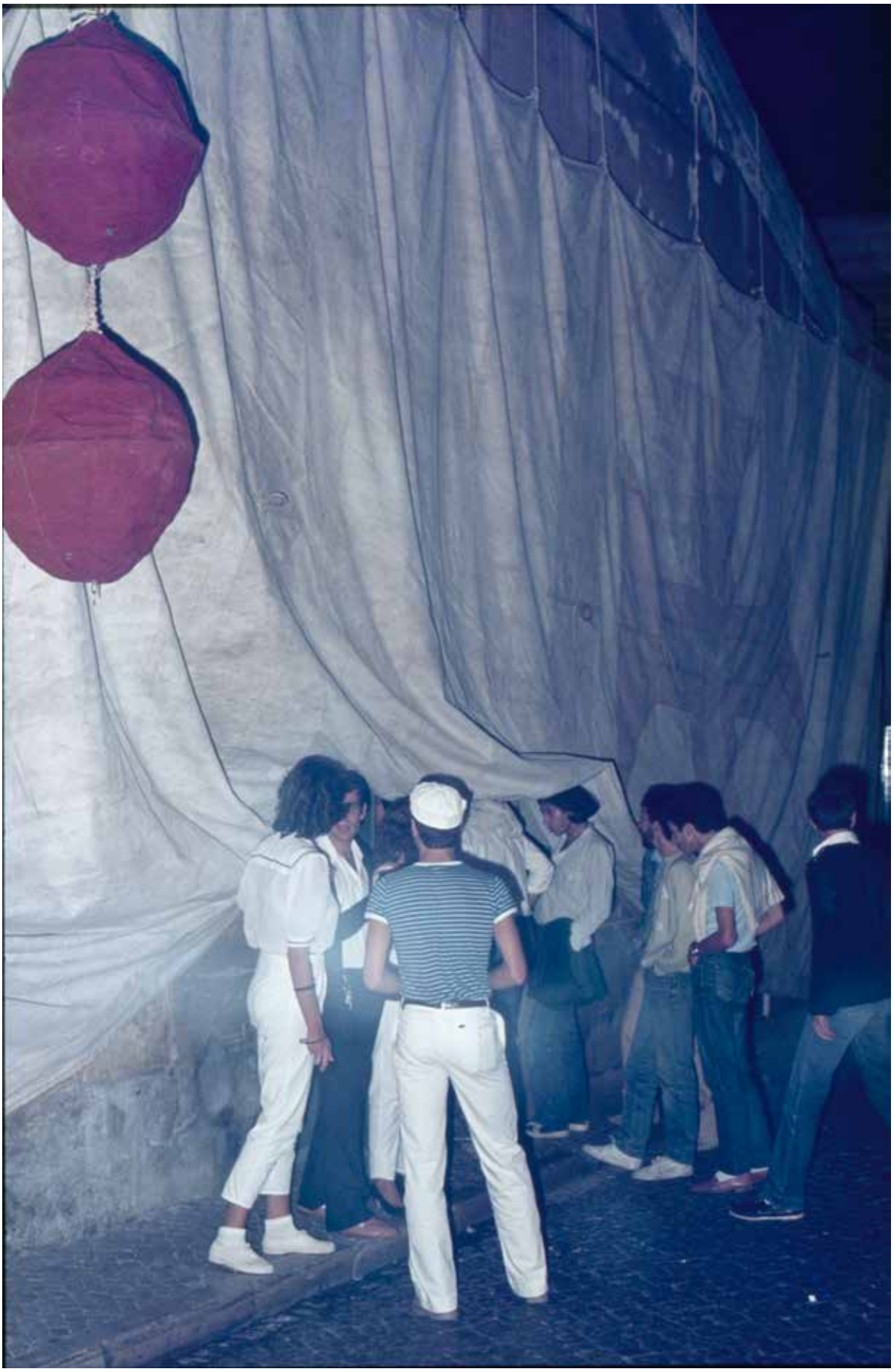


Fig. 4.4.4.3.1 – Frágil, Lisboa, 1983 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.4.3.3 – Manuela Gonçalves, (manequim desconhecida), “Coleção Outono/Inverno 1983/1984”, Frágil, Lisboa, 1983 | Fotografia: Fernando Fernandes | © Manuela Gonçalves, Fernando Fernandes, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 56.



Fig. 4.4.4.4 – Helena Almeida, “O atelier”, 1983 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 57.



Fig. 4.4.4.5 – Heróis do Mar, “Paixão”, “O Tal Canal”, RTP, Lisboa, 1983 | © Heróis do Mar, RTP, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tDjIB-4AiNU, consultado em 27/11/2014.



Fig. 4.4.4.6 – Movimento Homeostética, Ena Pá 2000, “Concerto para máquina de lavar e pandeireta”, ESBAL, Lisboa, 1983 (?) | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.4.7 – Movimento Homeostética, “Um labrego em Nova Iorque”, ESBAL, Lisboa, 1983 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, Bruno de Almeida, 2004, p. 64.

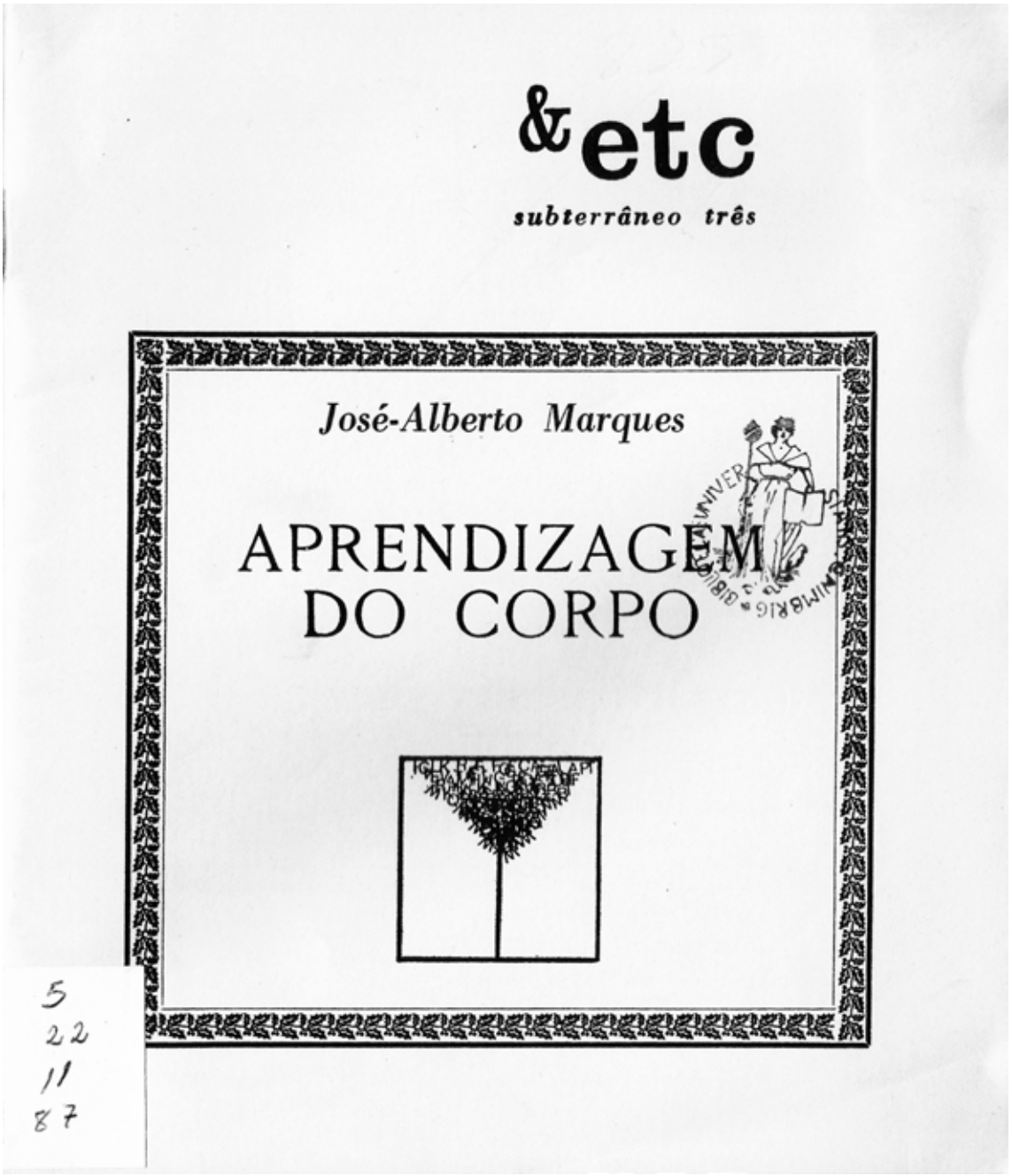


Fig. 4.4.4.8.1 – José-Alberto Marques, Aprendizagem do Corpo, & etc, 1983 | © José-Alberto Marques, & etc, Capa.

Fig. 4.4.4.8.2 – José-Alberto Marques, Aprendizagem do Corpo, & etc, 1983 | © José-Alberto Marques, & etc, p. 2.



Fig. 4.4.4.9.1 – Rui Reininho, Sífilis Bílitis, Lisboa, 1983 | © Rui Reininho, & etc, 1983, Capa.

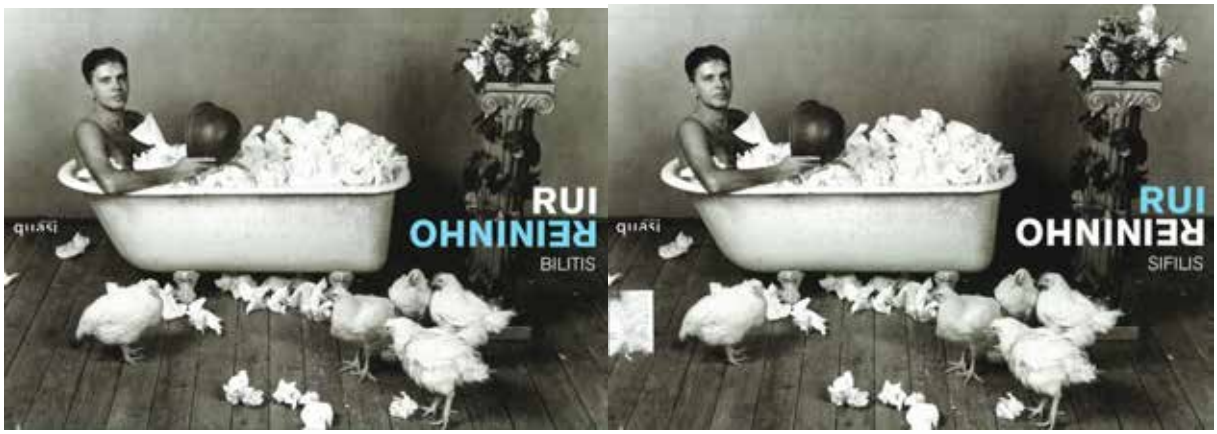


Fig. 4.4.4.9.2 – Rui Reininho, Sífilis Bílitis, Lisboa, 2006 | © Rui Reininho, Quasi Edições, 2006, Capa e Contracapa.

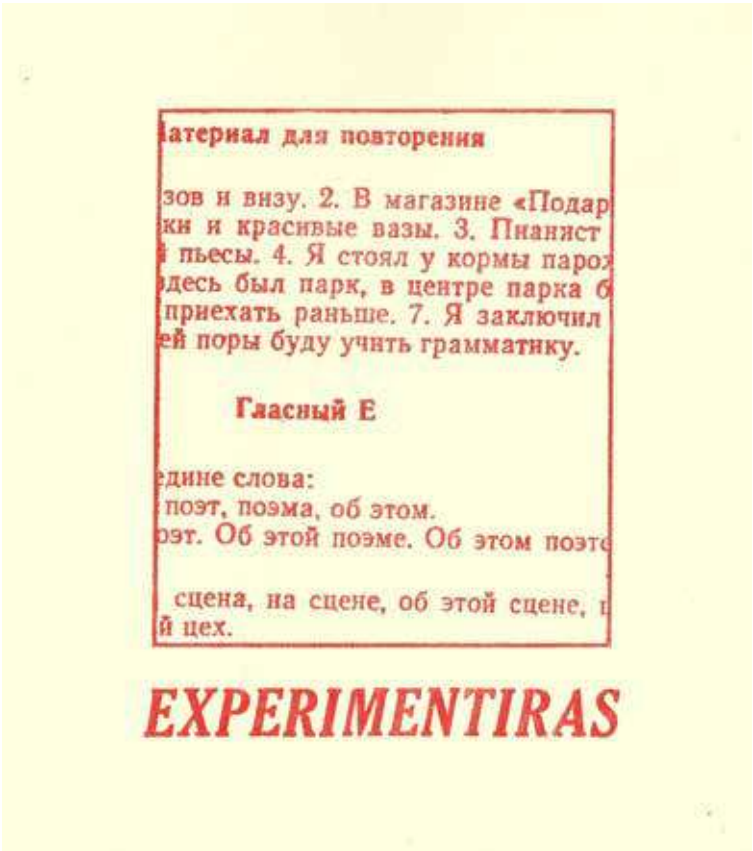


Fig. 4.4.4.9.3 – Rui Reininho, Sífilis Bílitis, Lisboa, 2006 | © Rui Reininho, Quasi Edições, 2006, p. 25.



Fig. 4.4.4.10.1



Fig. 4.4.4.10.2



Fig. 4.4.4.10.3

Fig. 4.4.4.10.1 – Túlia Saldanha; Roberto Schad, “33 horas a desenhar”, Goethe Institut, Lisboa, 1983 | Fotografia: Álvaro Rosendo | © Túlia Saldanha, Roberto Schad, Álvaro Rosendo, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

Fig. 4.4.4.10.2 – Túlia Saldanha; Roberto Schad, “33 horas a desenhar”, Goethe Institut, Lisboa, 1983 | Fotografia: Álvaro Rosendo | © Túlia Saldanha, Roberto Schad, Álvaro Rosendo, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

Fig. 4.4.4.10.3 – Túlia Saldanha, “33 horas a desenhar”, Goethe Institut, Lisboa, 1983 | Fotografia: Álvaro Rosendo | Túlia Saldanha, Roberto Schad, Álvaro Rosendo, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

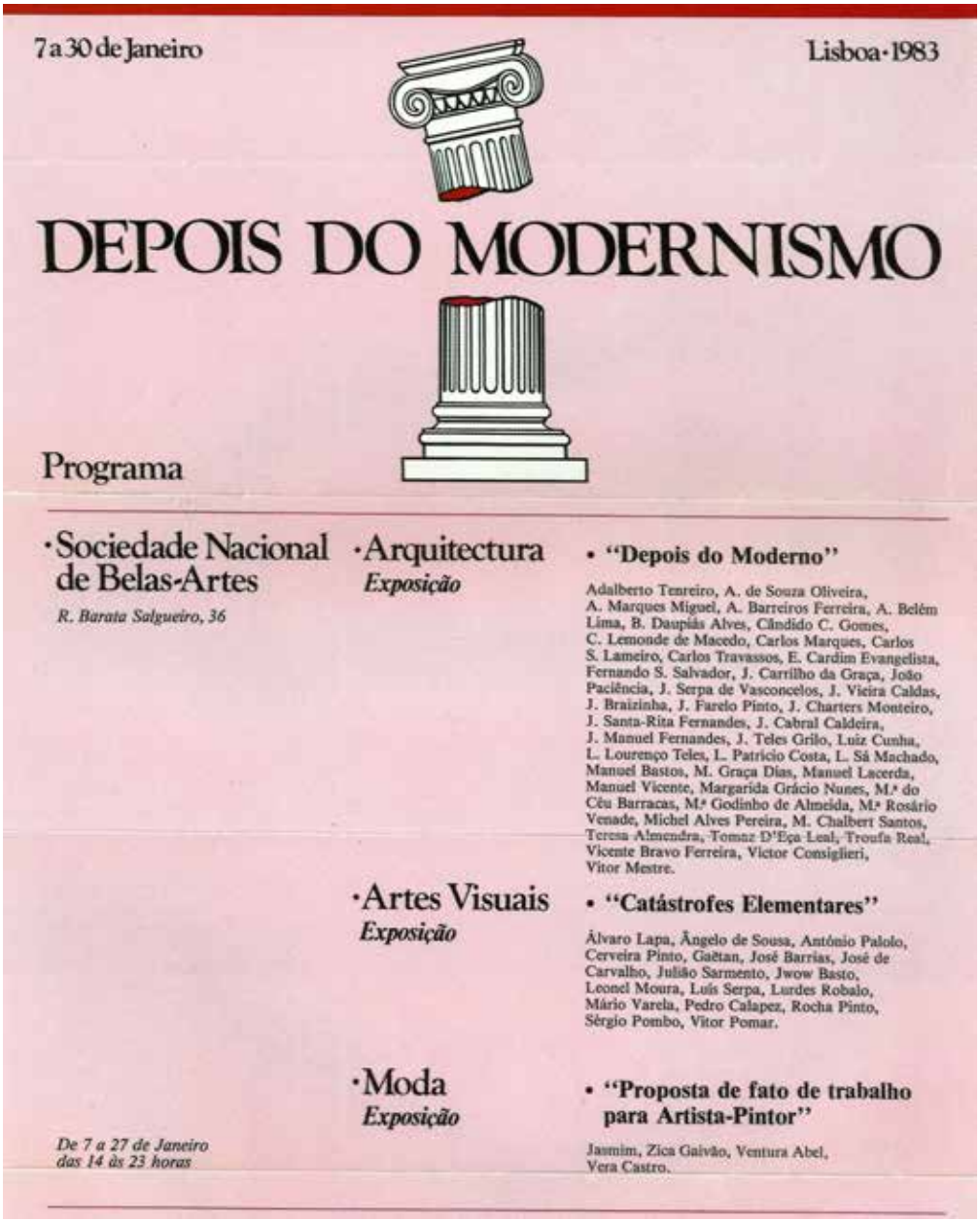


Fig. 4.4.4.11.1 – Luís Serpa, "Depois do Modernismo", SNBA, Lisboa, 1983 | © Luís Serpa, O Museu Temporário, Pedro Baía, Paulo Varela Gomes, Jorge Figueira, Circo de Ideias, 2012, p. 29.

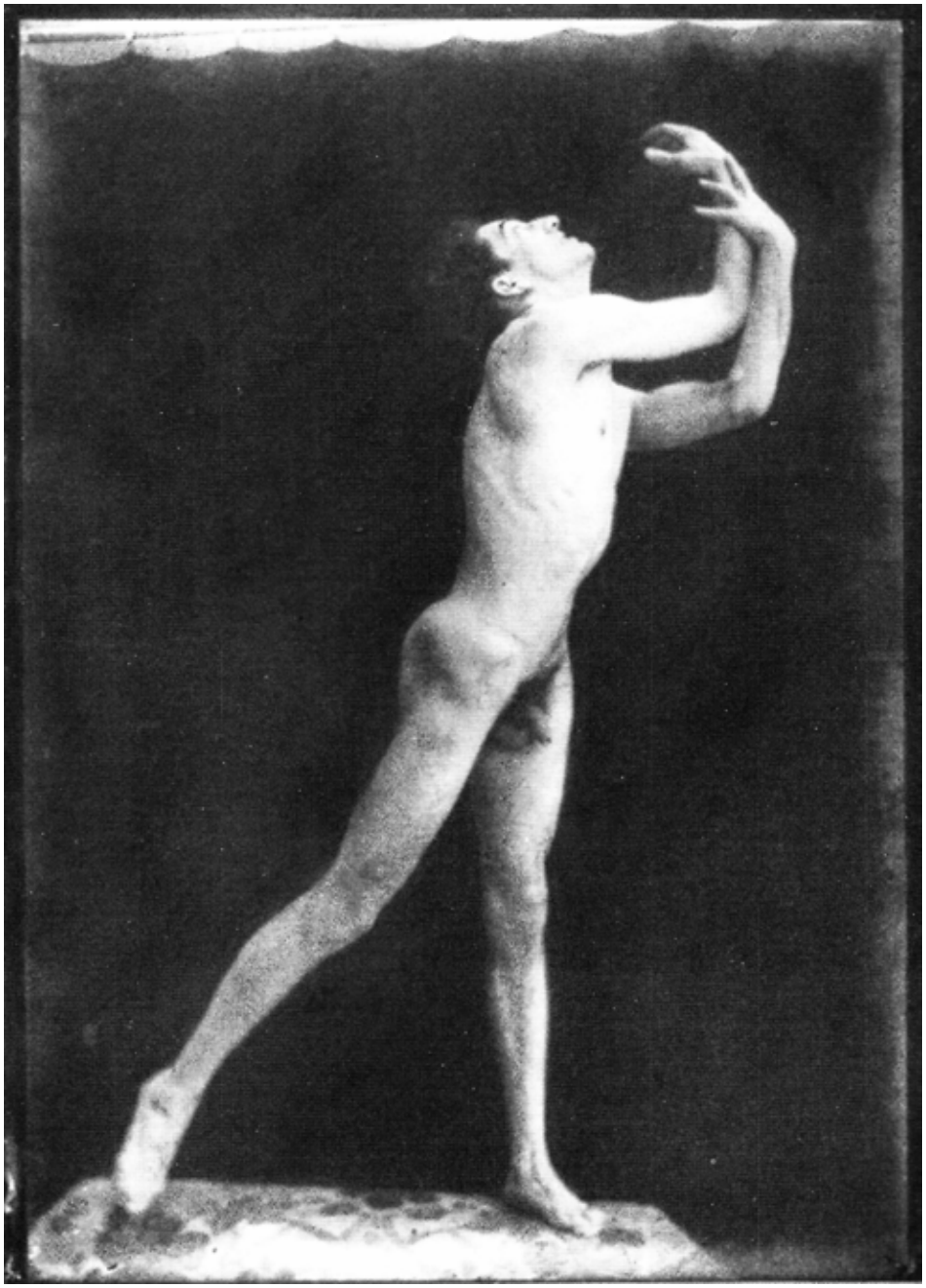


Fig. 4.4.4.11.2 – Vitoriano Braga, José de Almada Negreiros, “Le Modernisme Mis-à-Nu Par Lui-Même”, “Depois do Modernismo”, SNBA, 1983 | © Vitoriano Braga, José de Almada Negreiros, Instituto do Património Cultural, Arquivo Nacional de Fotografia, Pedro Baía, Paulo Varela Gomes, Jorge Figueira, Circo de Ideias, 2012, p. 55.

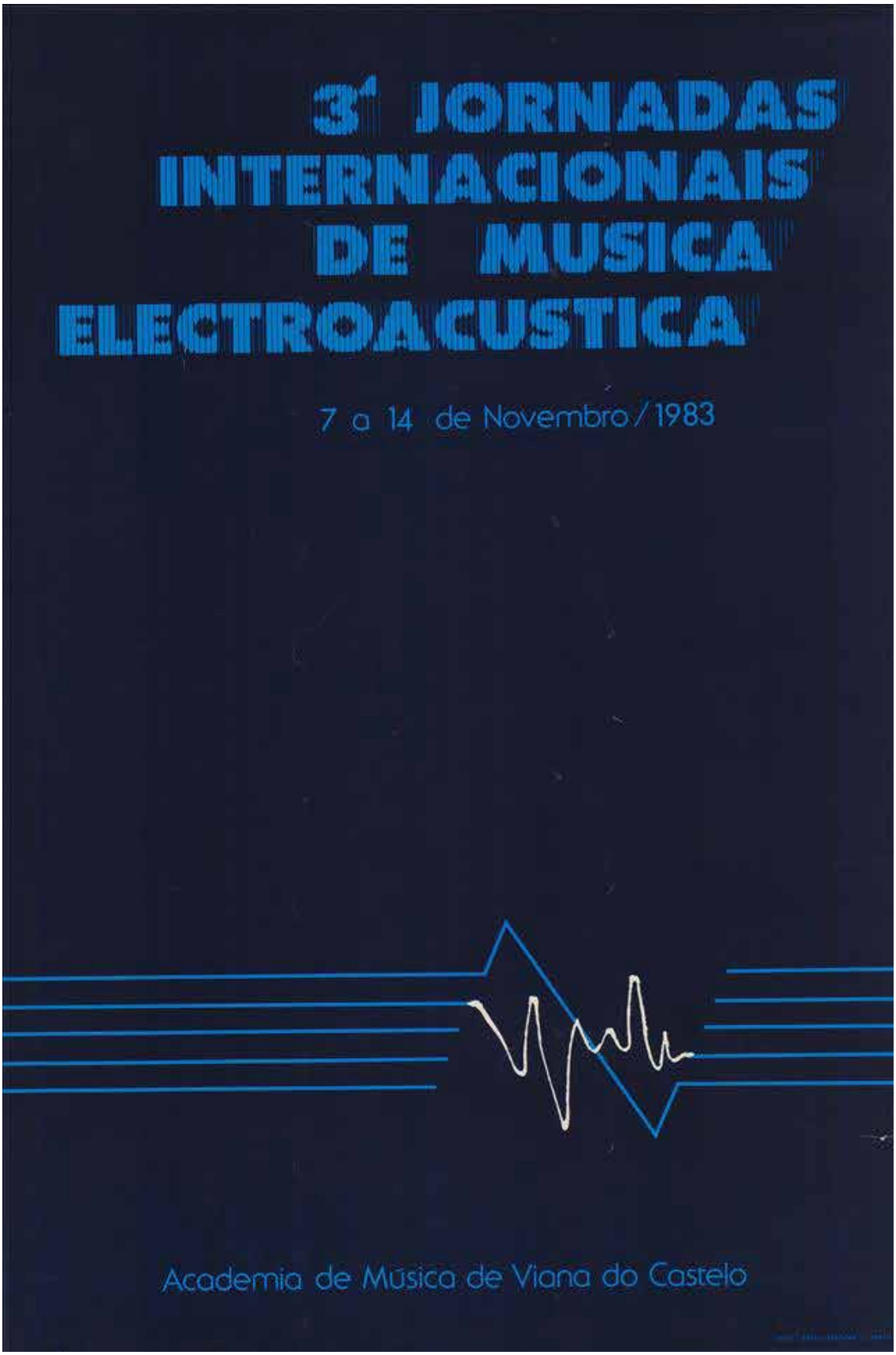


Fig. 4.4.4.12 – Jorge Peixinho, “III Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica”, Academia de Música, Viana do Castelo | © Jorge Peixinho, Academia de Música de Viana do Castelo, Inova, Artes Gráficas (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2013000399, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.4.13 – Helena Almeida, “Helena Almeida”, FCG, Lisboa, 1983 | © Helena Almeida, FCG, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1238431355_MG_4035_1.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.5.1 – Frágil, Lisboa, 1984 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.5.2 – Francisco Ginjeira, “Viva Portugal”, Galeria Olharte, Lisboa, 1984 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.



Fig. 4.4.5.3 – Heróis do Mar, “Paixão”, RTP, 1984 | © Heróis do Mar, Jorge Pereirinha Pires, José Francisco Pinheiro, Filmes do Tejo, 2006.



Fig. 4.4.5.3.1 – João Vieira, “Caretos”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1984 | © João Vieira, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/, consultado em 14/12/2014.



Fig. 4.4.5.3.2 – João Vieira, “Caretos”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1984 | © João Vieira, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/, consultado em 14/12/2014.



Fig. 4.4.5.3.3 – João Vieira, “Caretos”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1984 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 54.

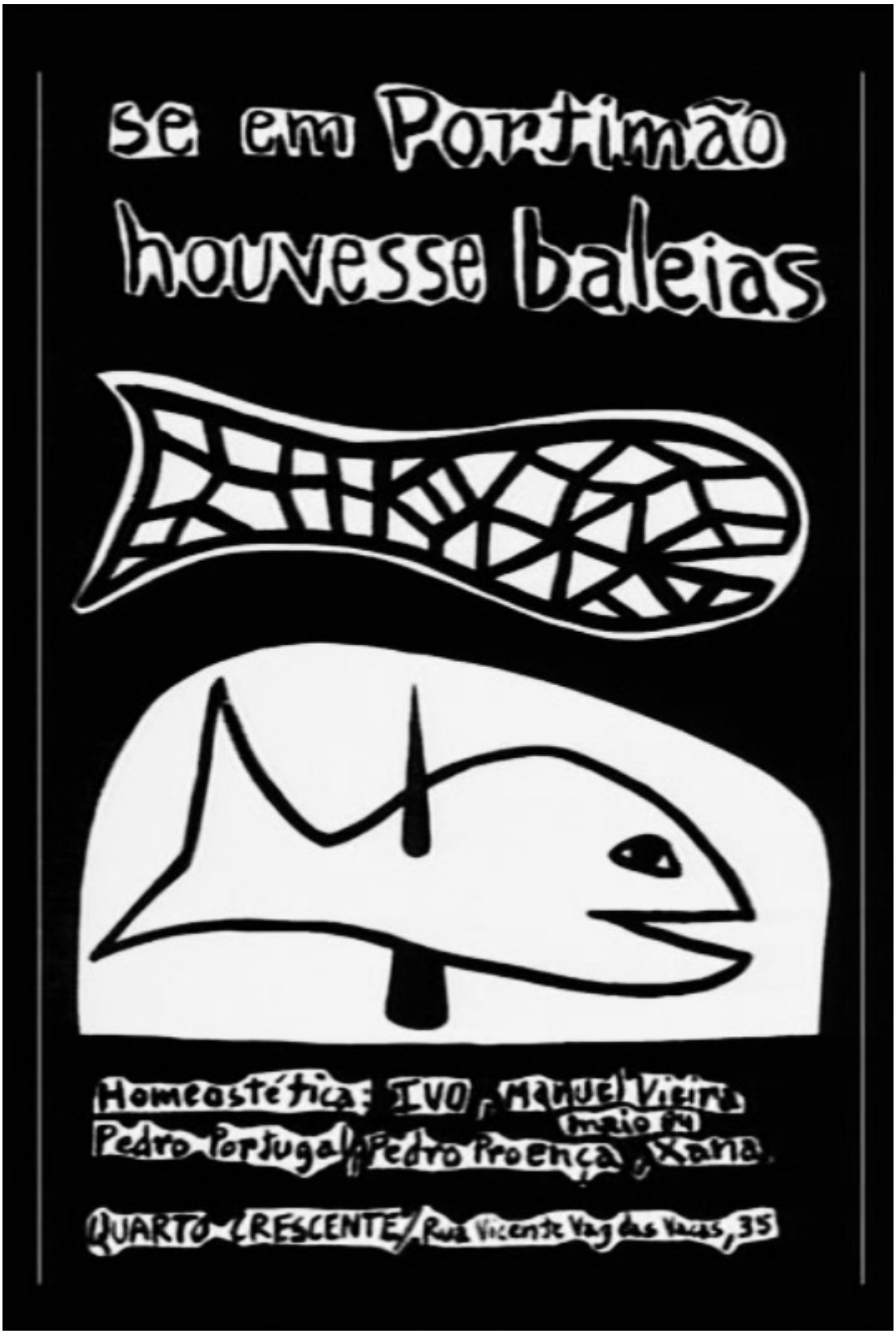


Fig. 4.4.5.5 – Movimento Homeostética, “Se em Portimão houvesse baleias”, Galeria Quarto Crescente, Portimão, 1984 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

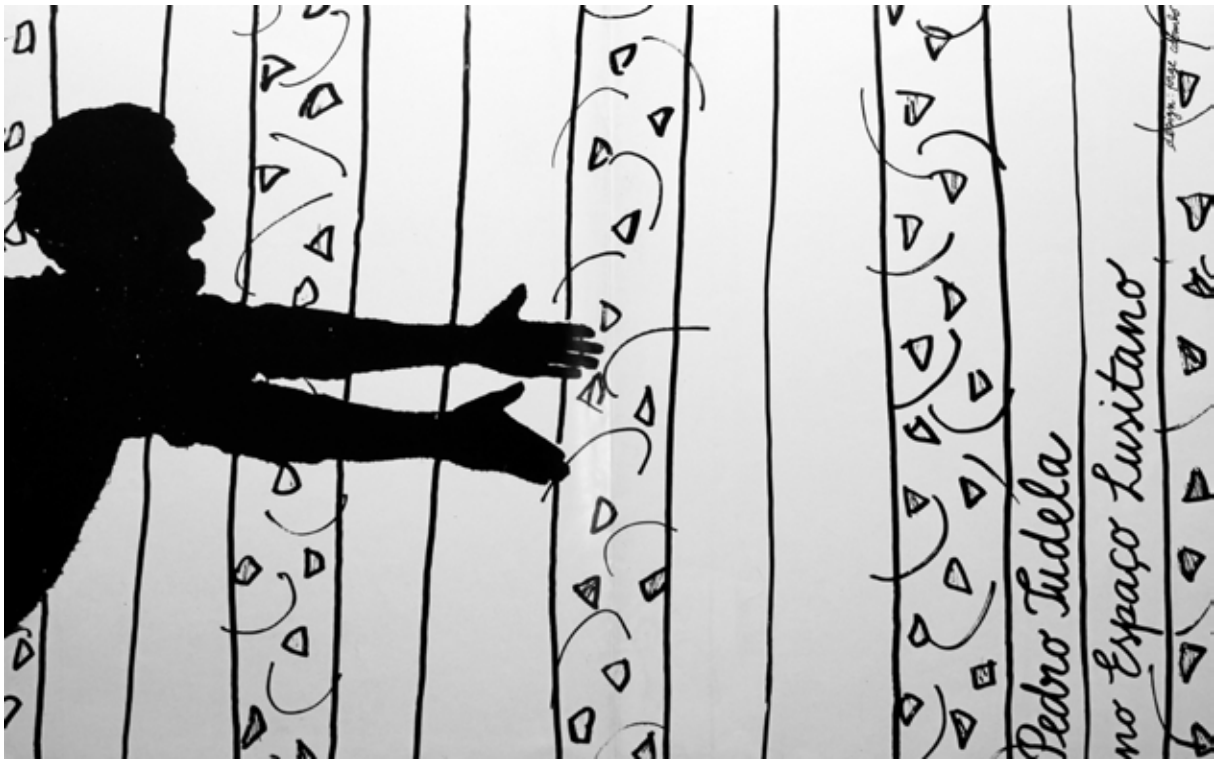


Fig. 4.4.5.6.1 – Pedro Tudela, “desenho/performance”, Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1984 | © Pedro Tudela, Galeria Espaço Lusitano, 1984, Capa.

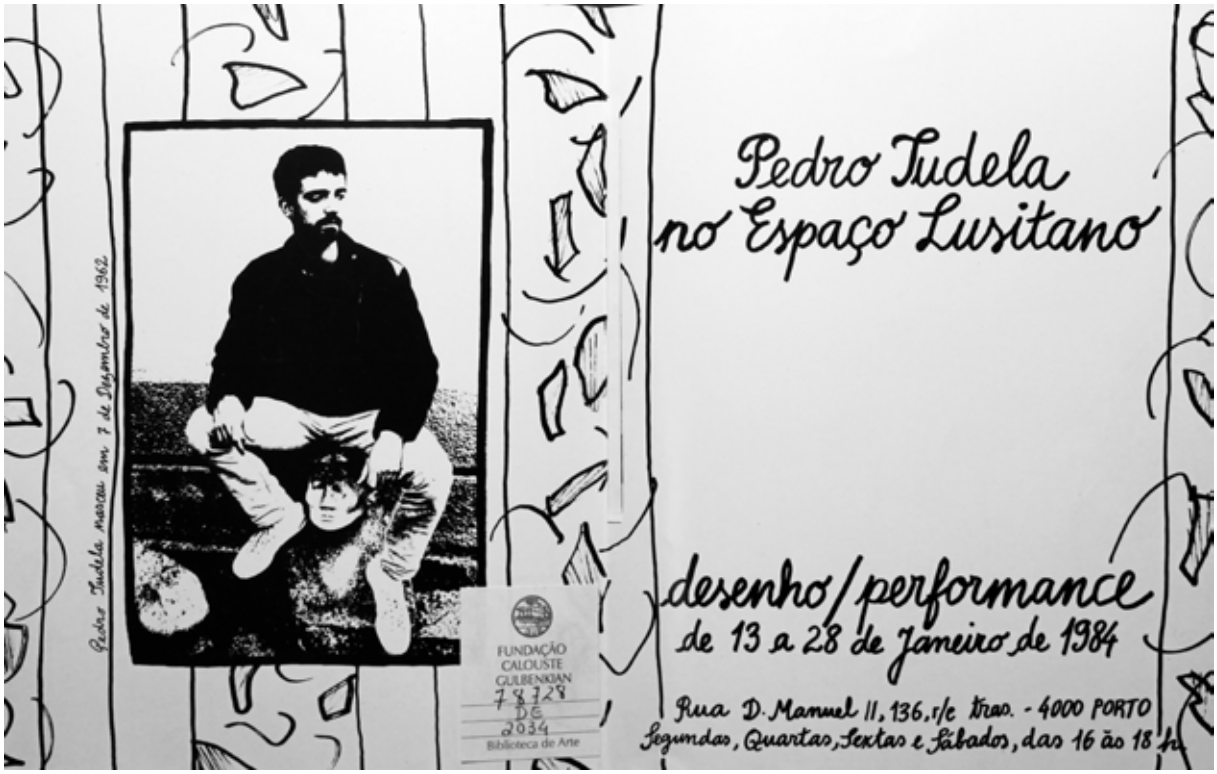


Fig. 4.4.5.6.2 – Pedro Tudela, “desenho/performance”, Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1984 | © Pedro Tudela, Galeria Espaço Lusitano, 1984, pp. 1-2.



Fig. 4.4.5.7.1 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

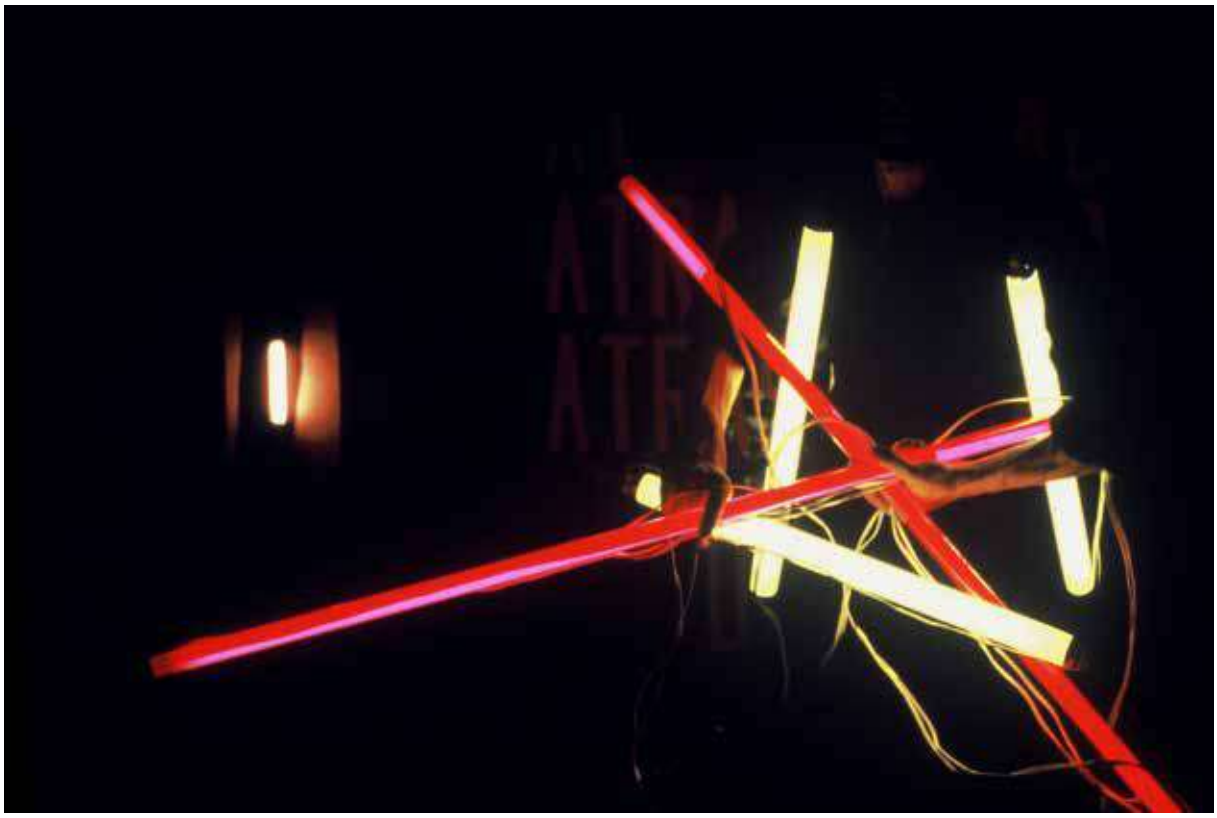


Fig. 4.4.5.7.2 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.



Fig. 4.4.5.7.3 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

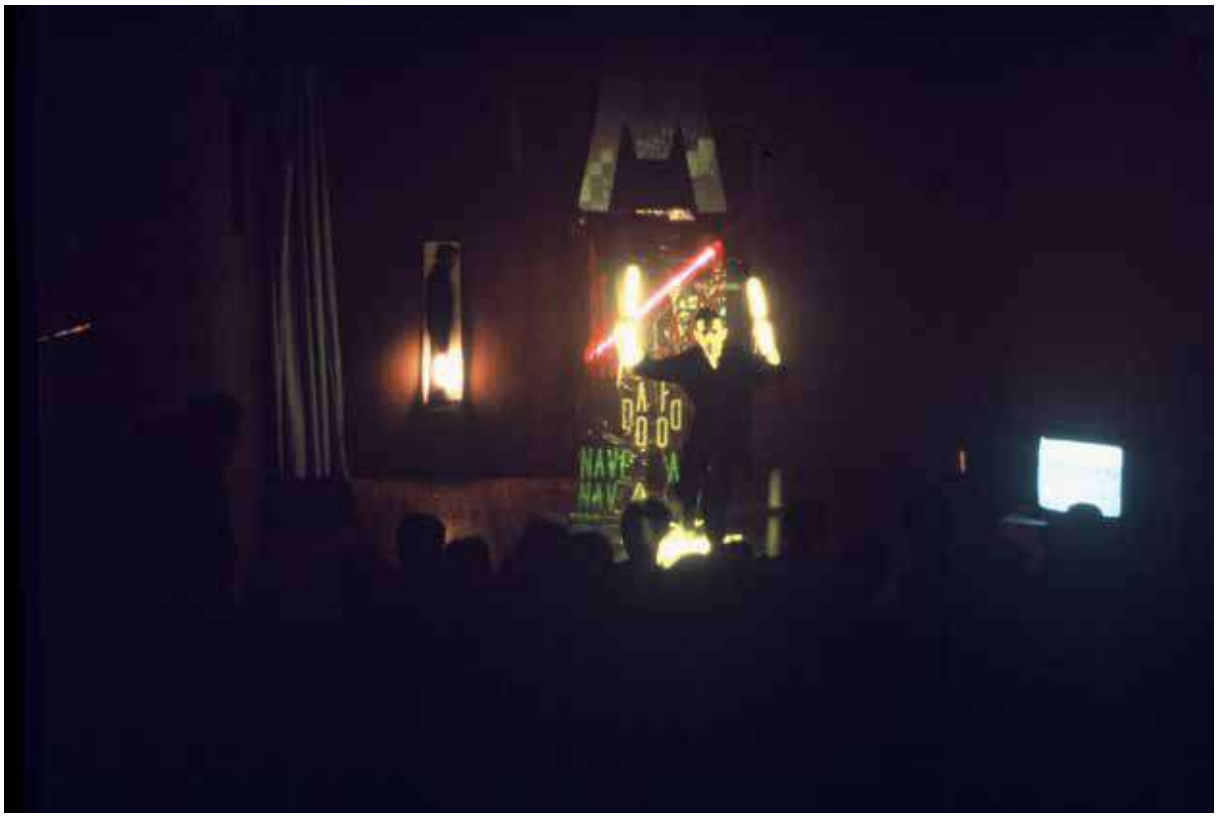


Fig. 4.4.5.7.4 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.



Fig. 4.4.5.7.5 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

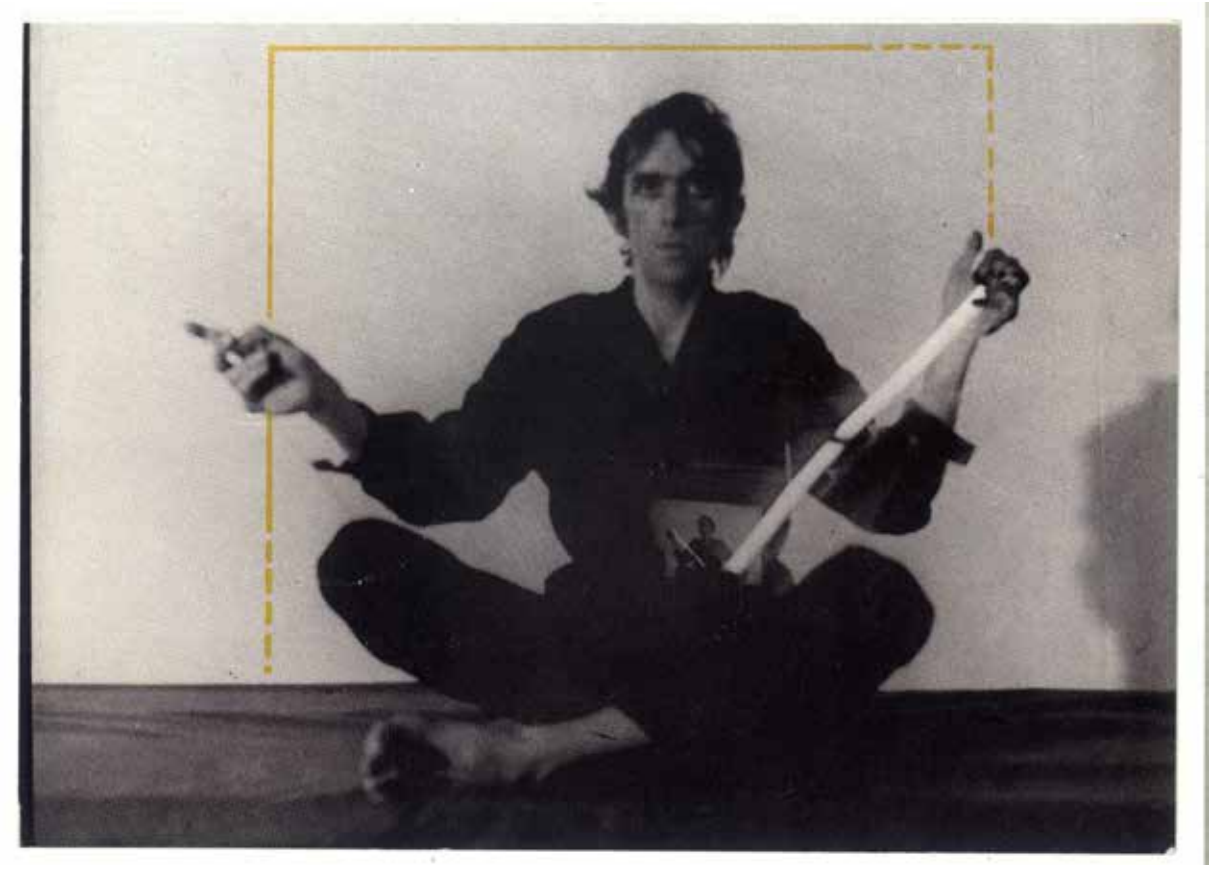


Fig. 4.4.5.7.6 – Silvestre Pestana, “BioVirtual” [Folheto], Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, Cooperativa Árvore, 1984, Frente, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.



Fig. 4.4.5.8.1 – Pop Dell'Arte, 1984-2011 | Ilustração: Nuno Martins | © Pop Dell'Arte, Nuno Martins, Tugaland, A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011, p. 3.



Fig. 4.4.5.8.2 – Pop Dell'Arte, 1984-2011 | Ilustração: Nuno Martins | © Pop Dell'Arte, Nuno Martins, Tugaland, A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011, p. 9.



Fig. 4.4.5.8.3 – Pop Dell'Arte, 1984-2011 | Ilustração: Nuno Martins | © Pop Dell'Arte, Nuno Martins, Tugaland, A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011, p. 16.



Fig. 4.4.5.9.1 – Telectu, OFF-OFF (LP), 1984 | © Telectu, 3 Macacos, 1984, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

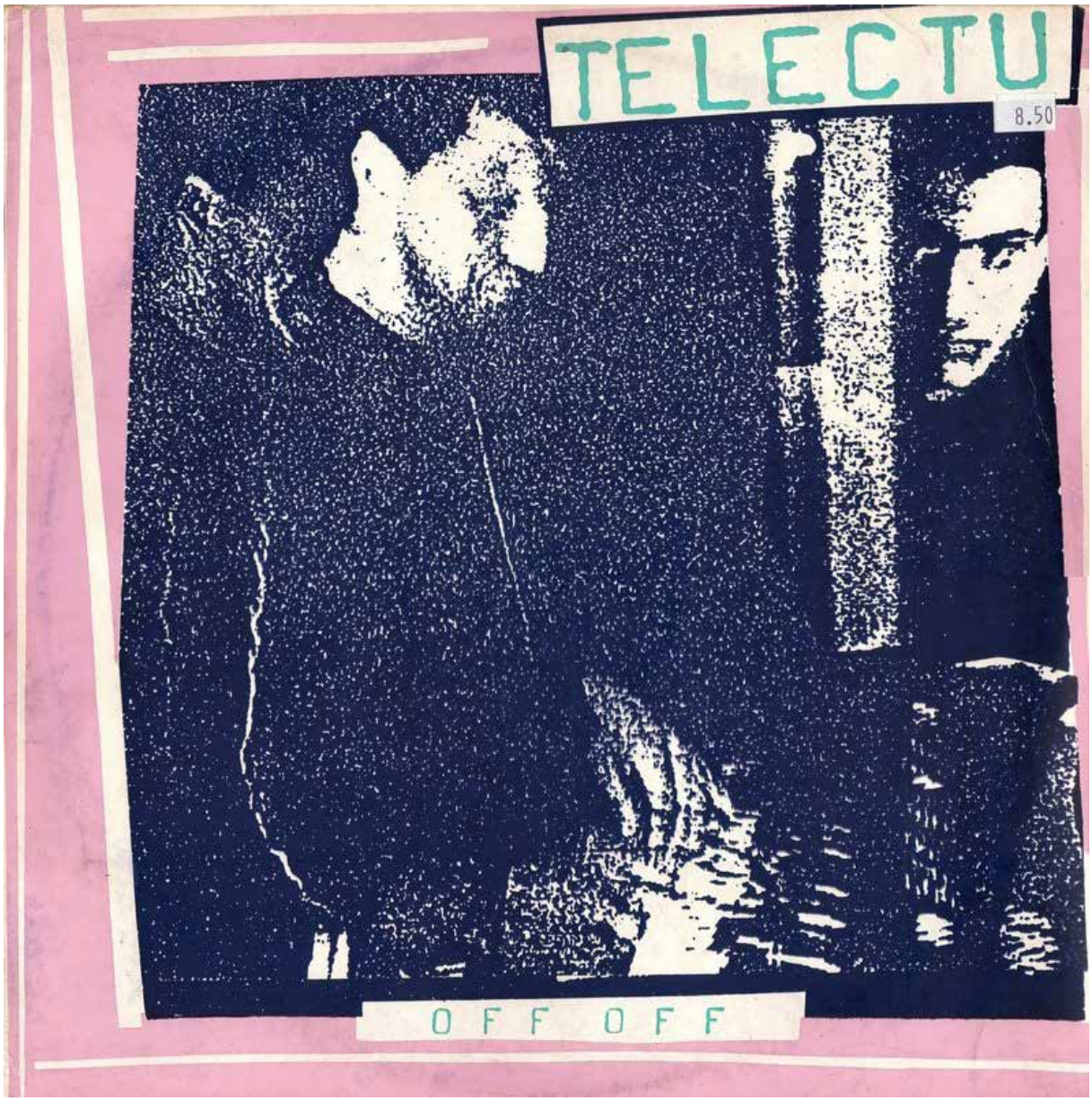


Fig. 4.4.5.9.2 – Telectu, OFF-OFF (LP), 1984 | © Telectu, 3 Macacos, 1984, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

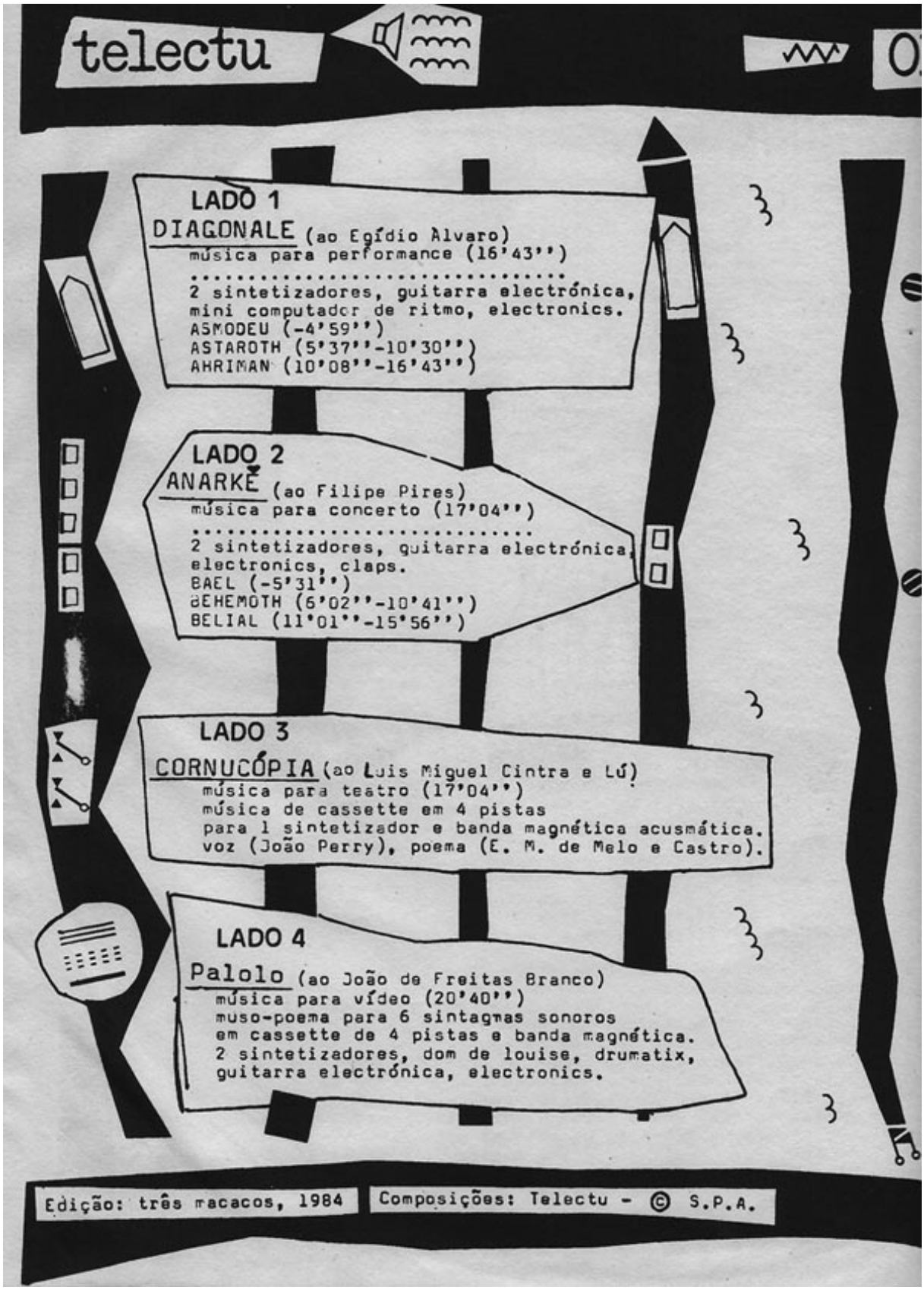


Fig. 4.4.5.9.3 – Telectu, OFF-OFF (LP), 1984 | © Telectu, 3 Macacos, 1984, Capa, Interior, disponível em http://www.serge-against-bourg.net/mestrado/capituloII/ctu.html, consultado em 14/07/2015.



Fig. 4.4.5.10 – Grupo Neon, “Show Multimédia”, 1984 | © Grupo Neon, Julien Blaine, Doc(k)s, nº 80, 1987, sem página.



Fig. 4.4.6.1.1 – António Barros; João Torres; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana, “Apokatastasis”, CAPC, Coimbra, 1985 | António Barros, João Torres, José Louro, José Troya, Rui Mendes, Silvestre Pestana © disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.



Fig. 4.4.6.1.2 – António Barros; João Torres; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana, “Apokatastasis”, CAPC, Coimbra, 1985 | António Barros, João Torres, José Louro, José Troya, Rui Mendes, Silvestre Pestana © disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.



Fig. 4.4.6.2 – Frágil, Lisboa, 1985 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

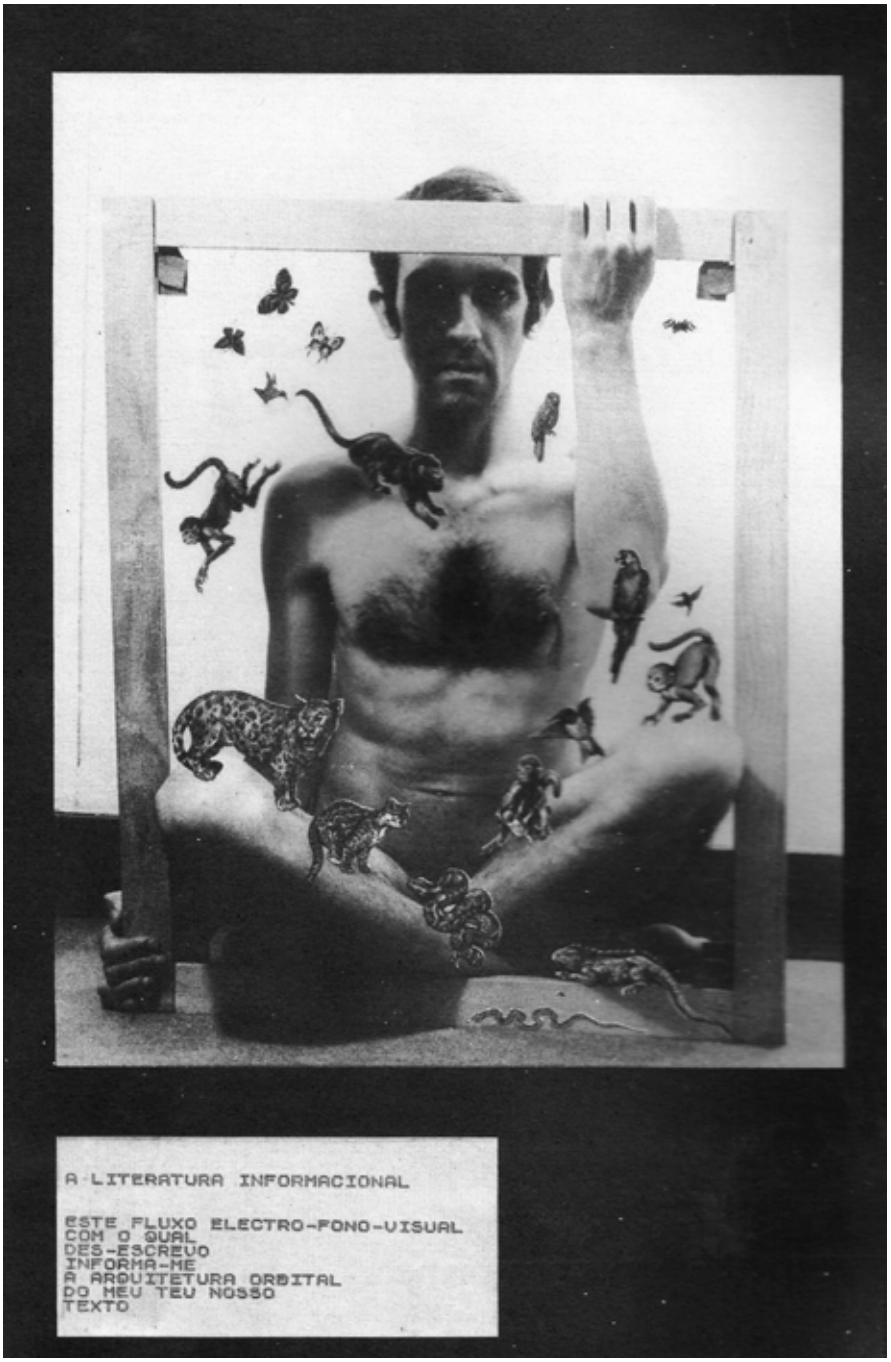


Fig. 4.4.6.3.1 – Silvestre Pestana, “A literatura informacional”, 1985 | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 207.

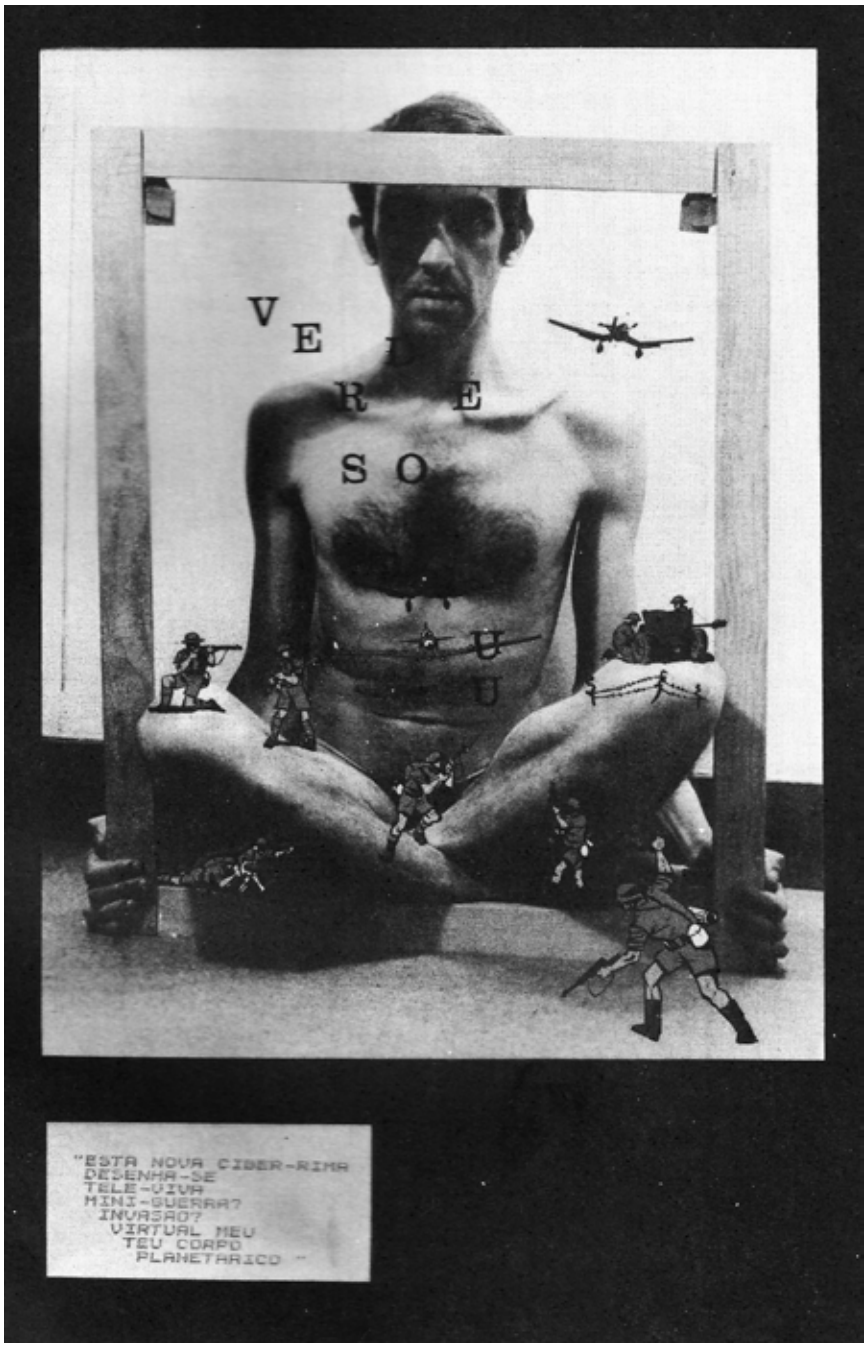


Fig. 4.4.6.3.2 – Silvestre Pestana, “Esta nova ciber rima”, 1985 | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 208

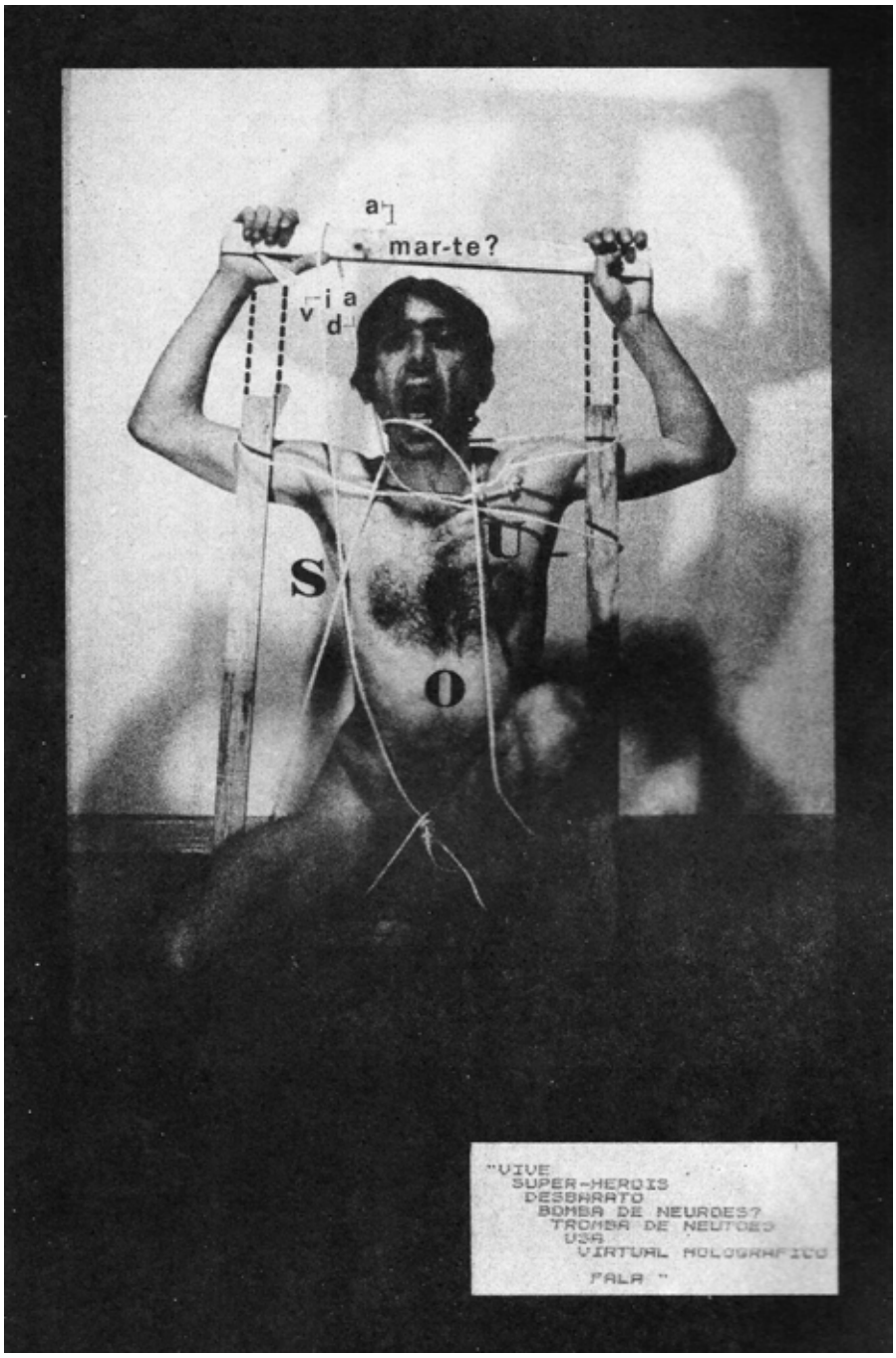


Fig. 4.4.6.3.3 – Silvestre Pestana, “Vive”, 1985 | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 209.



Fig. 4.4.6.4 – Rui Reininho, “Concerto GNR”, “Noite Negra”, RRV, Lisboa, 1985 | © Rui Reininho, Rui Monteiro, Blitz, nº 9, 1985, p. 20.



Fig. 4.4.6.5 – Rui Reininho, “Concerto GNR”, anos 80 | Fotografia: Bruno Neves | © GNR, Rui Reininho, Bruno Neves, António A. Duarte, Livraria Bertrand, 1984, p. 198.



Fig. 4.4.6.6 – Telectu, “Concerto-Performance”, “Arroz Doce”, RTP, 1985 | © Telectu, RTP, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=lg7yeZUpma8&feature=youtu.be, consultado em 29/10/2014.

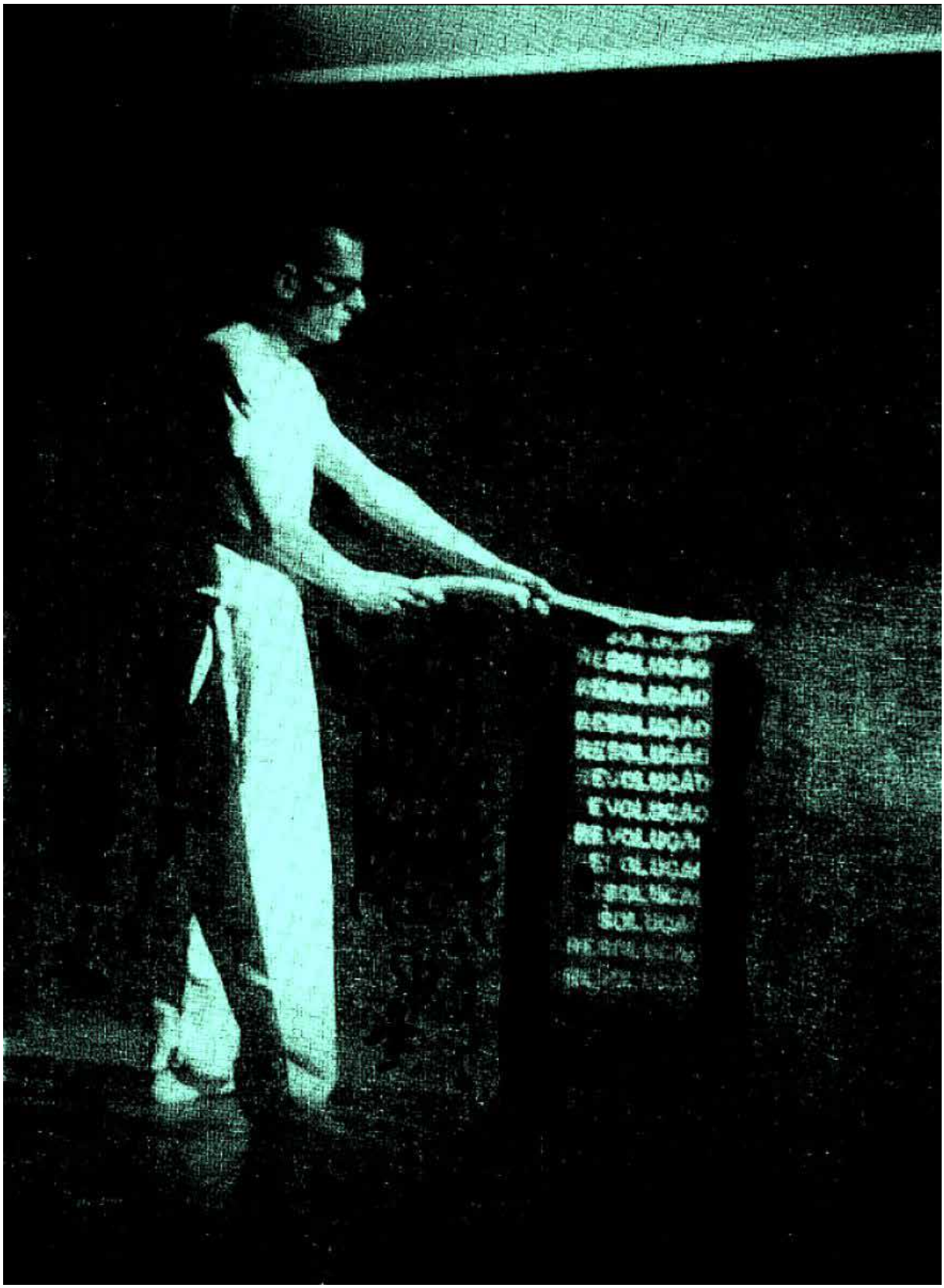


Fig. 4.4.7.1.1 – António Barros, “Breves Histórias do Meu País”, “3e Festival International de Poésie de Cogolin”, Centre Culturel, Cogolin, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © António Barros, Fernando Aguiar. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.7.1.2 – António Barros, “Breves Histórias do Meu País”, “3e Festival International de Poésie de Cogolin”, Centre Culturel, Cogolin, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © António Barros, Fernando Aguiar. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 4.4.7.2.1 – Felizes da Fé, “Manifestação contra o fim do mês”, Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.7.2.2 – Felizes da Fé, “Manifestação contra o fim do mês”, Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.7.2.3 – Felizes da Fé, “Manifestação contra o fim do mês”, Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

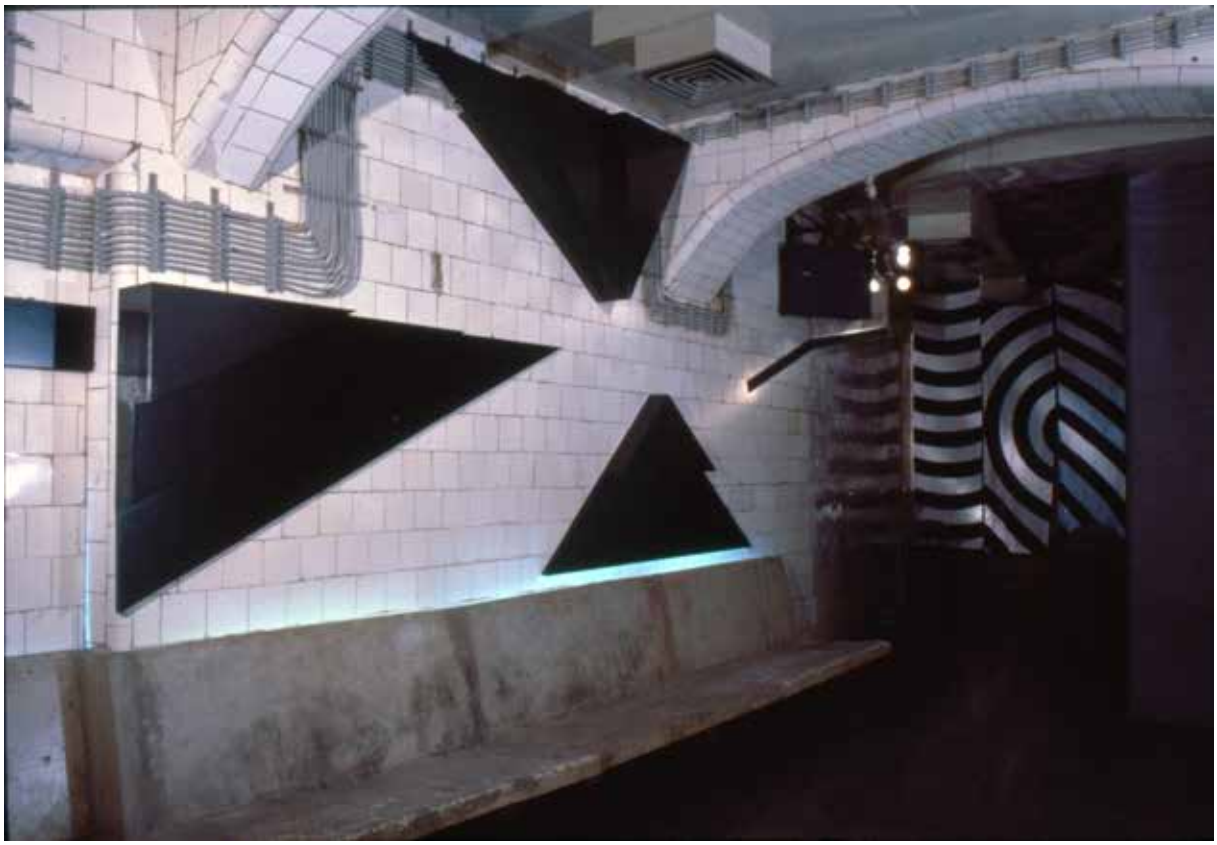


Fig. 4.4.7.3.1 – Frágil, Lisboa, 1986 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.7.3.2 – Frágil, Lisboa, 1986 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.7.4.1 – Gabriel Rui Silva, “Instalação: Romance”, Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

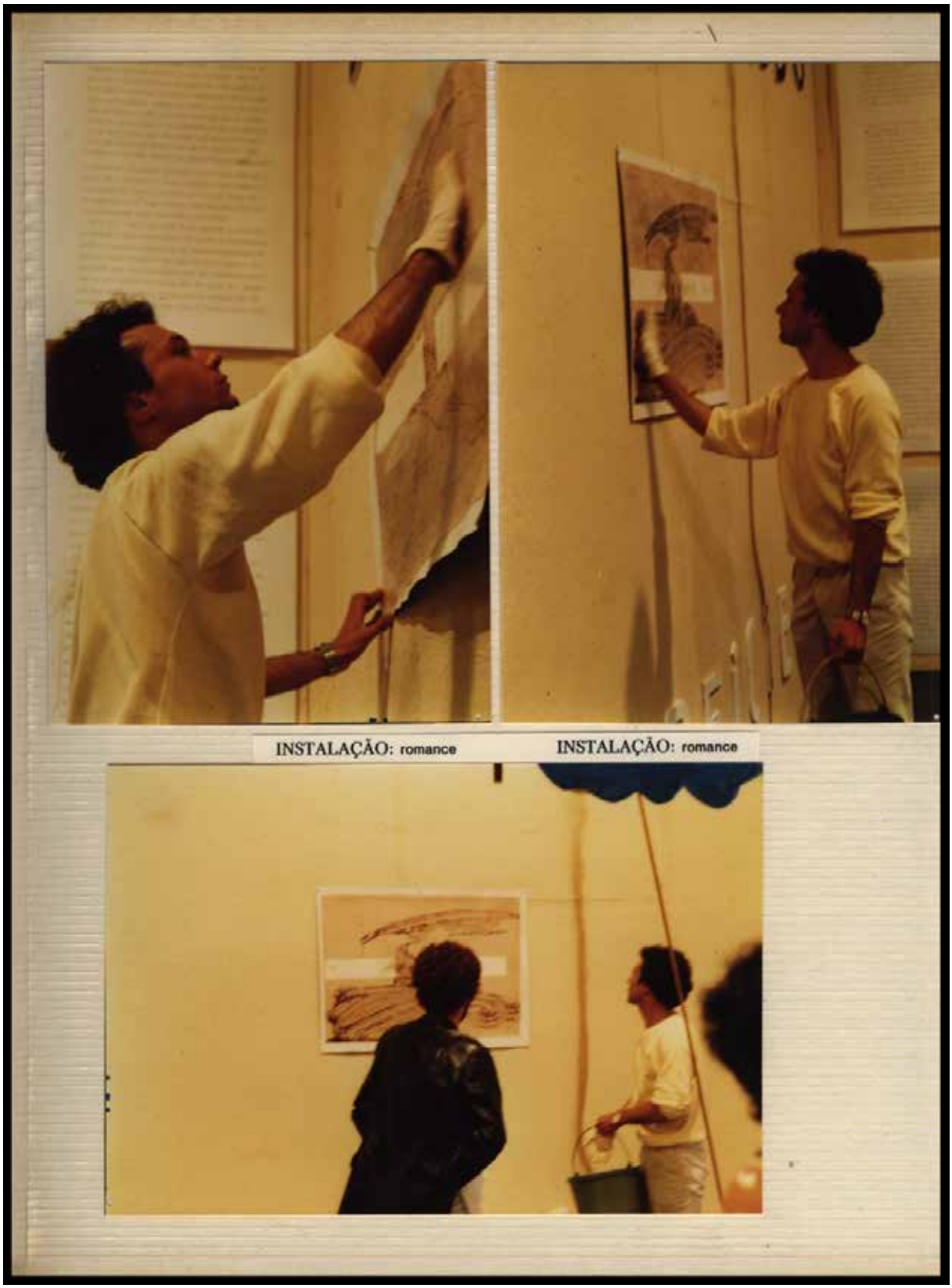


Fig. 4.4.7.4.2 – Gabriel Rui Silva, “Instalação: Romance”, Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

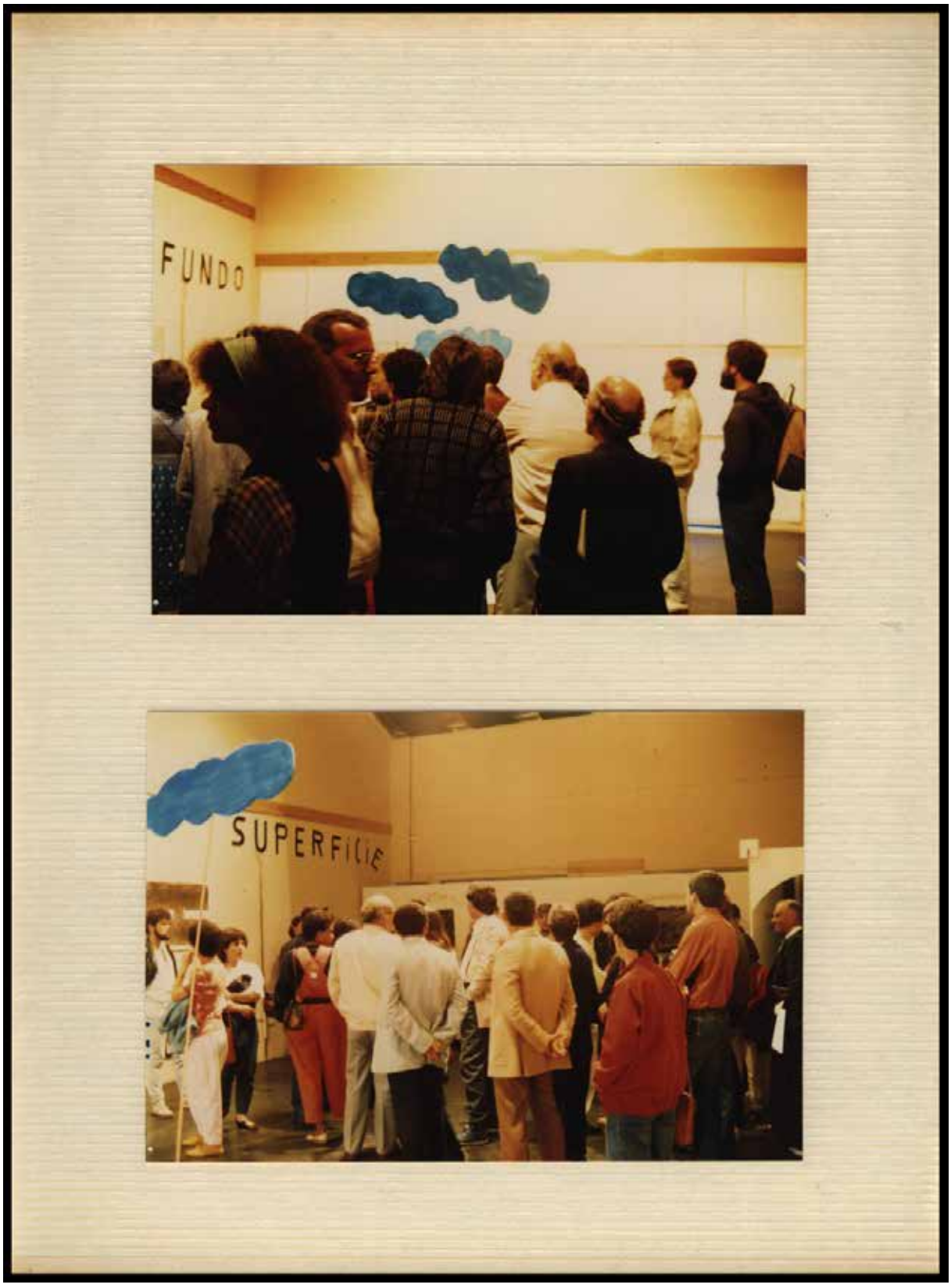
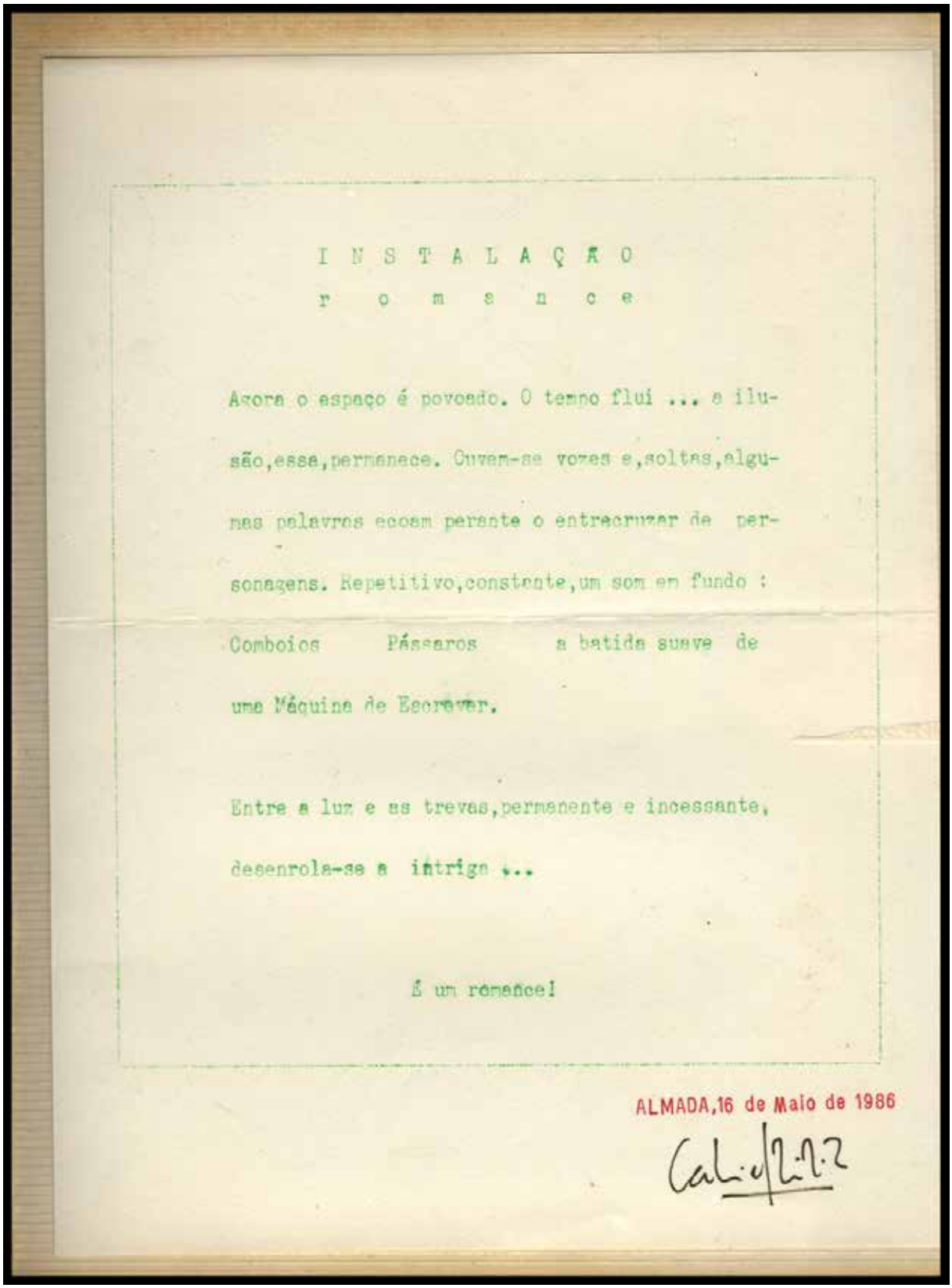


Fig. 4.4.7.4.3 – Gabriel Rui Silva, “Instalação: Romance”, Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



I N S T A L A Ç Ã O

r o m a n c e

Agora o espaço é povoado. O tempo flui ... a ilusão,essa,permanece. Ouvem-se vozes e,soltas,algumas palavras ecoam perante o entrecruzar de personagens. Repetitivo,constante,um som em fundo :

Comboios Pássaros a batida suave de uma Máquina de Escrever.

Entre a luz e as trevas,permanente e incessante, desenrola-se a intriga ...

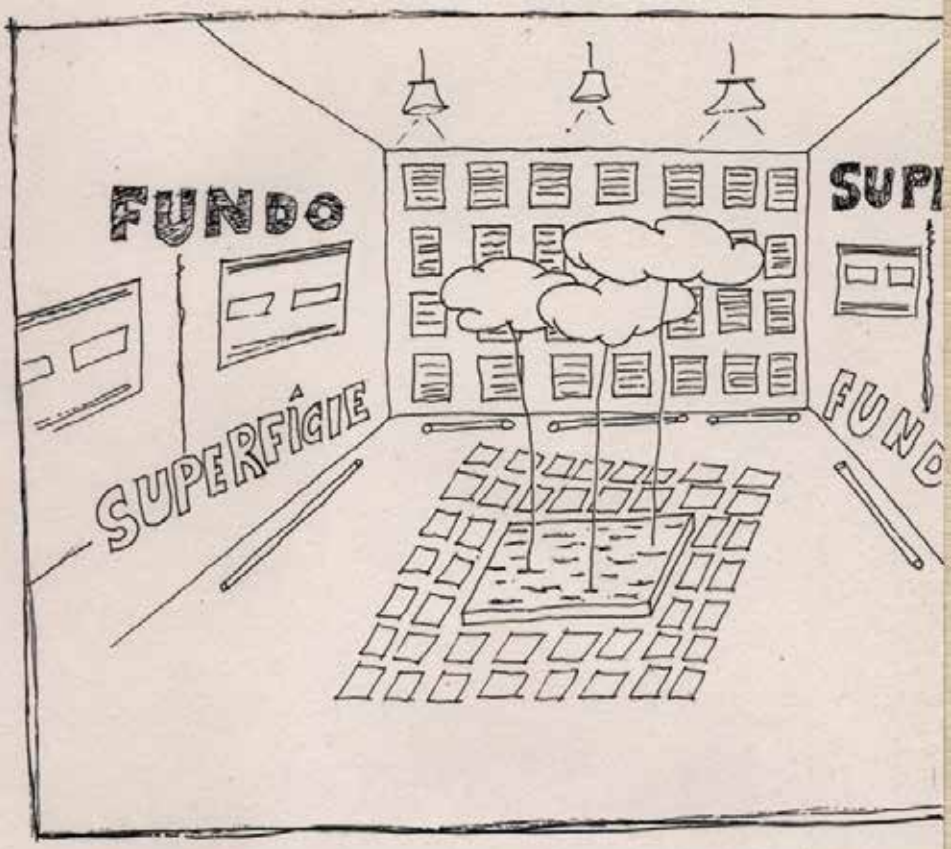
É um romance!

ALMADA,16 de Maio de 1986

Fig. 4.4.7.4.4 – Gabriel Rui Silva, “Instalação: Romance” (Libreto), Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

Oficina de Cultura
1986 - ALMADA
gabriel rui silva

INSTALAÇÃO
romance



MATERIAIS:1.Prancha em madeira(vermelho) 2.Folhas de papel de máquina A4 3.Três hastes em metal dourado 4.Nuvem-copa de árvore(?)(azul)em esferovite 5.Folhas de papel A1(texto INSTALAÇÃO:romance em caracteres de máquina muito ampliado)(fotocópias) 6.Papel fotográfico 7.Recipiente com água+revelador+acelerador 8.Uma lata-spray dourado 9. Letras 10. Cinco tubos de luz negra.

SOM: Mistura em banda magnética de sons de pássaros+comboios+ máquina de escrever.

DURAÇÃO: +/- trinta minutos

Fig. 4.4.7.4.5 – Gabriel Rui Silva, “Instalação: Romance” (Libreto), Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

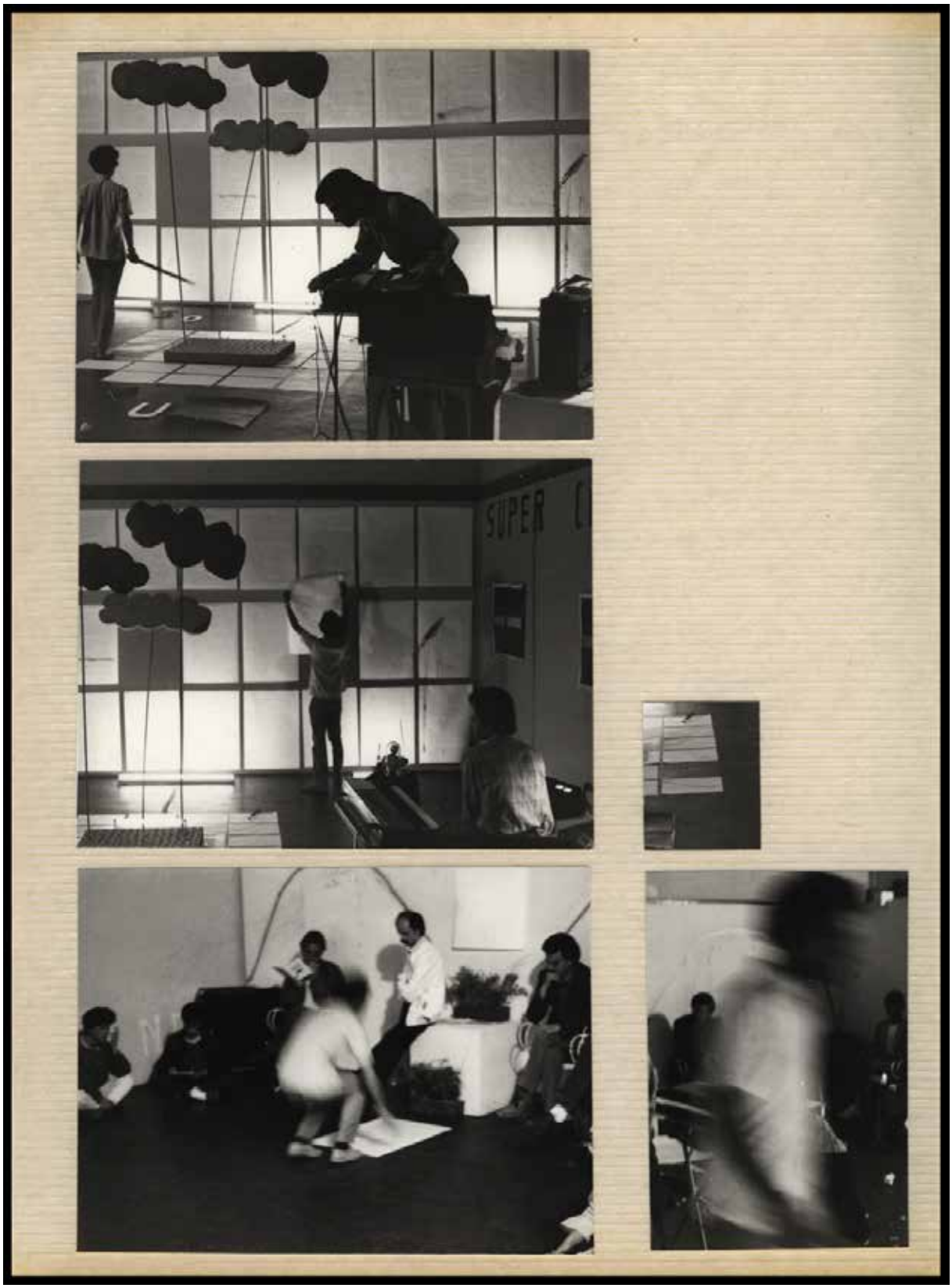


Fig. 4.4.7.5.1 – Gabriel Rui Silva, “Desinstalação (Instalação: Romance)”, Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

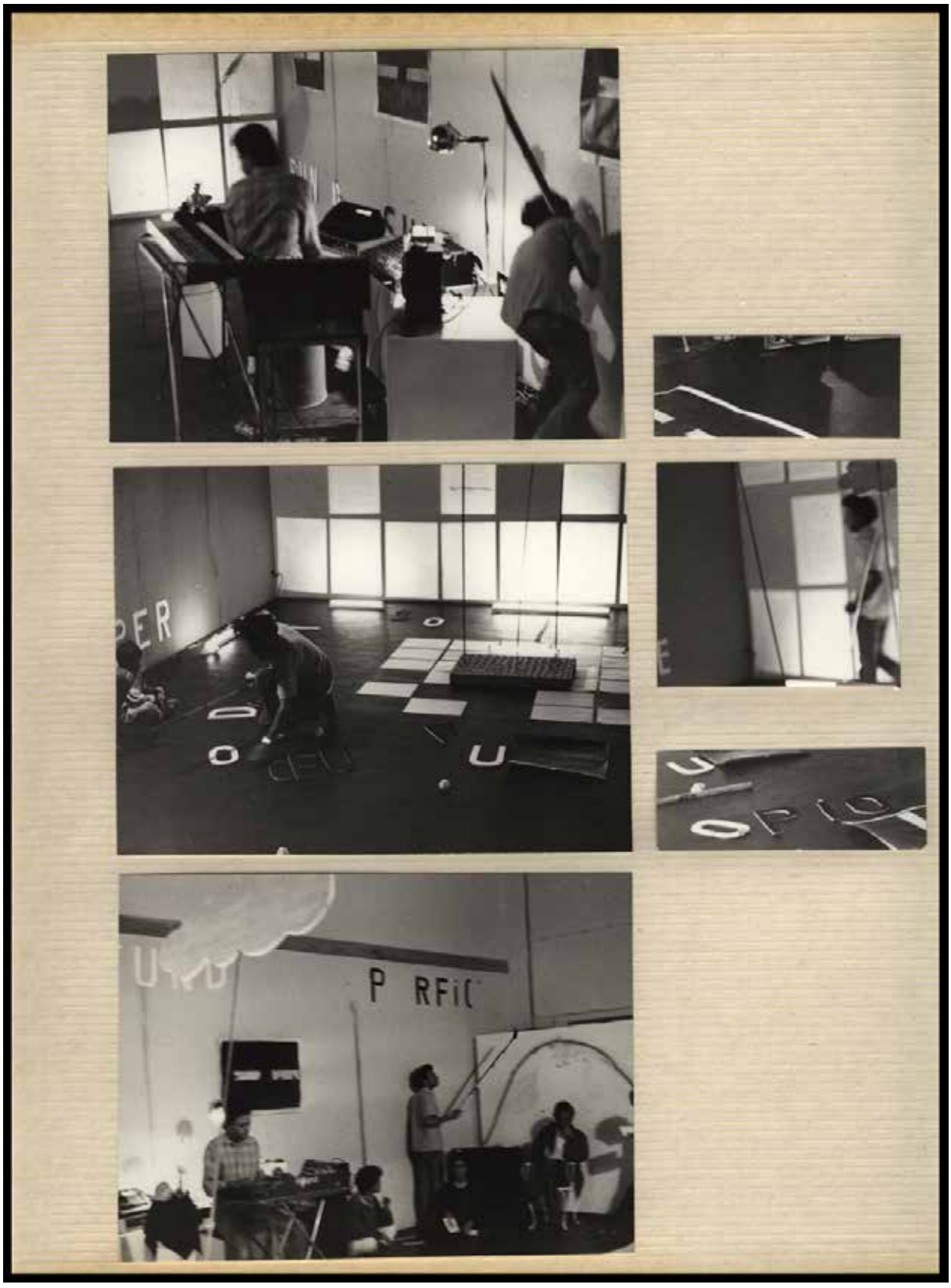


Fig. 4.4.7.5.2 – Gabriel Rui Silva, “Desinstalação (Instalação: Romance)”, Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

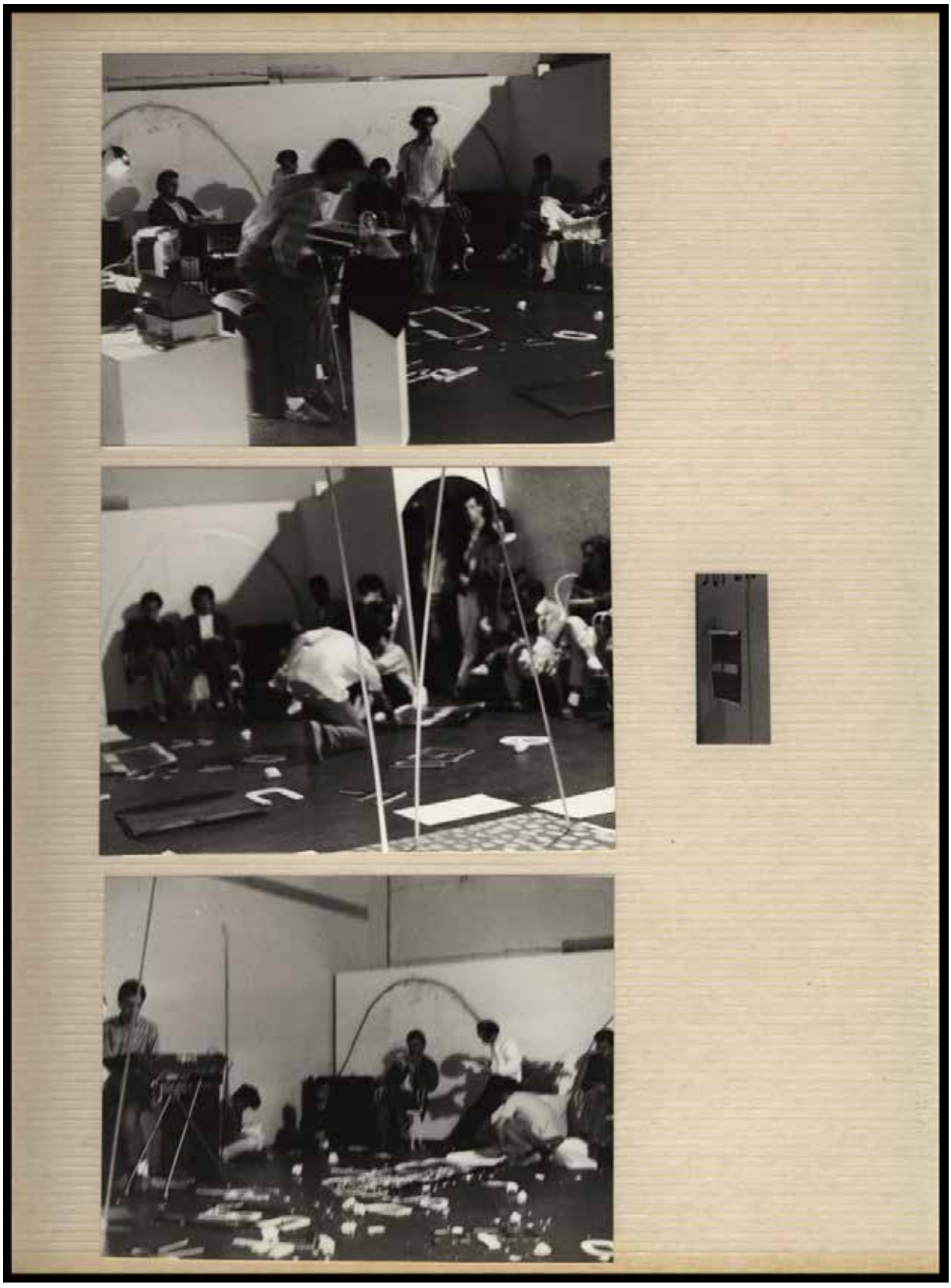


Fig. 4.4.7.5.3 – Gabriel Rui Silva, “Desinstalação (Instalação: Romance)”, Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.7.6 – Heróis do Mar, “Fado”, RTP, 1986 | © Heróis do Mar, RTP, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=i0YCw8yUu3A, consultado em 27/11/2014.



Fig. 4.4.7.7 – José-Alberto Marques, “Conferência-Performance”, “Lançamento do Livro Poemografias”, SNBA, Lisboa, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © José-Alberto Marques, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

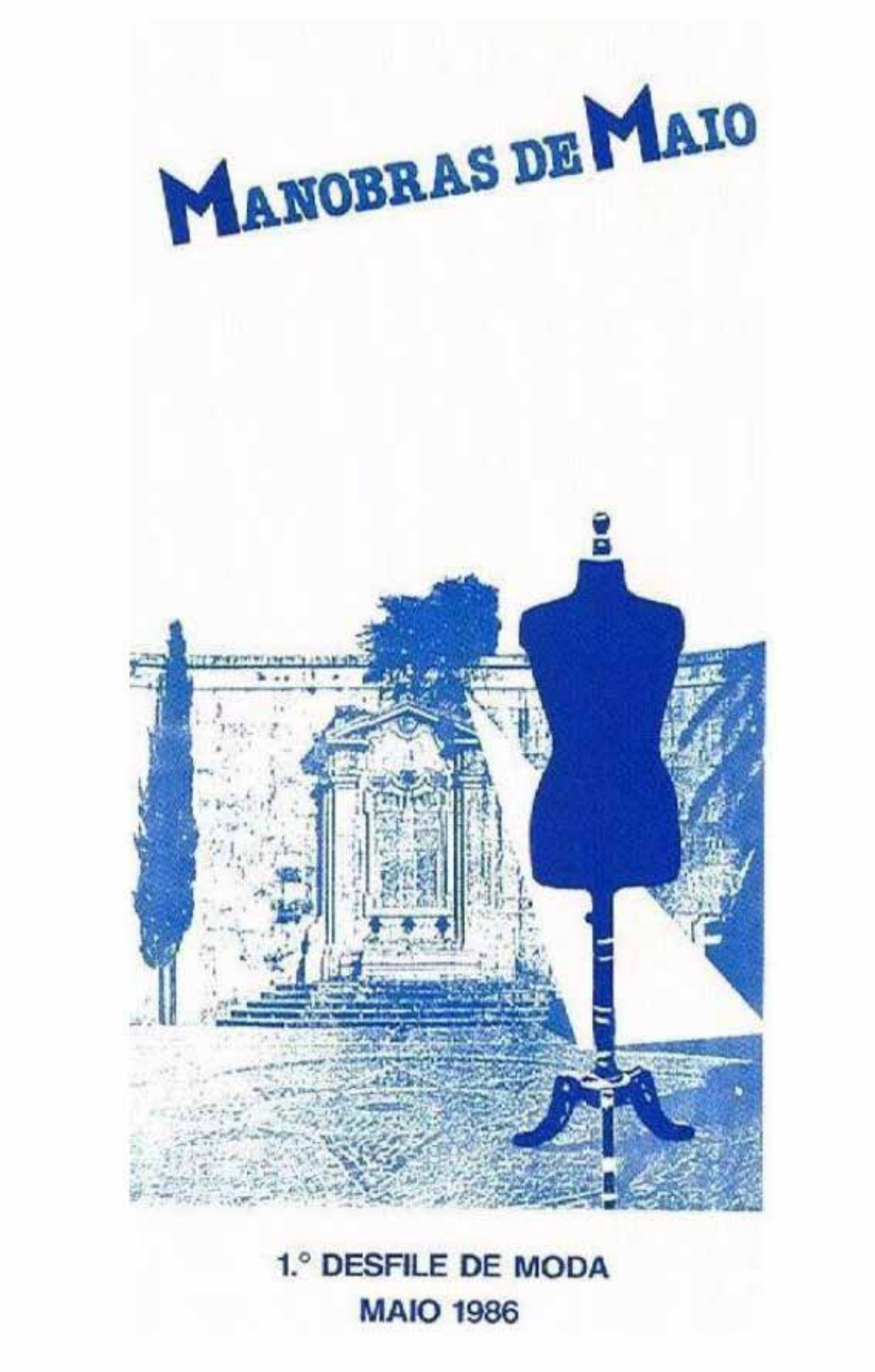


Fig. 4.4.7.8.1 – “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa, 1986 | © Ana Farinha, 2011, p. 92.



Fig. 4.4.7.8.2 – “Manobras de Maio” (Filipe Faísca; Rita Filipe; André Risário; Hilda Portela), Largo do Século, Lisboa, 1986 | Fotografia: João Silveira | © João Silveira, Filipe Faísca, Rita Filipe, André Risário, Hilda Portela, Cláudia Gavinho, 2010, p. 47.

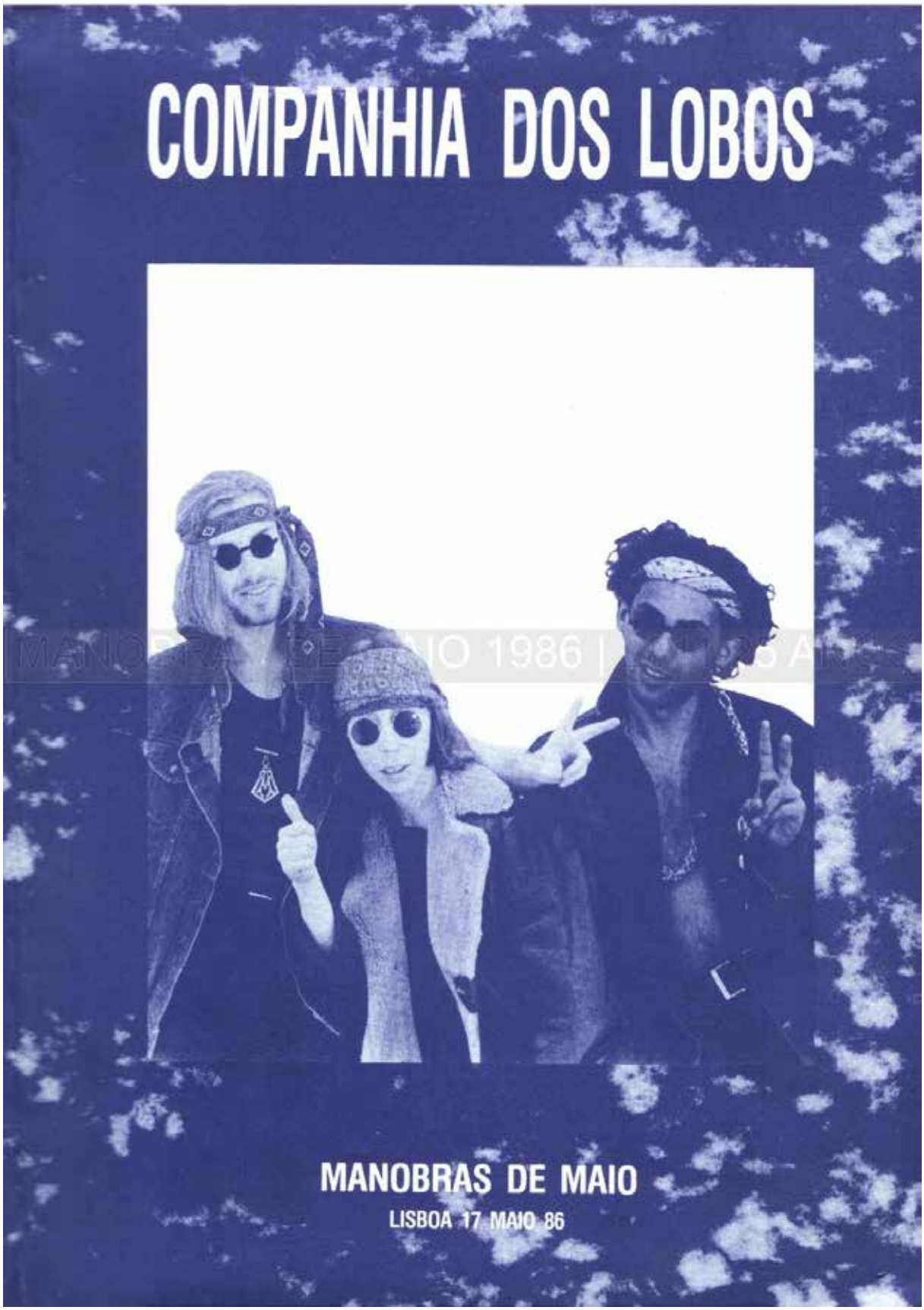


Fig. 4.4.7.8.3.1 – Companhia dos Lobos (Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro), "Manobras de Maio", Lisboa, 1986 | Fotografia: José Cerqueira | © Eduarda Abbondanza, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, José Cerqueira, disponível em http://jat-news.blogspot.pt/2011/05/manobras-de-maio-25-anos.html, consultado em 17/05/2015.



JOSÉ ANTÓNIO TENENTE

Todos nos interrogámos acerca da sua presença naquele local — sarampo? Varicela? Seria de stop? 3.º ano de Arquitectura. Sentava-se sobre pilhas de tecidos amarrotados, entre outros que perdiam do leito — cinco dentes (fluorizados; umas peças misturadas entre ozalra e lames, uns colgues sobrelos, um chiffons, e muitos outros mais ou menos leves — diplomas de dança, suaves ao tacto —, Royal Ballet, ou por vezes narcisos, — Margot Fontteyn, baptizados com nomes minerinhos, cobertos de padrões um pouco exóticos, um pouco delicados, um pouco simbólicos, um pouco geométricos. E logo concordâncias nas sugestões desse consenso — faltou ao último rasteiro obrigatório — não duvidamos, era alguma paisagem hindu, — Ana Sala-

M. EDUARDA ABBONDANZA

Um sapato... o que é?
Demonio o teu pé
no meu sapato
alinha o teu pescoço
na minha gravata
Dos botões nas dobras
das pregas das calças
tiritam espectrais

Na paragem do autocarro está um intelectual triste que enrola um cigarro de ontens pesadelos e umas pouco limpas. Por dentro, abre-se uma porta ao som de baladas de Sabucos. Uma criata verte-esperança. Sem os lábios violeta, uns bancos com esferáricos, os meus são os reis. Quando tenta atravessar a estrada sem olhar, surpreende-se repentinamente os braços de um Land-Rover com pára-choques luminosos, capota transparente, faróis de nevoeiro acesos. Um livro cai do sapiler: "100 Dietas de Beverly Hills". Ela pôs o cabelo de fora no mesmo tempo que carrega no clason com o

MÁRIO MATOS RIBEIRO

Decer da minha pessoa
sempre sobre mim
como nada e ninguém
inventor da minha figura
personagens vazios
para proiectar
a procura
de corpos
para proteger
delicados fantasmas travestidos
projectos ornamentais
formas inesgotáveis
sobre as nossas formas nuas
cosmético universal
identidades transitórias
poderi contínuo
breves nos séculos
make-up rebel
desejo mais e adaptado
vestuário das árvores
vestuário dos animais
vestuário da noite
naturalmente nómadas
roupa de guerra

Alessandro Mendini

sar 86/87 — talvez o malaise, talvez madrasso, talvez tempos sobre água — curso Cilum — barreira. Sente essa impressão devida aos minusculos punhais de Silva gravados no brocado, ou à cor de café de um pano mais transparente tomando tudo o que cobria, ou ao aroma forte de uma renúcia. Que assalhado por esse caos emparelhado — Carmer Iris — não nos pôde deixar de lembrar certas florestas, cujo ar inspirado sem cautela traz o efeito de loor poderoso. — Não bebe, não fuma, não conta os parabéns —.

Naturalmente que ela em si era pouco indiano, claro e atourado. Além disso, achámo-la cheia de uma energia contida que contrastava com todos os tecidos placidos. De qualquer modo parecia-nos concordo com certa decisão e conveniência de elegância de algum acontecimento dance-nos cair por ali à esquina.

Pedro Arrabaça

tema de "Rocky IV". Ouvem-se as readimas de um grupo de novos pobres, excitados com o incidente. Elas publicitos de viagens dancos das camisas obsoletas de algodão de cores coloridas e dos sapatos de tenis para facilitar o activismo quotidiano. O barulho de um spray na noite. Na parede em baixo aparecem escritos frases de profundo desprezo anti-burguês. E um jovem assim com a cara cheia de acne e oculos de Sol mostarne, cabelos verticais rapados ao lado, T-shirt com slogans utrapiosis. Um senhor de fato impecável e do bom corte, toma o nariz e muda de passeio. Traz debaixo do braço o seu "pessoal conjudal" com quem mantém relações quase amorosas. No bolsinho, uma caneta estenográfica Mont-Blanc com que geralmente assina as actas e documentos importantes. Ajuam-lhe pela luine, é o tipo intelectual orgânico, vestido de arquitecto com casaco em Harris-tweed de preservativos pelerine. Quer acender o seu cachimbo cheio de tabaco Dunhill, cujas cinzas lhe dolormam ligeiramente os bocos.

Hoje em plena civilização de imagem, impõe-se um novo conceito, um novo "efeito especial", aquele de aparecer. Quase se poderia dizer que quem não tem um "look" não tem nada. Cada um procura exibir aquele modelo de informações vazias chamado "look" — uma arte que serve para comunicar rapidamente, com uma mensagem codificada, a própria identidade.

M. Eduarda Abbondanza

PRIMAVERA-VERÃO 86

1.ª PASSAGEM — CAMAFEU DE DIFERENTES ESTAMPADOS EM ALVEOLÃO: CASACO 7/8 EM PRINCIPE DE GALES CINTO EM TULE AZUL SARCELLE.

2.ª PASSAGEM — CASACO EM JACQUARD DE LINHO BRANCO/PRETO/AREIA SOBRE SAIA E CALÇAS EM VISCOSE. CAMISA EM ALGODÃO.

3.ª PASSAGEM — VESTIDO PLISSADO DE ORGANZA SOB REDINGOTE EM GRANDE ESCOCÊS. BOLERO EM PIQUÉ DE ALGODÃO CHOCOLATE/BRANCO.

4.ª PASSAGEM — CASACO 7/8 E CALÇAS EM VISCOSE. DETALHES DOURADOS. CAMISA BRANCA EM CAMBRAIA FLOQUÉ.

MÁRIO MATOS RIBEIRO

Fig. 4.4.7.8.3.2 – Companhia dos Lobos (Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro), "Manobras de Maio", Lisboa, 1986 | Fotografia: José Cerqueira | © Eduarda Abbondanza, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, José Cerqueira, disponível em http://jat-news.blogspot.pt/2011/05/manobras-de-maio-25-anos.html, consultado em 17/05/2015.



Fig. 4.4.7.8.3.3 – Companhia dos Lobos (Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro), "Manobras de Maio", Lisboa, 1986 | Fotografia: José Cerqueira | © Eduarda Abbondanza, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, José Cerqueira, disponível em http://jat-news.blogspot.pt/2011/05/manobras-de-maio-25-anos.html, consultado em 17/05/2015.



Fig. 4.4.7.8.4 – Construtónica (Helena Aires; Pedro Lata; Helena Assédio; Rui Pregal da Cunha), “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa, 1986-1987(?) | Fotografia: Inês Gonçalves | © Helena Assédio, Rui Pregal da Cunha, Ana Farinha, 2011, p. 92.

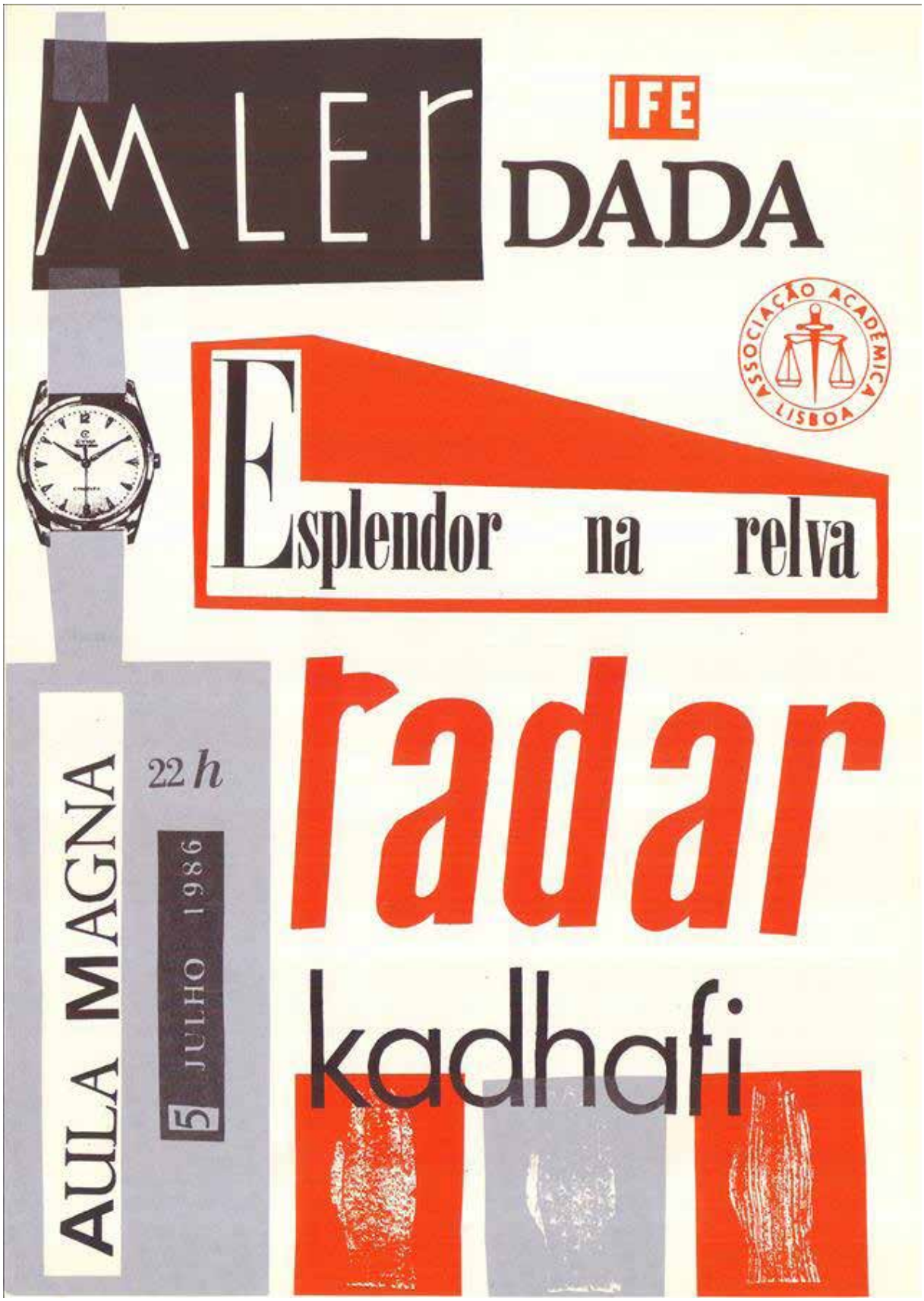


Fig. 4.4.7.9 – Mler Ife Dada; Radar Kadafi, “Esplendor na Relva”, Aula Magna, Lisboa, 1986 | © Mler Ife Dada, Radar Kadafi, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-I-4469, consultado em 25/03/2013.

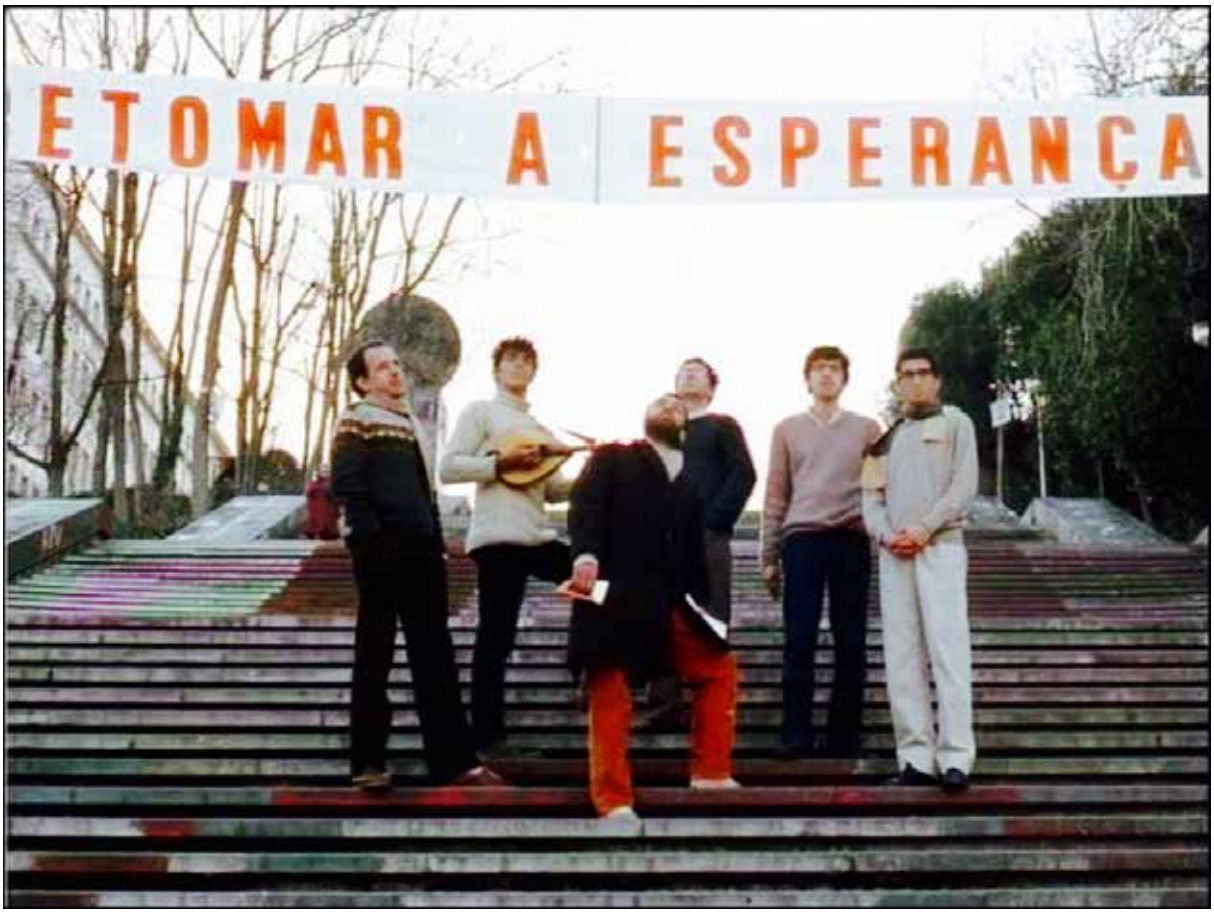


Fig. 4.4.7.10.1 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.7.10.2 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.7.10.3 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.7.10.4 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.7.11.1 – Movimento Homeostética, “Continentes”, Garagem em Poço do Bispo, SNBA, Lisboa, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.7.11.2 – Movimento Homeostética, “Continentes”, Garagem em Poço do Bispo, SNBA, Lisboa, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.



Fig. 4.4.7.11.3 – Movimento Homeostética, “Continentes”, Garagem em Poço do Bispo, SNBA, Lisboa, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

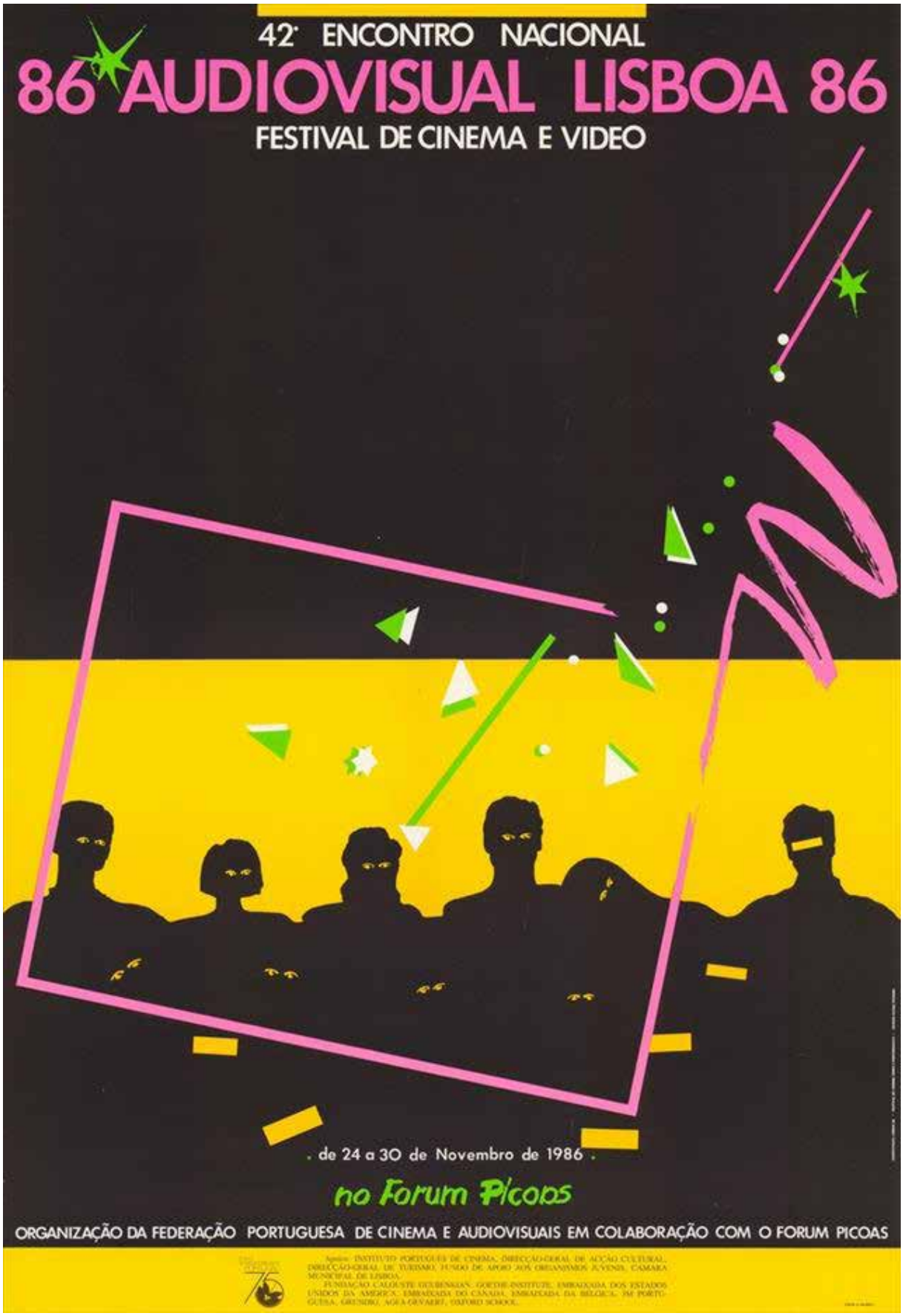


Fig. 4.4.7.12.1 – “Audiovisual Lisboa 86”, Fórum Picoas, Lisboa, 1986 | Design: Guida Teixeira | © Guida Teixeira, Costa & Valério (Impressor), disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000374, consultado em 16/10/2014.

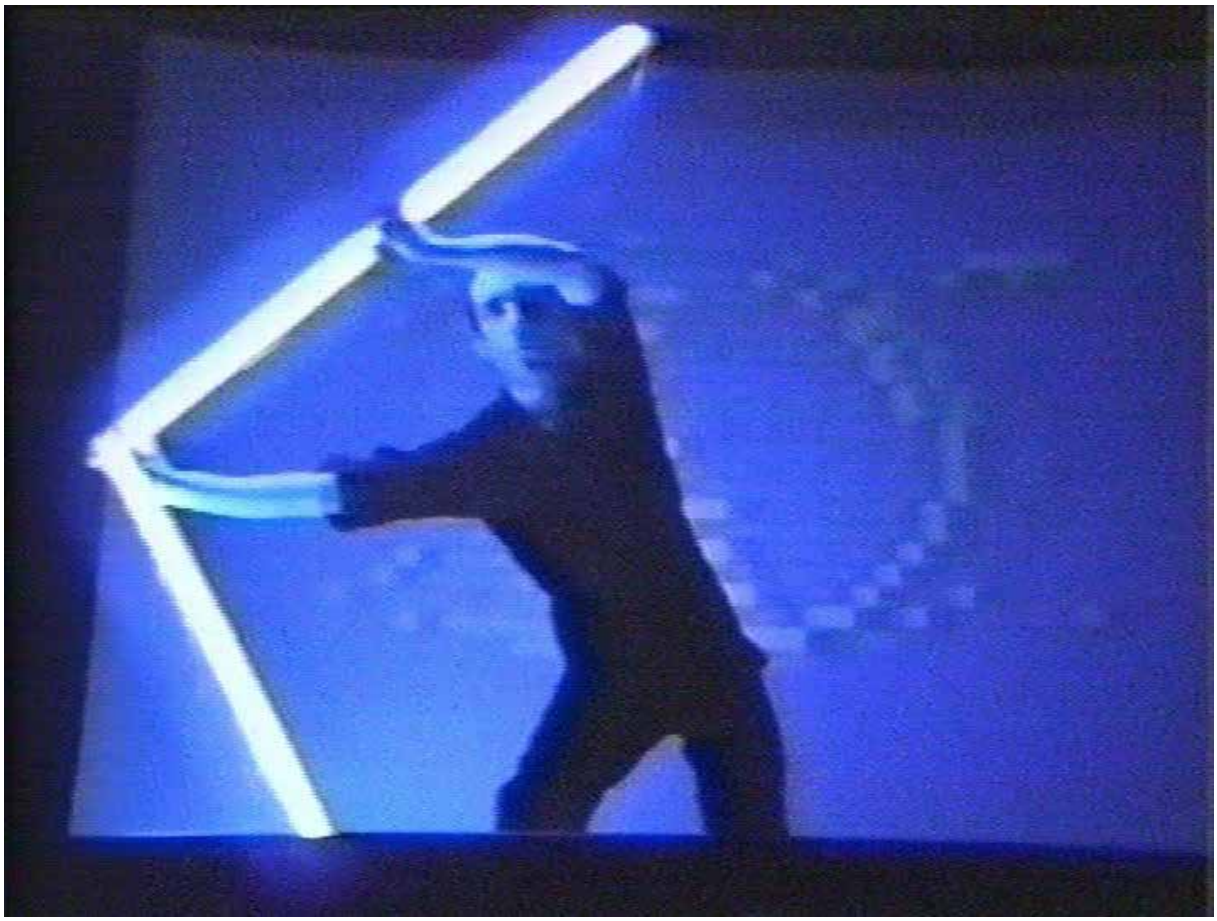


Fig. 4.4.7.12.2 – Silvestre Pestana, “Light Pen Computer Poetry”, “Audiovisual Lisboa 86”, Fórum Picoas, Lisboa, 1986 | © Silvestre Pestana, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 16/10/2014.



Fig. 4.4.7.13.1 – Produção G (Francisco Ginjeira; Isabel Valverde), “A luz que me ilumina é negra”, “4º Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa, 1986 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Isabel Valverde, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.



Fig. 4.4.7.13.2 – Produção G (Francisco Ginjeira; Isabel Valverde), “A luz que me ilumina é negra”, “4º Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa, 1986 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Isabel Valverde, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.



Fig. 4.4.7.13.3 – Produção G (Francisco Ginjeira; Isabel Valverde), “A luz que me ilumina é negra”, “4º Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa, 1986 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Isabel Valverde, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

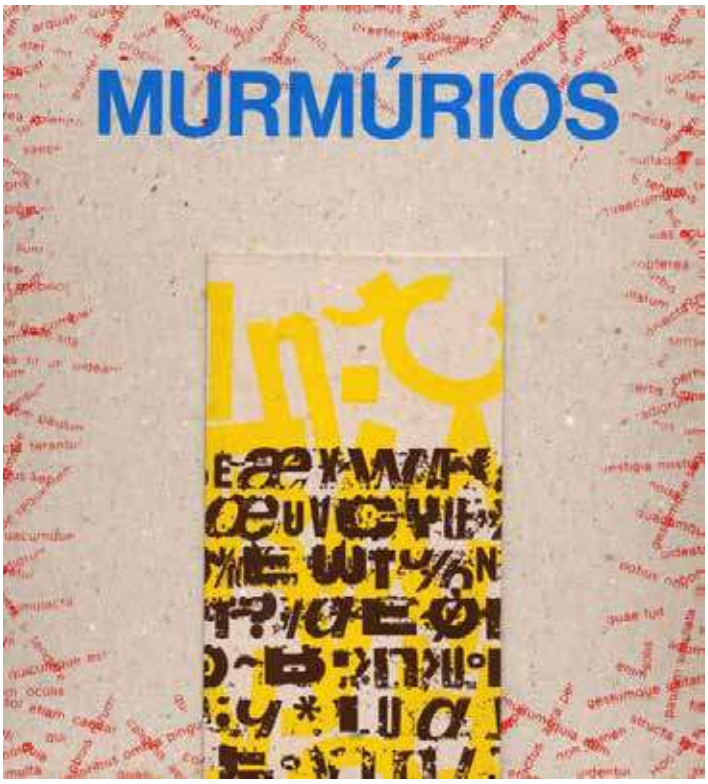


Fig. 4.4.7.14.1



Fig. 4.4.7.14.2

Fig. 4.4.7.14.1 – “Murmúrios”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © Fernando Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2011/06/murmurios-em-janeiro-de-1986-organizei.html, consultado em 08/06/2015.

Fig. 4.4.7.14.2 – “Murmúrios”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © Fernando Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2011/06/murmurios-em-janeiro-de-1986-organizei.html, consultado em 08/06/2015.



Fig. 4.4.8.1.1 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Exposição Sala Atlântica”, Galeria Nasoni, Porto, 1987 | Fotografia: Angel Ordialis | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 131.



Fig. 4.4.8.1.2 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Exposição Sala Atlântica”, Galeria Nasoni, Porto, 1987 | Fotografia: Pereira de Sousa | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 69.



Fig. 4.4.8.2.1 – António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae”, CAPC, Coimbra, 1987 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.2.2 – António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae”, CAPC, Coimbra, 1987 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.

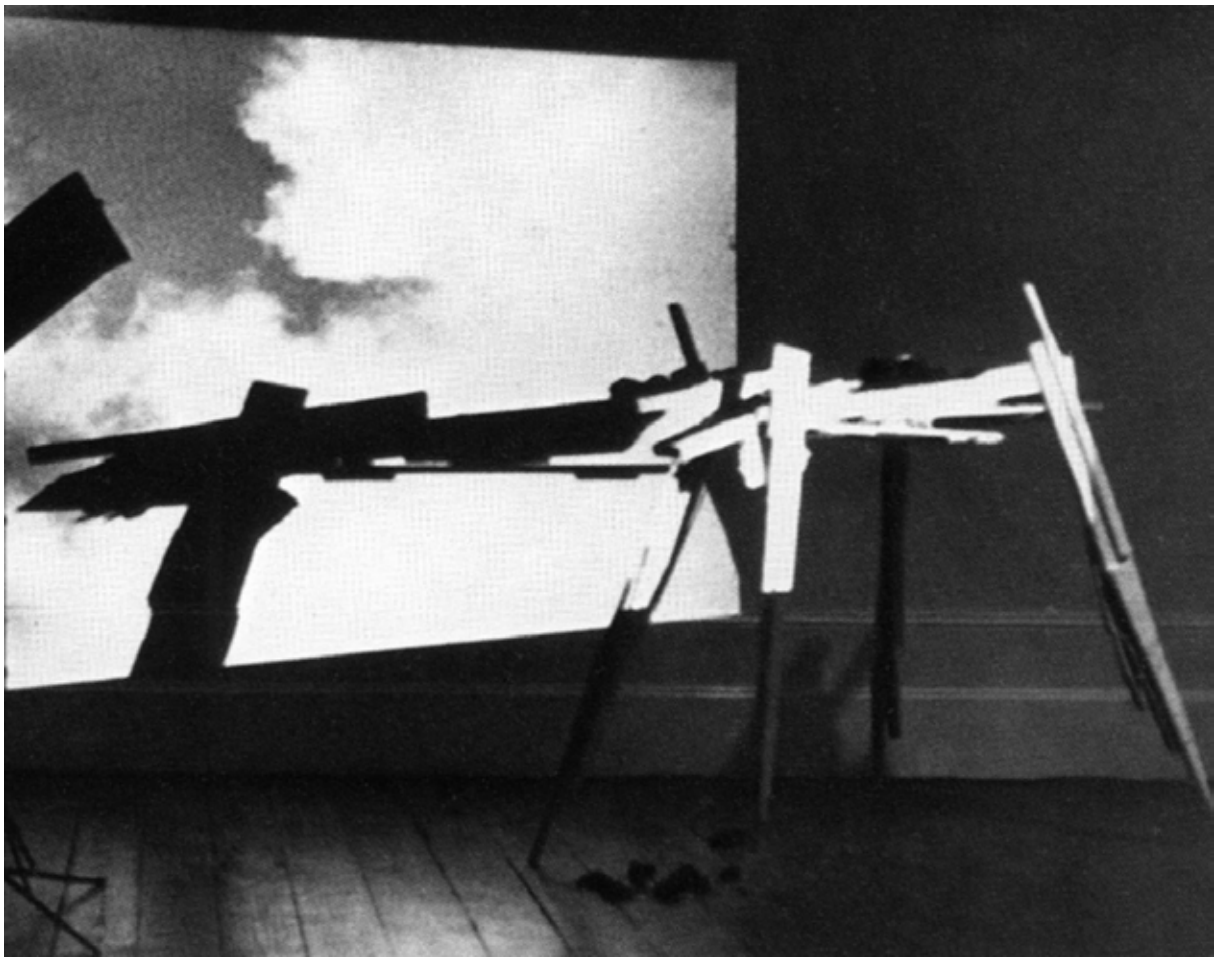


Fig. 4.4.8.2.3 – António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae”, CAPC, Coimbra, 1987 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.3 – António Olaio, “Abertura da Galeria dos Milagres”, Galeria dos Milagres, Coimbra, 1987 | © António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.



Fig. 4.4.8.4 – Ção Pestana, "Ária II", Cooperativa Árvore, Porto, 1987 | © Ção Pestana, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000680, consultado em 11/04/2014.



Fig. 4.4.8.5.1 – Felizes da Fé, “Manifestação dos Pais Natais”, Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, disponível em http://felizes.planetaclix.pt/images/histor17.jpg, consultado em 29/10/2014.



Fig. 4.4.8.5.2 – Felizes da Fé, “Manifestação dos Pais Natais”, Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.8.5.3 – Felizes da Fé, “Manifestação dos Pais Natais”, Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

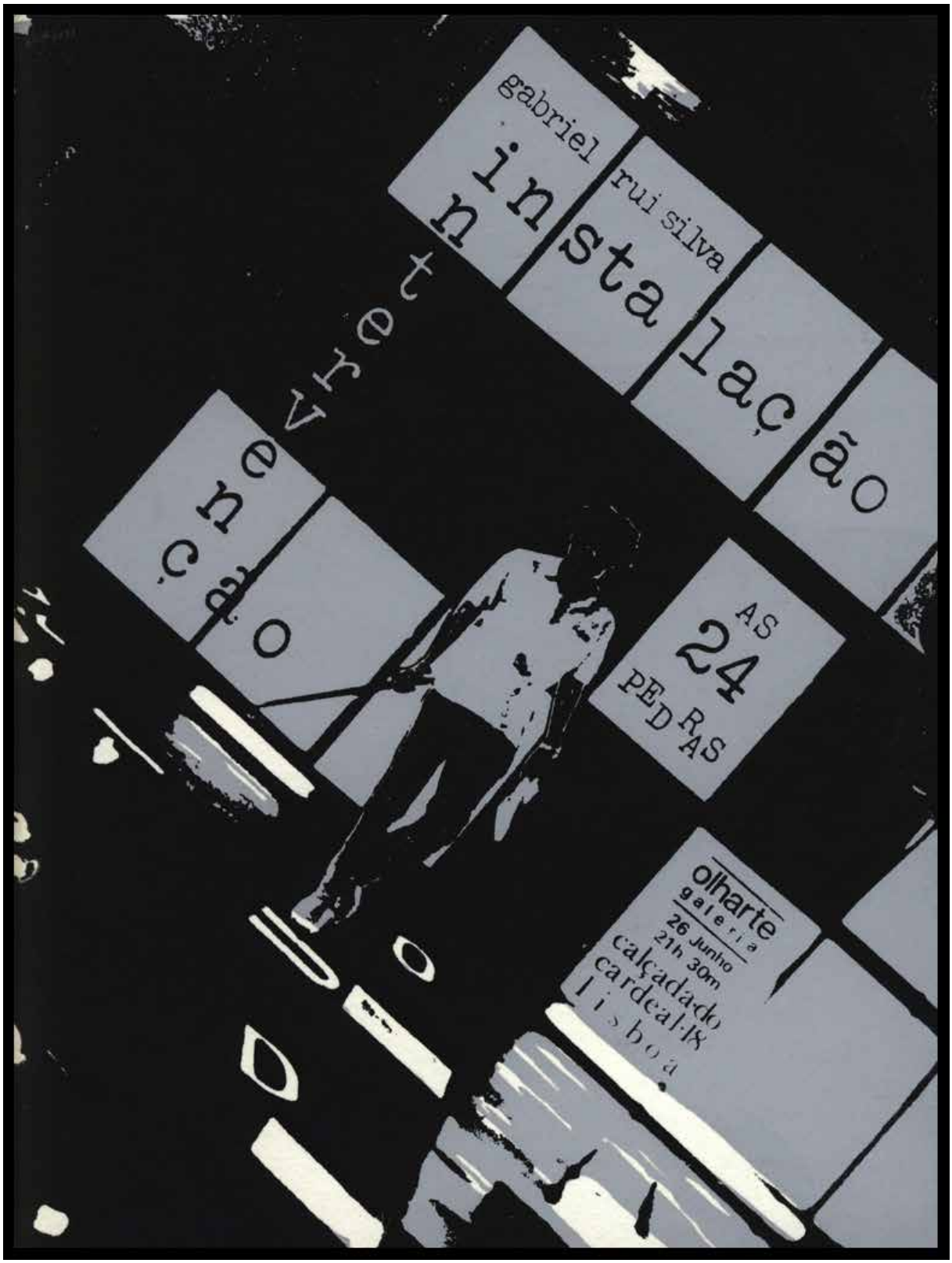


Fig. 4.4.8.6.1 – Gabriel Rui Silva, “Instalação-Intervenção: 24 Pedras” [Cartaz], Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.6.2 – Gabriel Rui Silva, “Instalação-Intervenção: 24 Pedras”, Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.6.3 – Gabriel Rui Silva, “Instalação-Intervenção: 24 Pedras”, Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.6.4 – Gabriel Rui Silva, “Instalação-Intervenção: 24 Pedras”, Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

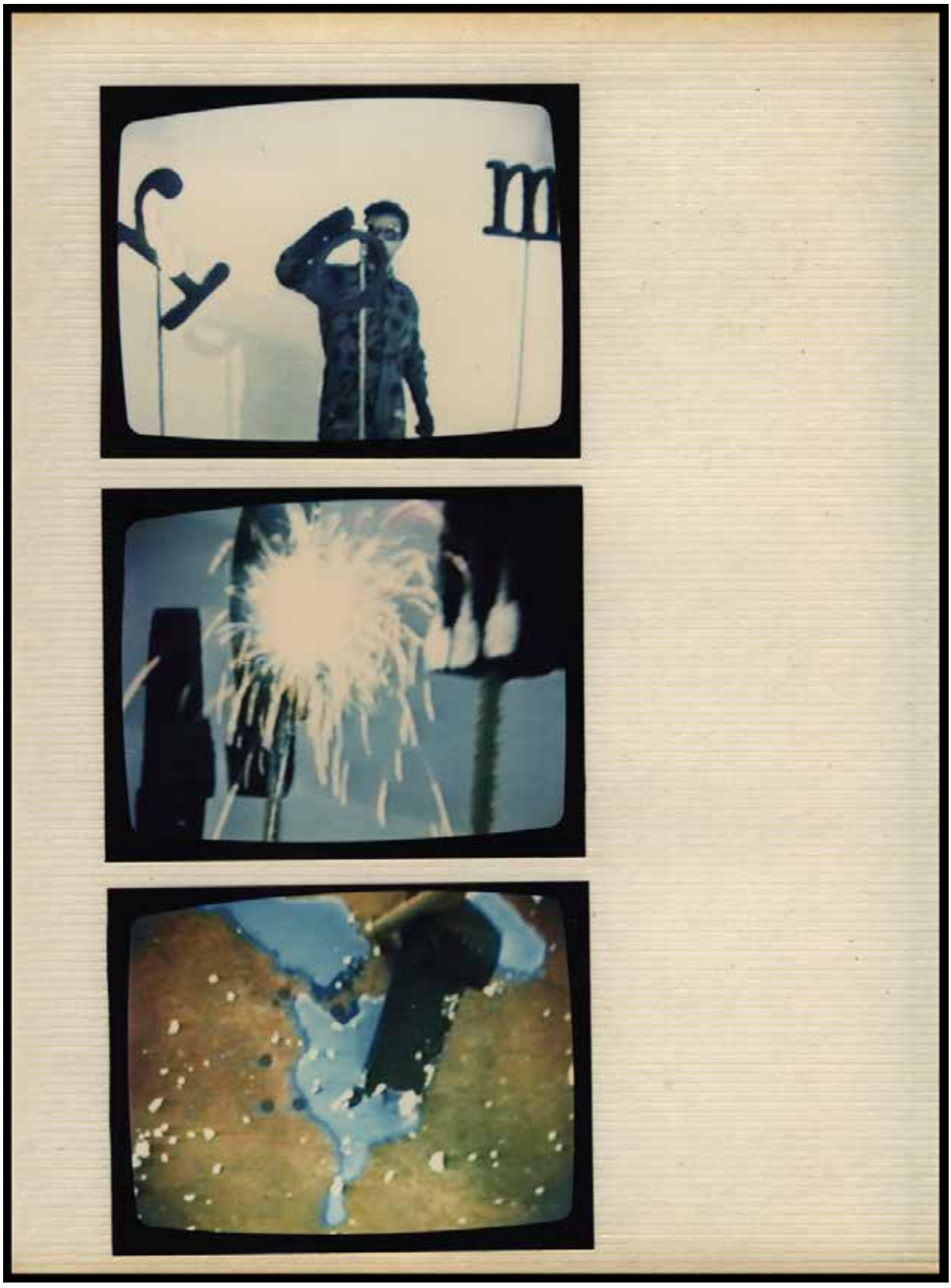


Fig. 4.4.8.7.1 – Gabriel Rui Silva, “Desinstalação: conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro”, Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.7.2 – Gabriel Rui Silva, “Desinstalação: conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro”, Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.7.3 – Gabriel Rui Silva, “Desinstalação: conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro”, Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 4.4.8.8.1 – “Manobras de Maio”, Largo do Século, 1987 | © Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 83.



Fig. 4.4.8.8.2 – Construtónica (Rui Pregal da Cunha; Desconhecido), “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa, 1987 | © Rui Pregal da Cunha, Cláudia Gavinho, 2010, p. 48.



Fig. 4.4.8.8.3 – Companhia dos Lobos (Pedro Casqueira), “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa, 1987 | © Pedro Casqueira, Cláudia Gavinho, 2010, p. 49.

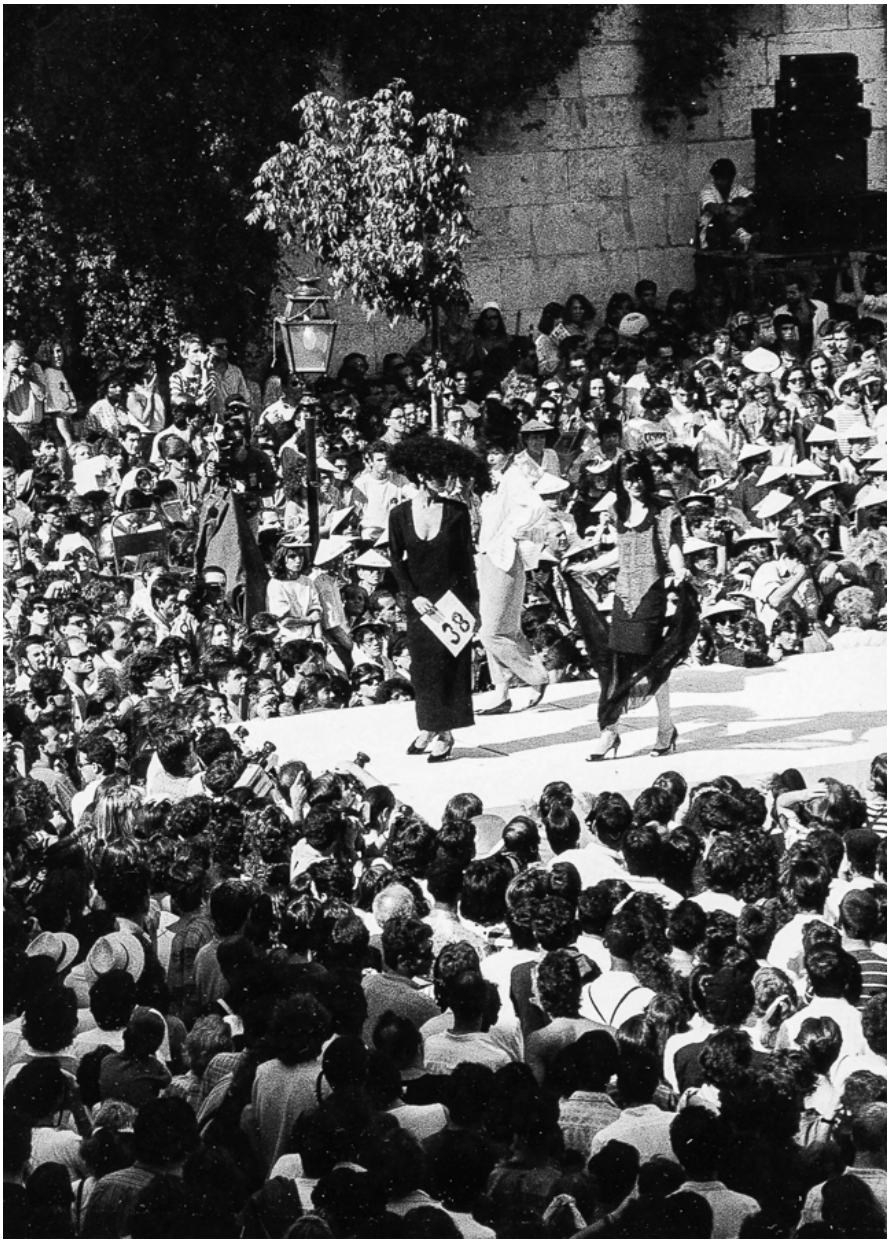


Fig. 4.4.8.8.4 – “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa, 1987 | Fotografia: João Tuna | © João Tuna, disponível em http://joaotuna.com/filter/others/MANOBRAS-DE-MAIO-1987-1995, consultado em 16/05/2015.



Fig. 4.4.8.8.5 – “Manobras de Maio”, Largo do Século, Lisboa, 1987 | Fotografia: João Tuna | © João Tuna, disponível em http://joaotuna.com/filter/others/MANOBRAS-DE-MAIO-1987-1995, consultado em 16/05/2015.



Fig. 4.4.8.9 – Movimento Homeostética, “Bebé”, 1987 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, 2004, p. 226.



Fig. 4.4.8.10 – Movimento Homeostética, “Chau chau Bambina”, 1987 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, 2004, p. 236.

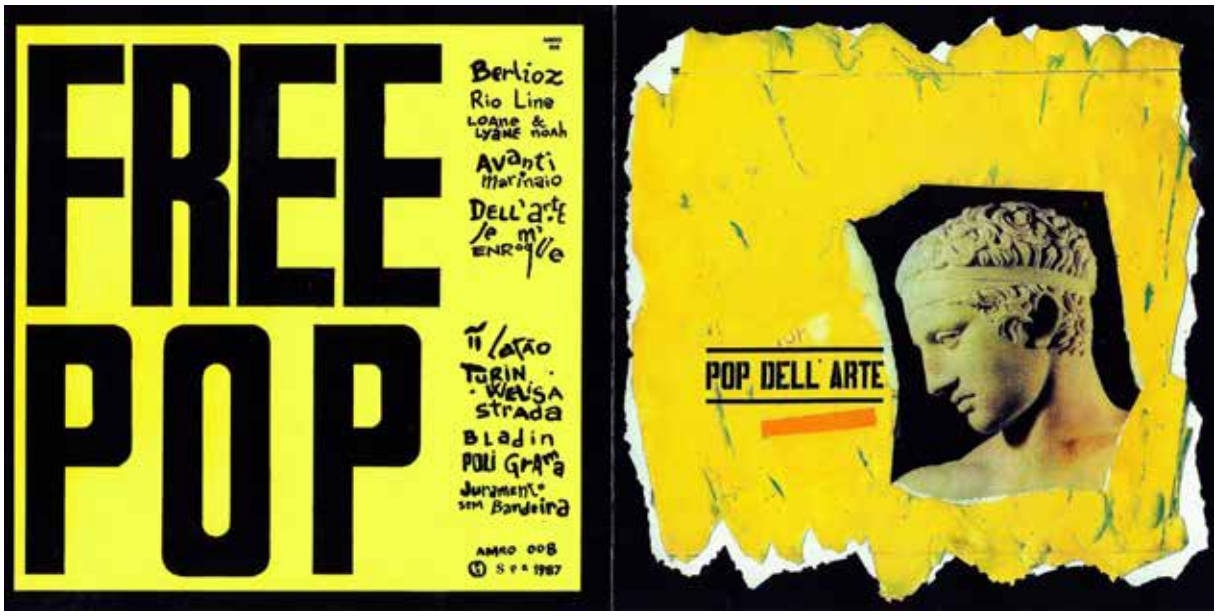


Fig. 4.4.8.11.1 – Pop Dell'Arte, Free Pop, Lisboa, 1987-2011 | © Pop Dell'Arte, Ama Romanta, Louie Louie, 1987-2011.



Fig. 4.4.8.11.2 – João Peste, Pop Dell'Arte, Free Pop, Lisboa, 1987-2011 | Fotografia: Inês Gonçalves | © João Peste, Pop Dell'Arte, Inês Gonçalves, Ama Romanta, Louie Louie, 2011.

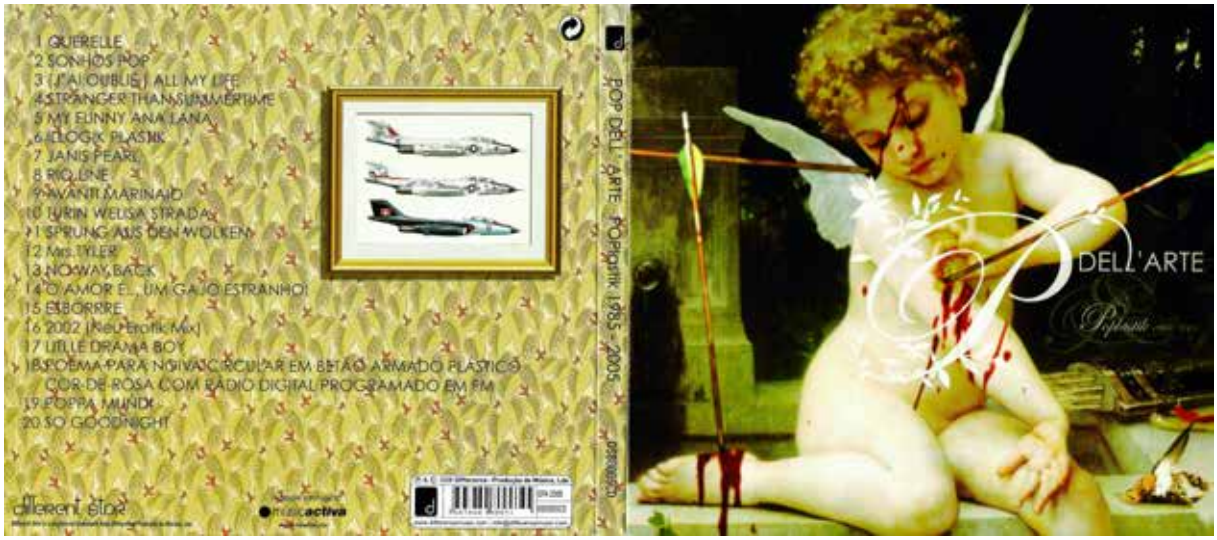


Fig. 4.4.8.11.3 – Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005, Lisboa, 2006 | © Pop Dell'Arte, musicactiva, 2006, Capa e Contracapa.



Fig. 4.4.8.11.4 – Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005, Lisboa, 2006 | Fotografias: Inês Gonçalves; Daniel Blaufuks; João Tabarra; Rita Carmos; Céu Guarda; Carlos Didelet; Cristiana Pinto e Pinto | © Pop Dell'Arte, musicactiva, 2006, pp. 5-6.



Fig. 4.4.8.11.5 – Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005, Lisboa, 2006 | Fotografias: Inês Gonçalves; Daniel Blaufuks; João Tabarra; Rita Carmos; Céu Guarda; Carlos Didelet; Cristiana Pinto e Pinto | © Pop Dell'Arte, musicactiva, 2006, pp. 7-8.

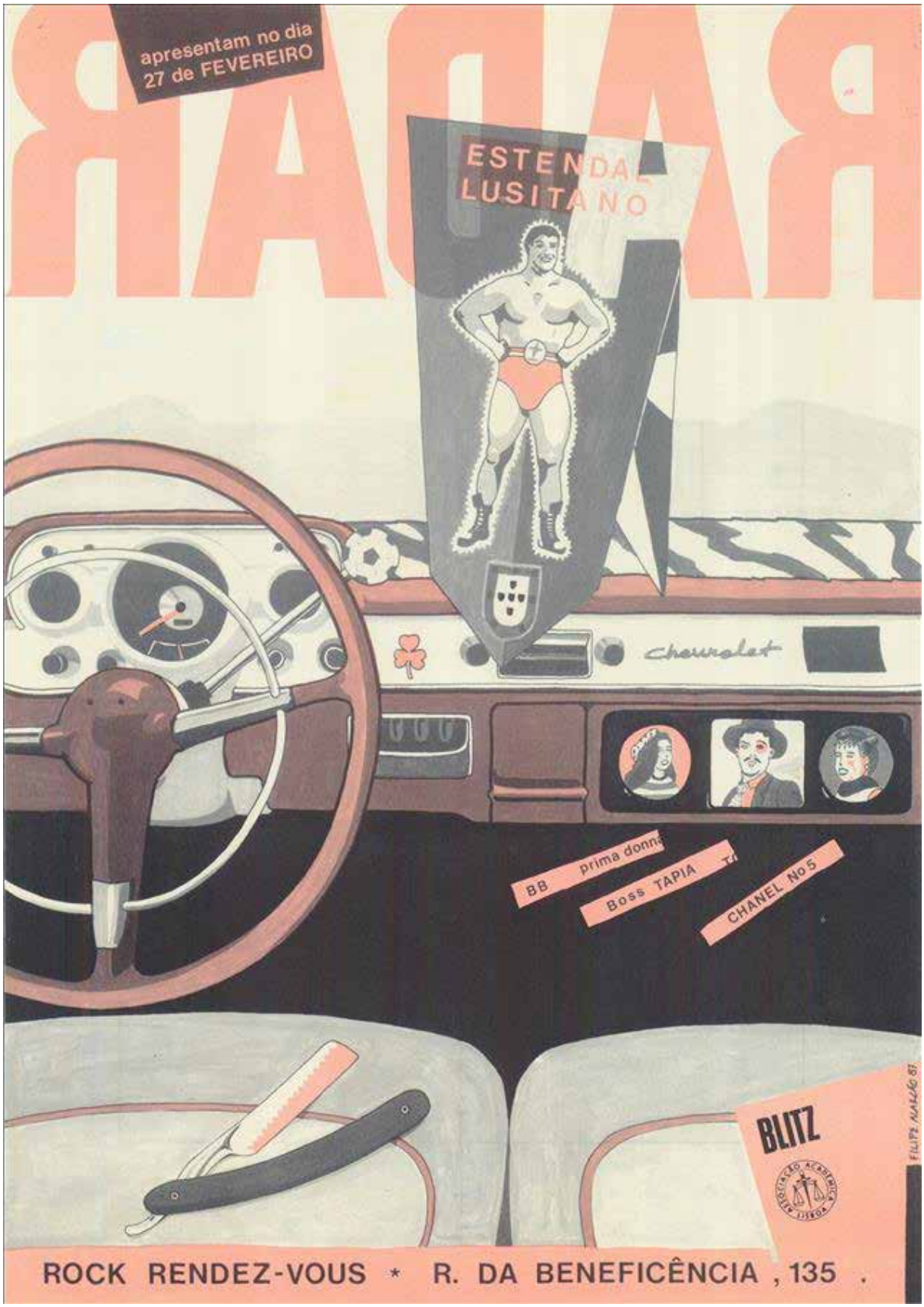


Fig. 4.4.8.12 – Radar Kadafi, “Estendal Lusitano”, RRV, Lisboa, 1987 | Autor Secundário: Filipe Alarcão | © Radar Kadafi, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/ CT-ML-I-4395, consultado em 23/05/2014.



Fig. 4.4.8.13 – Ena Pá 2000, Telephone Call, Single, 1987 | © Ena Pá 2000, CBS, 1987, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/02/ena-pa-2000.html, consultado em 27/07/2015.



Fig. 4.4.8.14 – Ena Pá 2000, Telephone Call, Single, 1987 | © Ena Pá 2000, CBS, 1987, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/02/ena-pa-2000.html, consultado em 27/07/2015.

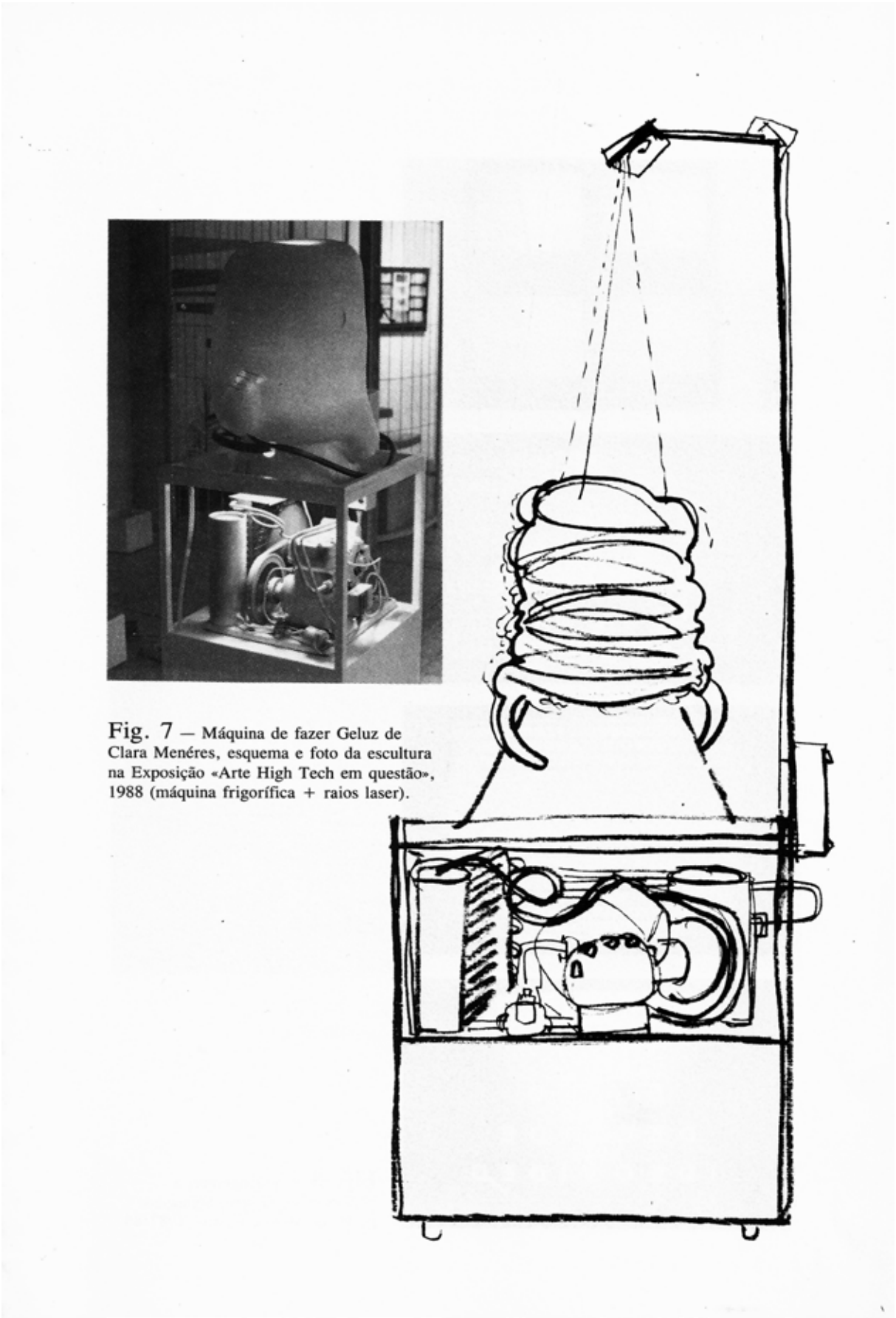


Fig. 7 — Máquina de fazer Geluz de Clara Menéres, esquema e foto da escultura na Exposição «Arte High Tech em questão», 1988 (máquina frigorífica + raios laser).

Fig. 4.4.9.1 – Clara Menéres, “Máquina de fazer geluz”, “Arte High Tech em questão”, Galeria Diferença, Lisboa, 1988 | © Clara Menéres, E. M. de Melo e Castro, 1988, p. 95.



Fig. 4.4.9.2.1 – Felizes da Fé, “Monstros”, Rua Augusta, Lisboa, 1988 | © Felizes da Fé, Fernando Aguiar, Câmara Municipal de Lisboa, 1993, sem página.



Fig. 4.4.9.2.2 – Felizes da Fé, “Monstros”, Rua Augusta, Lisboa, 1988 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

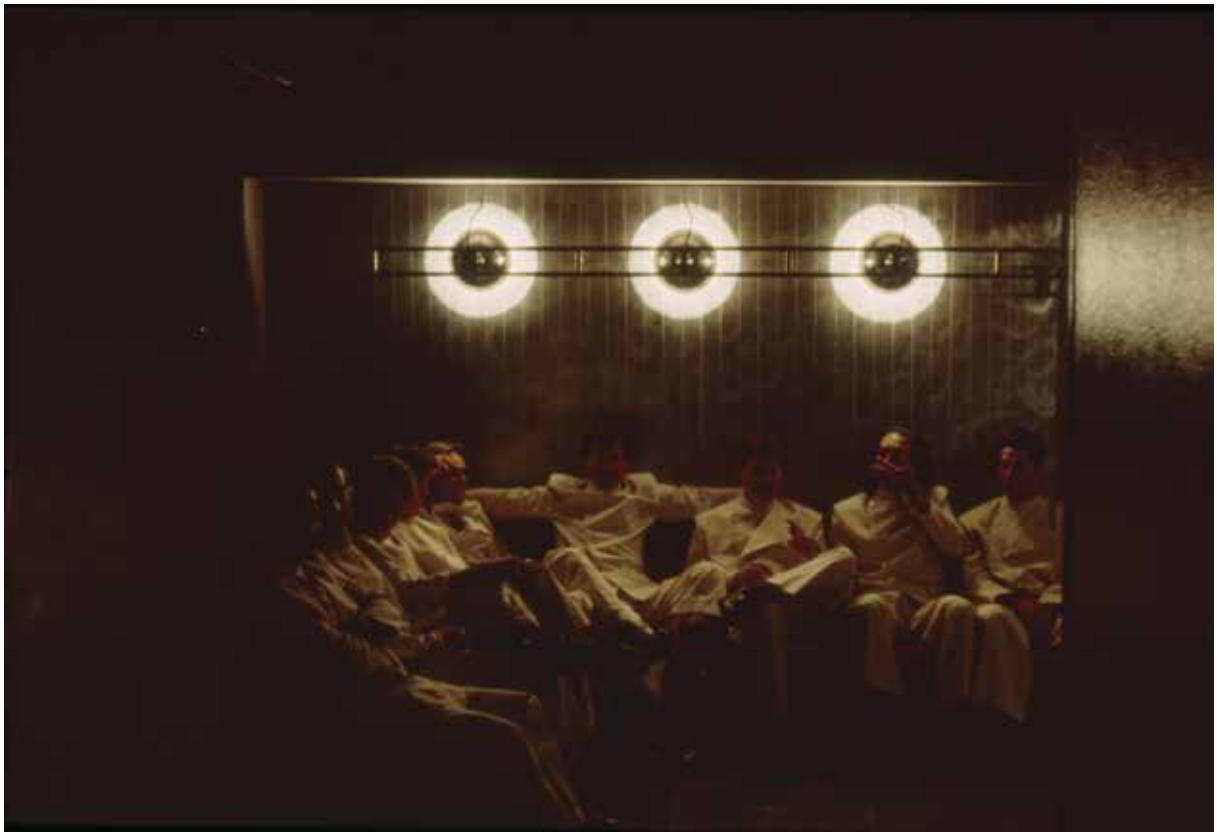


Fig. 4.4.9.3 – Frágil, Lisboa, 1988 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

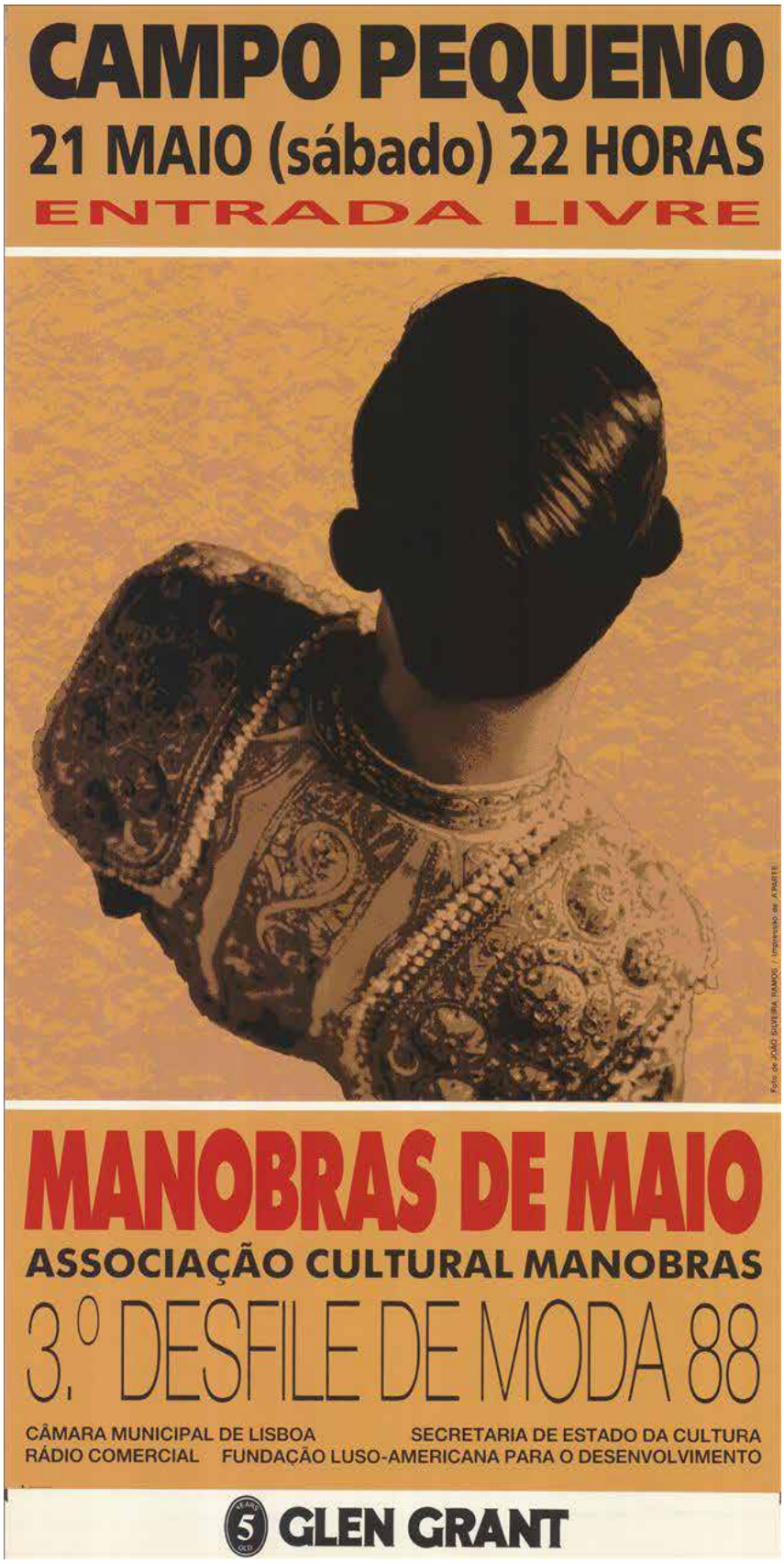


Fig. 4.4.9.4 – “Manobras de Maio”, Campo Pequeno, Lisboa, 1988 | Fotografia: João Silveira Ramos | © João Silveira Ramos, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-5036, consultado em 15/05/2015.



Fig. 4.4.9.5.1 – Ocaso Épico, “Muito Obrigado”, Lisboa, 1988 | © Ocaso Épico, Carlos Cordeiro, Dansa do Som, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2011/08/ocaso-epico.html, consultado em 16/05/2015.

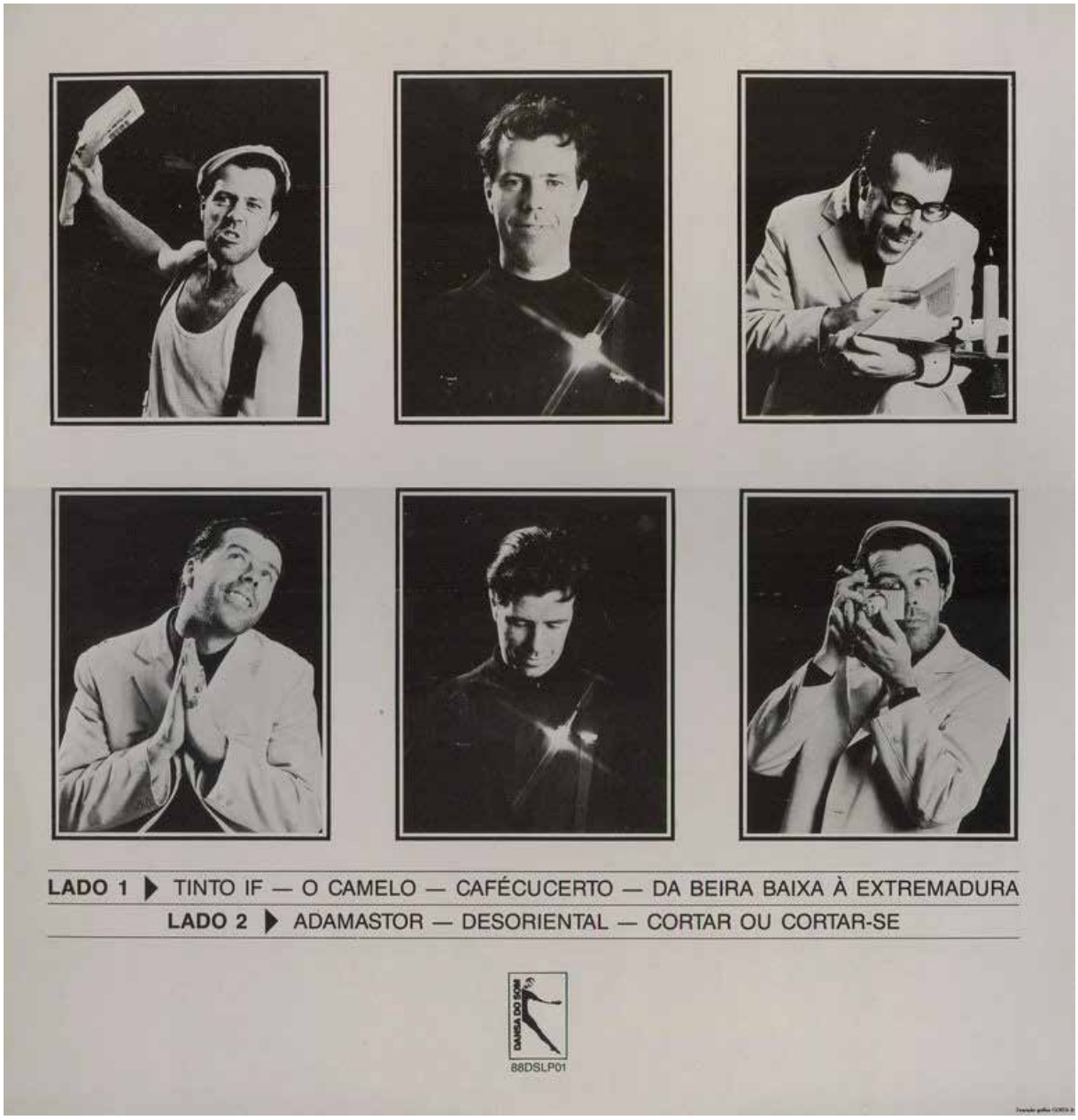


Fig. 4.4.9.5.2 – Ocaso Épico, “Muito Obrigado”, Lisboa, 1988 | © Ocaso Épico, Carlos Cordeiro, Dansa do Som, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2011/08/ocaso-epico.html, consultado em 16/05/2015.



Fig. 4.4.9.6 – “Primeira Edição Artejo”, Isabel Trovão, Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, 1988 | Fotografia: Ana Margarida Alves | © Isabel Trovão, Ana Margarida Alves, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 86.

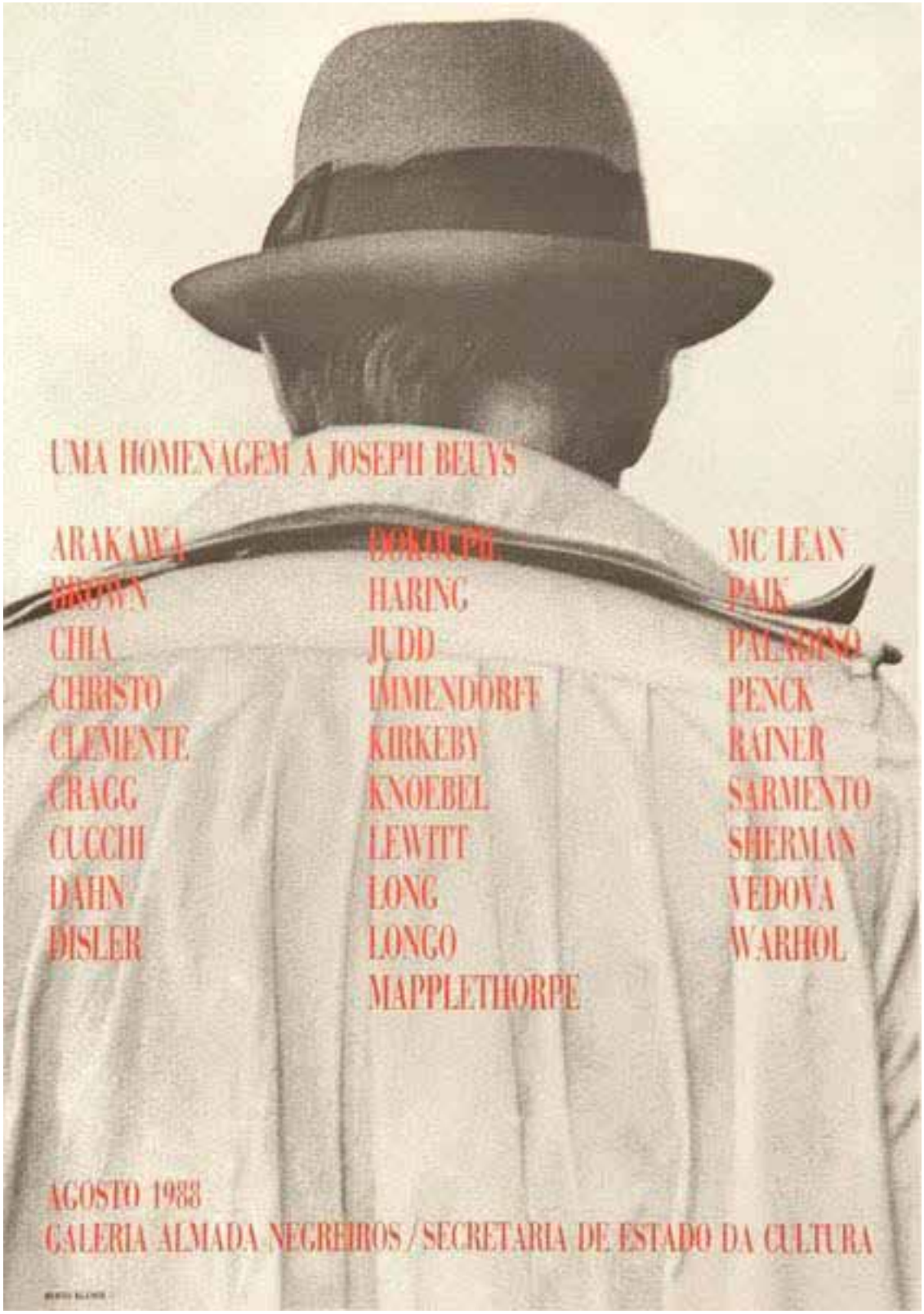


Fig. 4.4.9.7 – Vv., "Uma homenagem a Joseph Beuys", Galeria de Almada Negreiros, Lisboa, 1988 | © Galeria Almada Negreiros, Secretaria de Estado da Cultura, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1238430538_MG_4023_1.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 4.4.10.1.1 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio ao governo”, Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.10.1.2 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio ao governo”, Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.10.1.3 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio ao governo”, Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.10.1.4 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio ao governo”, Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.10.2.1 – Frágil, Lisboa, 1989 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.10.2.2 – Frágil, Lisboa, 1989 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.10.2.3 – Frágil, Lisboa, 1989 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.



Fig. 4.4.10.3 – Luiz Pacheco, Livraria Uni-Verso, Setúbal, 1989 | Maurícia Teles, 2014, p. 62.

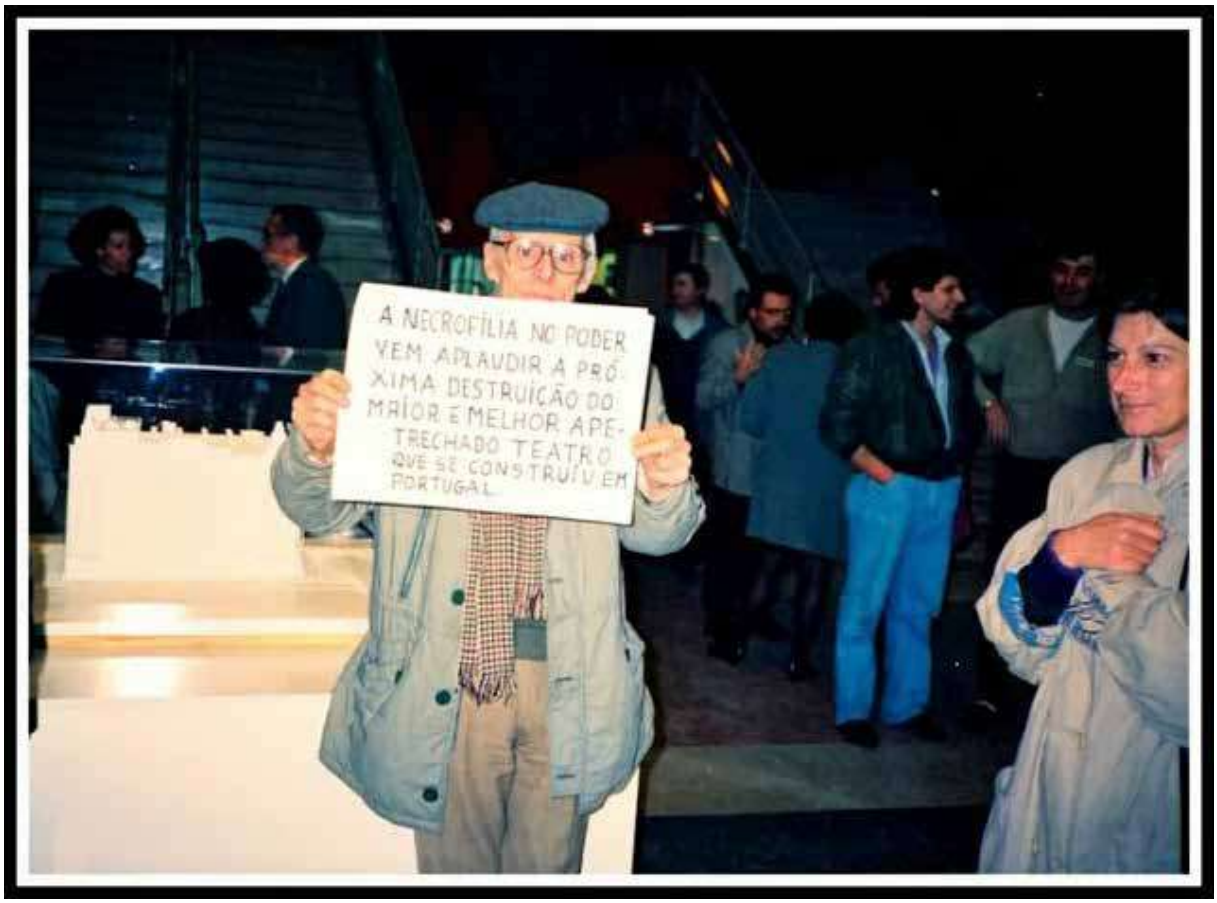


Fig. 4.4.10.4 – Mário Cesariny, “A necrofilia do poder”, Antigo Cineteatro Éden, Lisboa, 1989 | © Luís de Raziel, 2008, disponível em http://www.vida-e-tempos.com/2013_11_01_archive.html, consultado em 16/03/2015.



Fig. 4.4.10.5 – Mler Ife Dada, Coração Anti-Bomba Maxi Single, 1989 | © Mler Ife Dada, disponível em https://www.pinterest.com/pin/170644273357150680/, consultado em 15/04/2014.



Fig. 4.4.10.6.1 – Marita Ferro; Lígia Reis; Mónica Kirsch; João Paulo Jardim, Ana Marta (Manequim), “Boca do Inferno”, “1º Concurso de Estilismo e Coreografia de Moda”, “Fórum Estudante 89”, FIL, Lisboa, 1989 | Fotografia: Carlos Didelet | © Marita Ferro; Lígia Reis; Mónica Kirsch; João Paulo Jardim, Ana Marta, Carlos Didelet, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 90.

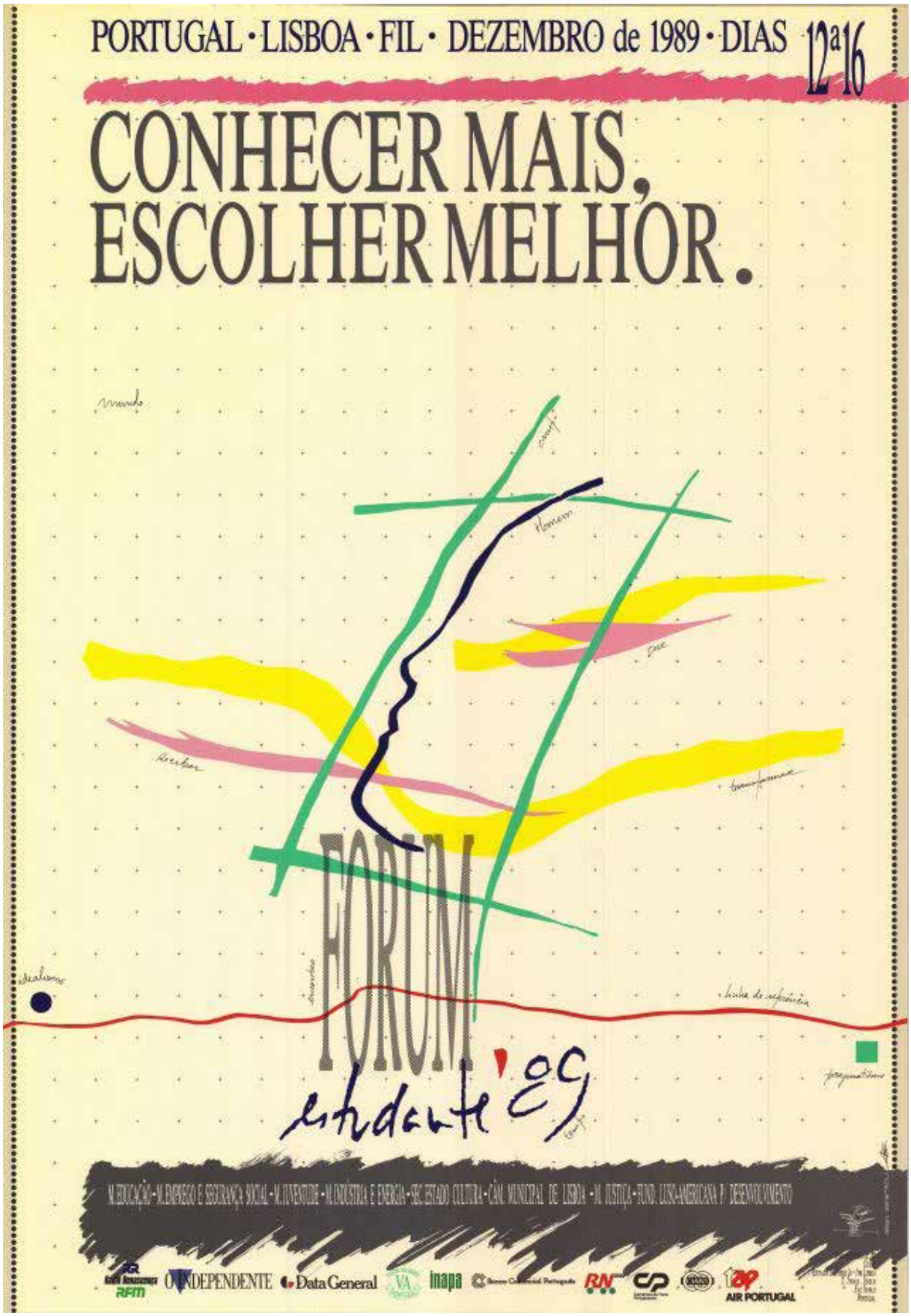


Fig. 4.4.10.6.2 – "Fórum Estudante 89", FIL, Lisboa, 1989 | © Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-737, consultado em 27/05/2015.



Fig. 4.4.10.7.1 – (Manequim desconhecida), “Concurso Cultura e Desenvolvimento”, Aula Magna, Lisboa, 1989 | Fotografia: João Tabarra | © João Tabarra, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 93.



Fig. 4.4.10.7.2 – (Manequins desconhecidas), “Concurso Cultura e Desenvolvimento”, Aula Magna, Lisboa, 1989 | Fotografia: João Tabarra | © João Tabarra, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 92.



Fig. 4.4.11.1.1 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio aos países em vias de extinção”, Rua Augusta, Lisboa, 1990 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.11.1.2 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio aos países em vias de extinção”, Rua Augusta, Lisboa, 1990 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.



Fig. 4.4.11.1.3 – Felizes da Fé, “Manifestação de apoio aos países em vias de extinção”, Rua Augusta, Lisboa, 1990 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

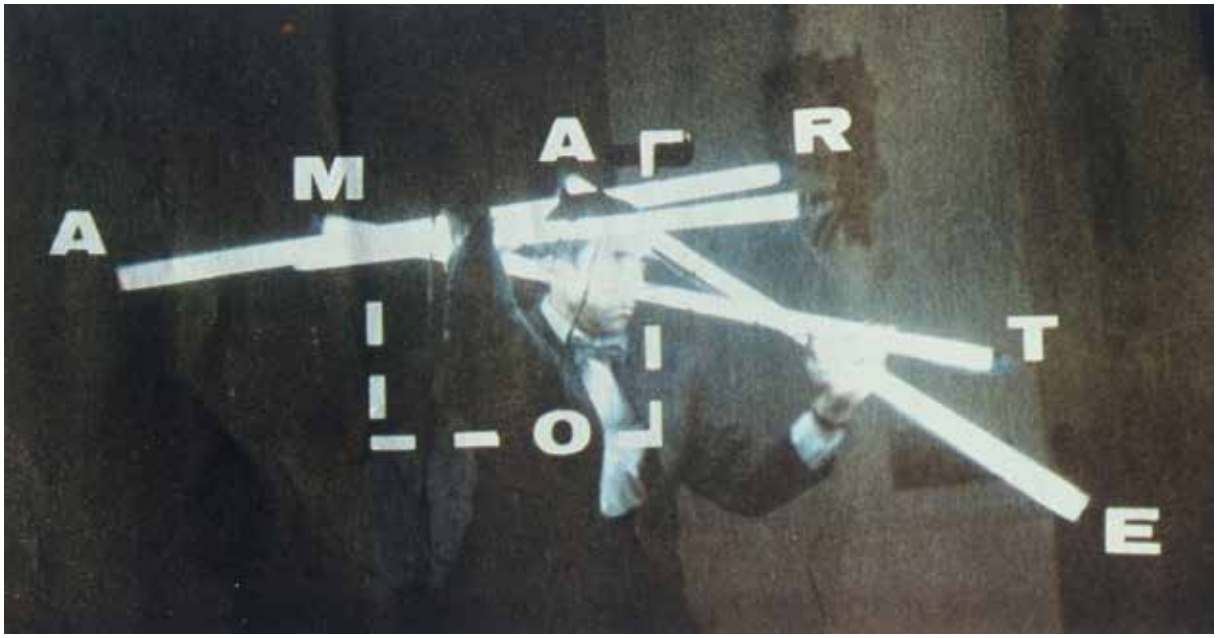


Fig. 4.4.11.2 – Silvestre Pestana, “AMAR TE/ A MARTE”, Estúdio Gaia, RTP, Porto, 1990 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 16/10/2014.

5.

Arquivo Remediado: PO.EX(ia) e Artores — Materialidades e Paratextualidades



Fig. 5.1.1.1 – Alberto Pimenta, “Homo Sapiens”, Jardim Zoológico, Lisboa, 1977 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12051083935/in/album-72157639354758565/, consultado em 10/07/2015.



Fig. 5.1.1.2 – Alberto Pimenta, “Homo Sapiens”, Jardim Zoológico, Lisboa, 1977 | © Alberto Pimenta, Rita Lopes Ferreira, Rita Fabiana, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 169.

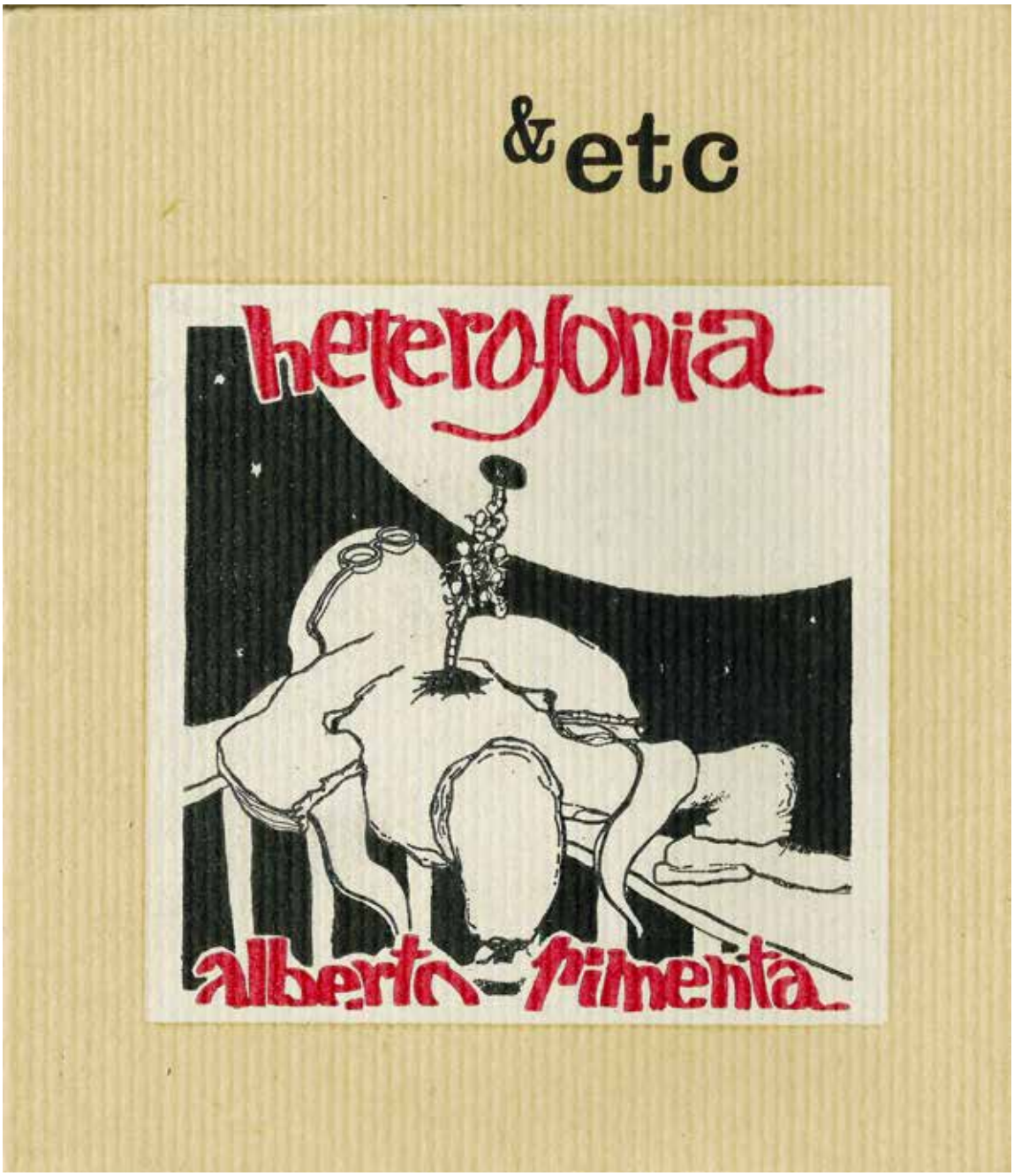


Fig. 5.1.2.1 – Alberto Pimenta, “Heterofonia”, Recreio Desportivos da Trafaria, Almada, 1979 | Ilustração: José Castanheira | © Alberto Pimenta, José Castanheira, & etc, 1979, Capa.

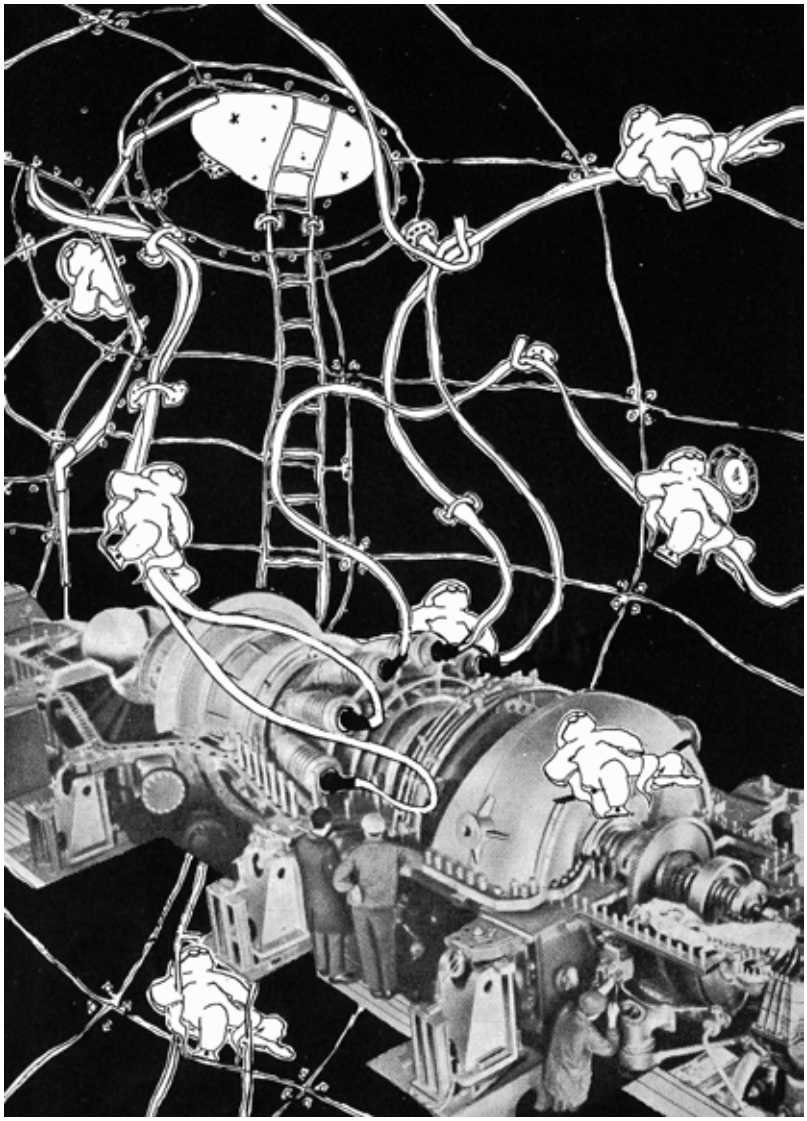


Fig. 5.1.2.2 – Alberto Pimenta, “Heterofonia”, Recreio Desportivos da Trafaria, Almada, 1979 | Ilustração: José Castanheira | © Alberto Pimenta, José Castanheira, & etc, 1979, p. 1.



Fig. 5.1.3.1 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, “Spectaculu”, “PO.EX.80”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.



Fig. 5.1.3.2 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, “Spectaculu”, “PO.EX.80”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.

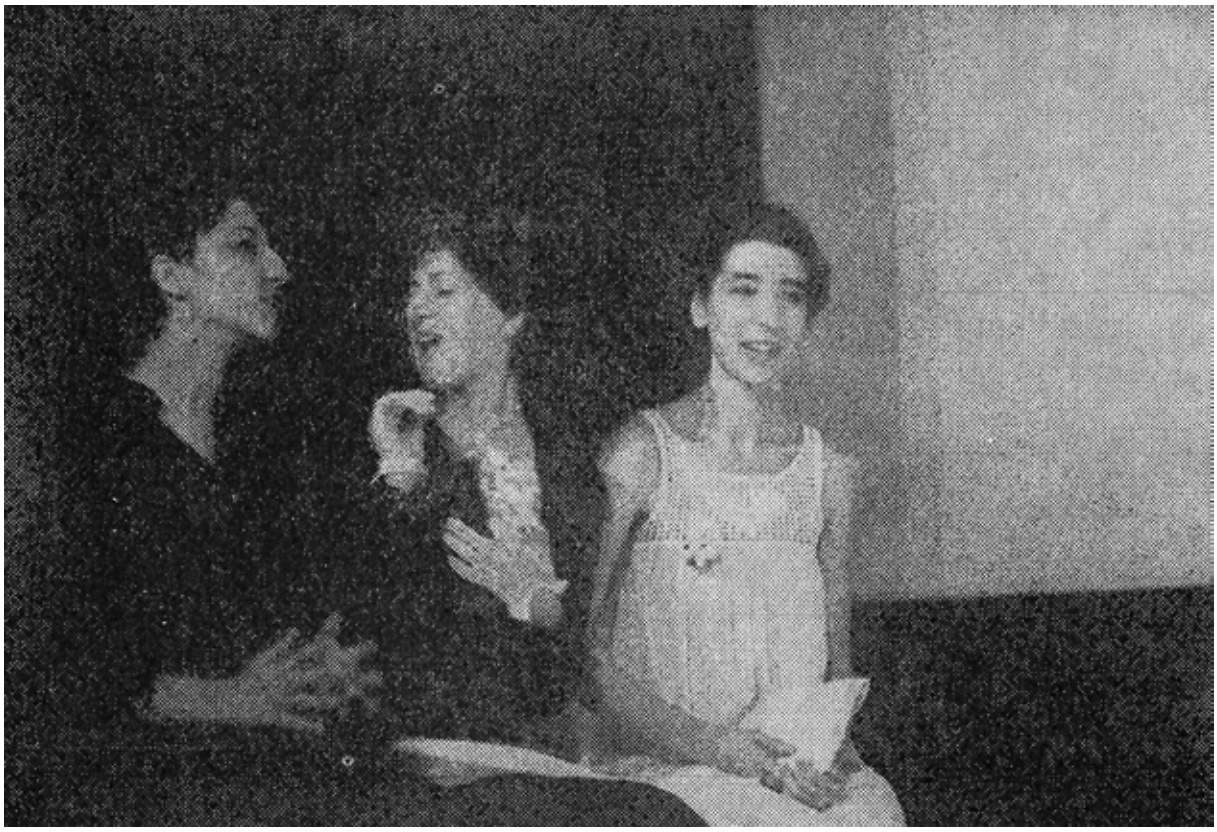


Fig. 5.1.3.3 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, “Spectaculu”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, & etc, 1983, p. 27

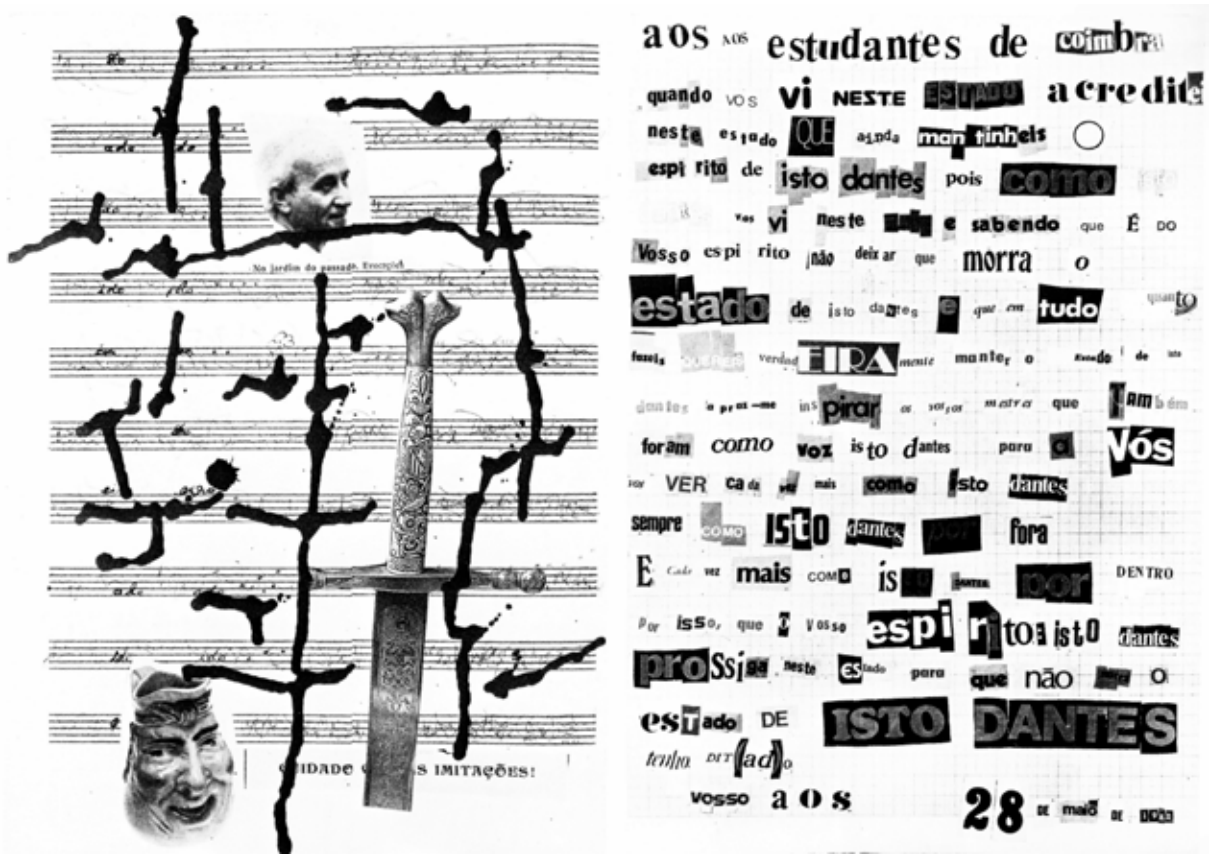


Fig. 5.1.4.1 – Alberto Pimenta, “Espí-ritos Actu(ais)antes”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.



Fig. 5.1.4.2 – Alberto Pimenta, “Espí-ritos Actu(ais)antes”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.



Fig. 5.1.5 – Alberto Pimenta, “A Visita do Papa”, Lisboa, 1982 | © Alberto Pimenta, & etc, 1982, Capa.



Fig. 5.1.6 – Alberto Pimenta, “Conductus”, “Projetos & Progestos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1982 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, p. 222.



Fig. 5.1.7 – Alberto Pimenta, “Poesia para CEE”, 1983 | © Alberto Pimenta, José Ribeiro, Casa Portuguesa, 1986, p. 8.

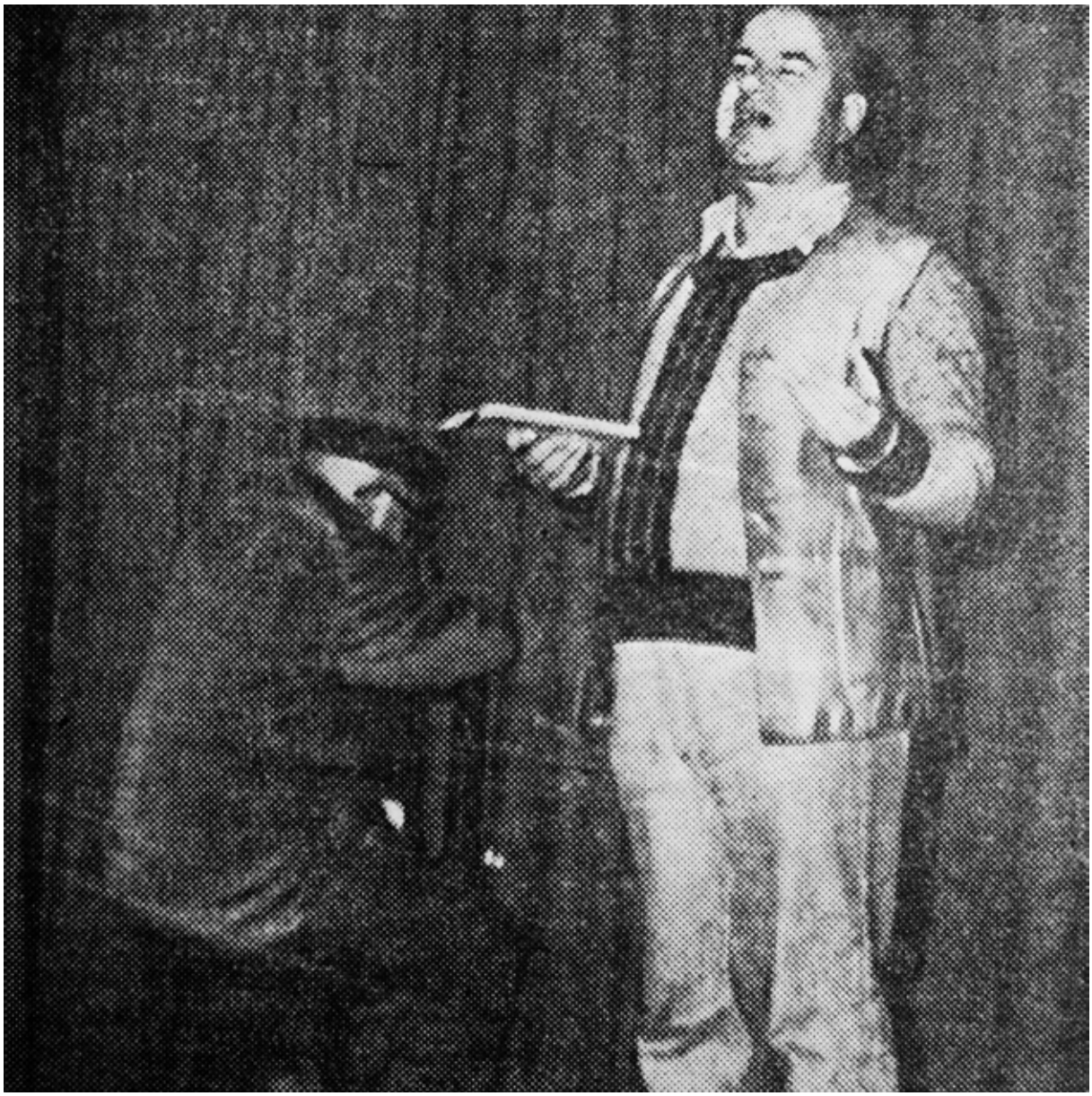


Fig. 5.1.8 – Alberto Pimenta; António Aragão, “Lançamento de Os Três Farros”, Salão Casa de Lafões, Lisboa, 1984 | © Alberto Pimenta, António Aragão, Diário de Notícias, 26/02/1984, p. 23.

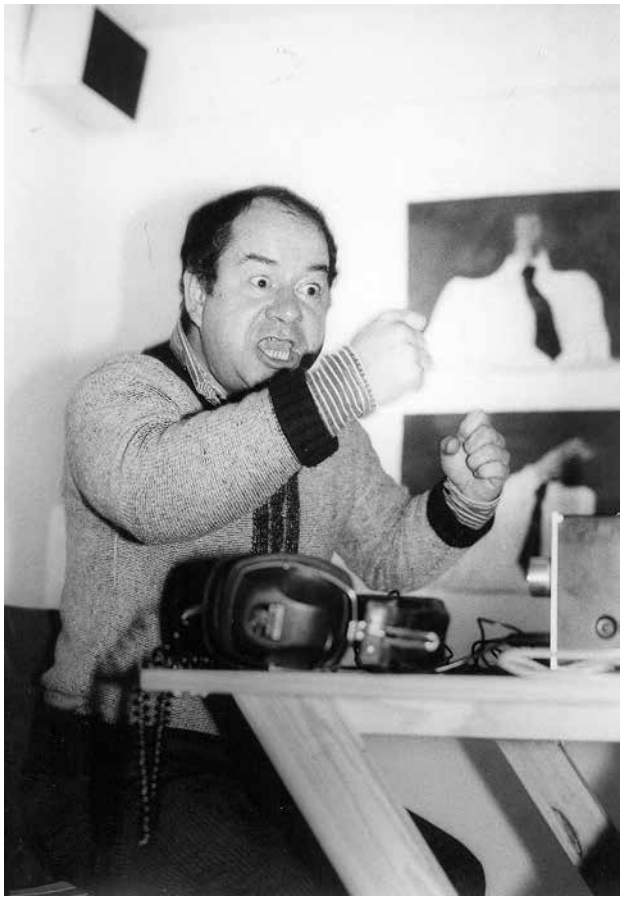


Fig. 5.1.9.1 – Alberto Pimenta, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.1.9.2 – Alberto Pimenta, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.1.10.1 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.



Fig. 5.1.10.2 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.



Fig. 5.1.10.3 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

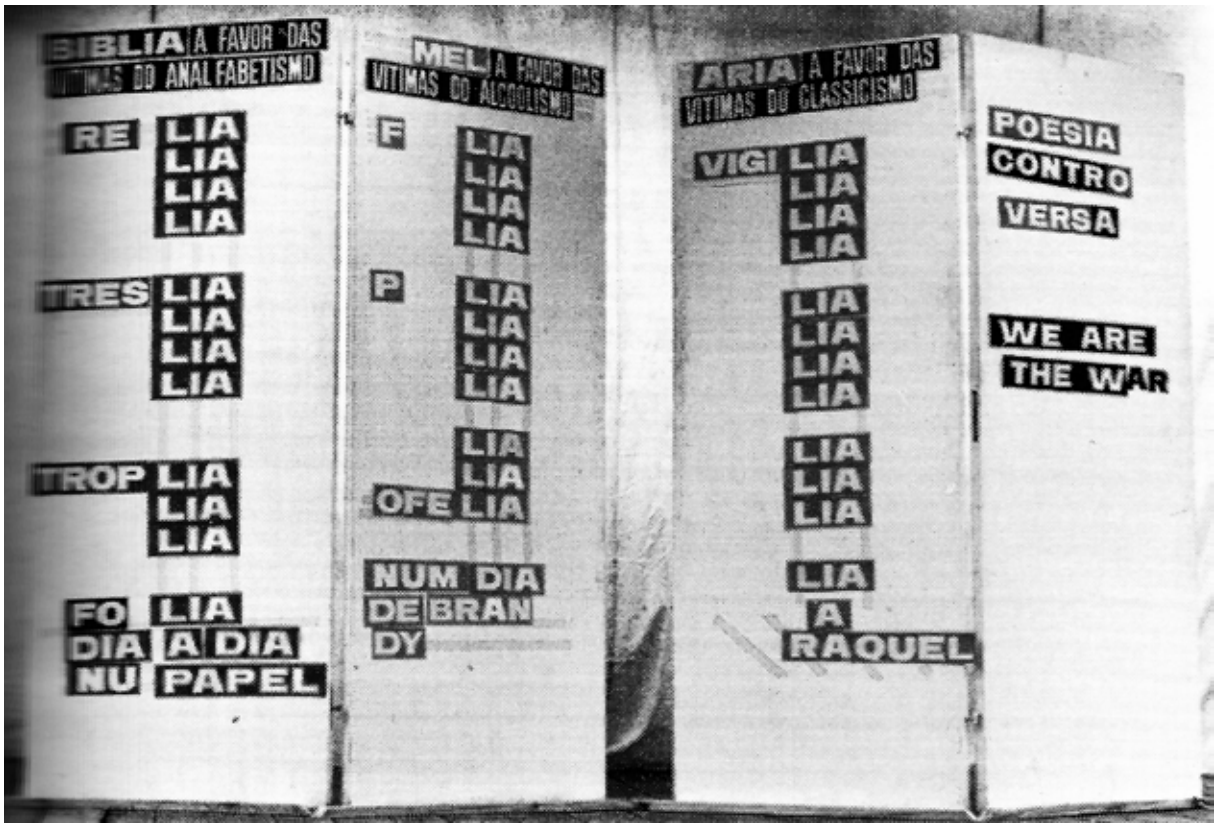


Fig. 5.1.10.4 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.



Fig. 5.1.11.1 – Alberto Pimenta, “Auto de Fé”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Municipal, Évora, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.1.11.2 – Alberto Pimenta, “Auto de Fé”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Municipal, Évora, 1985 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 287.

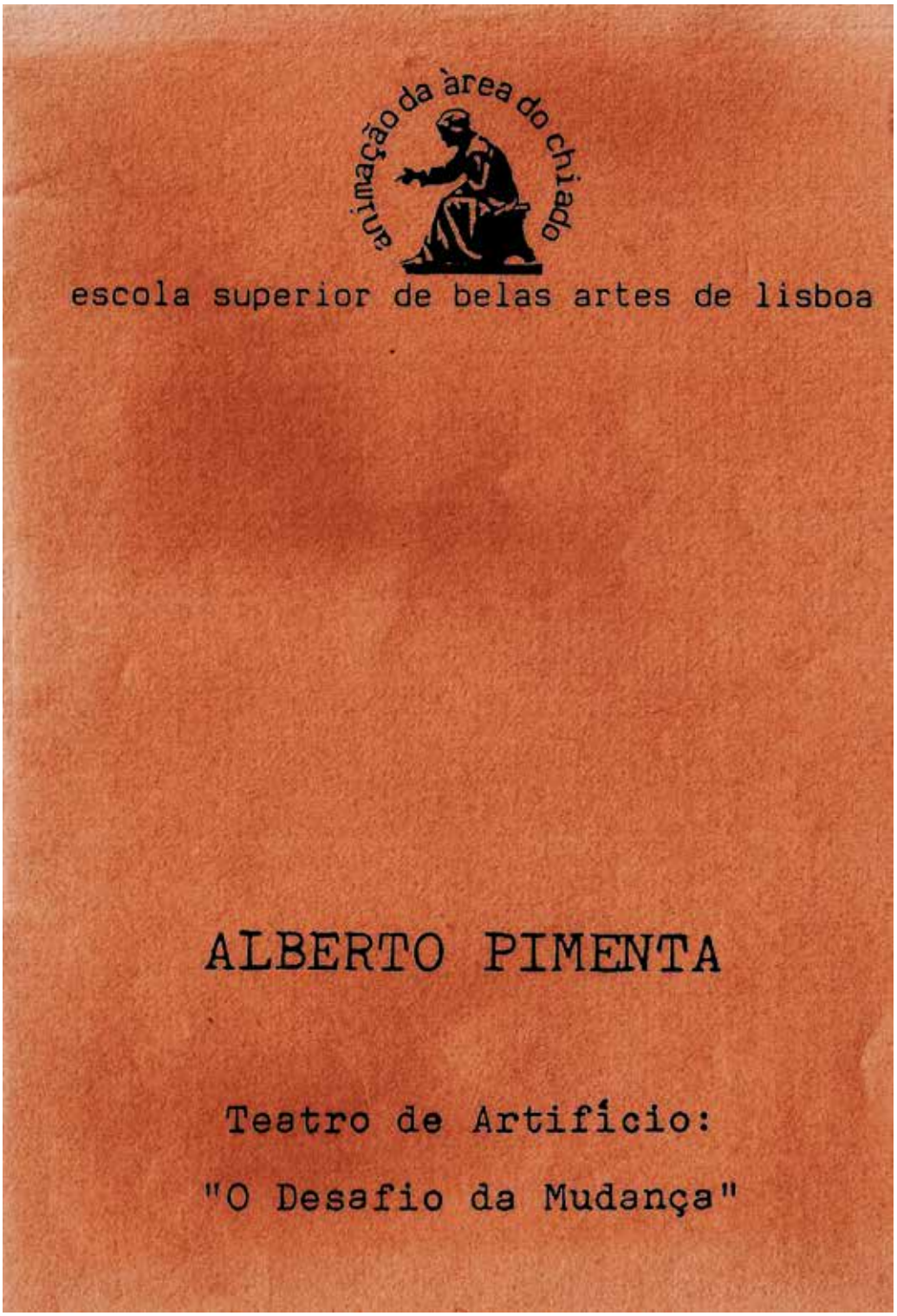


Fig. 5.1.12.1 – Alberto Pimenta, “O Desafio da Mudança” [Catálogo], “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | © Alberto Pimenta, 1985, Capa. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

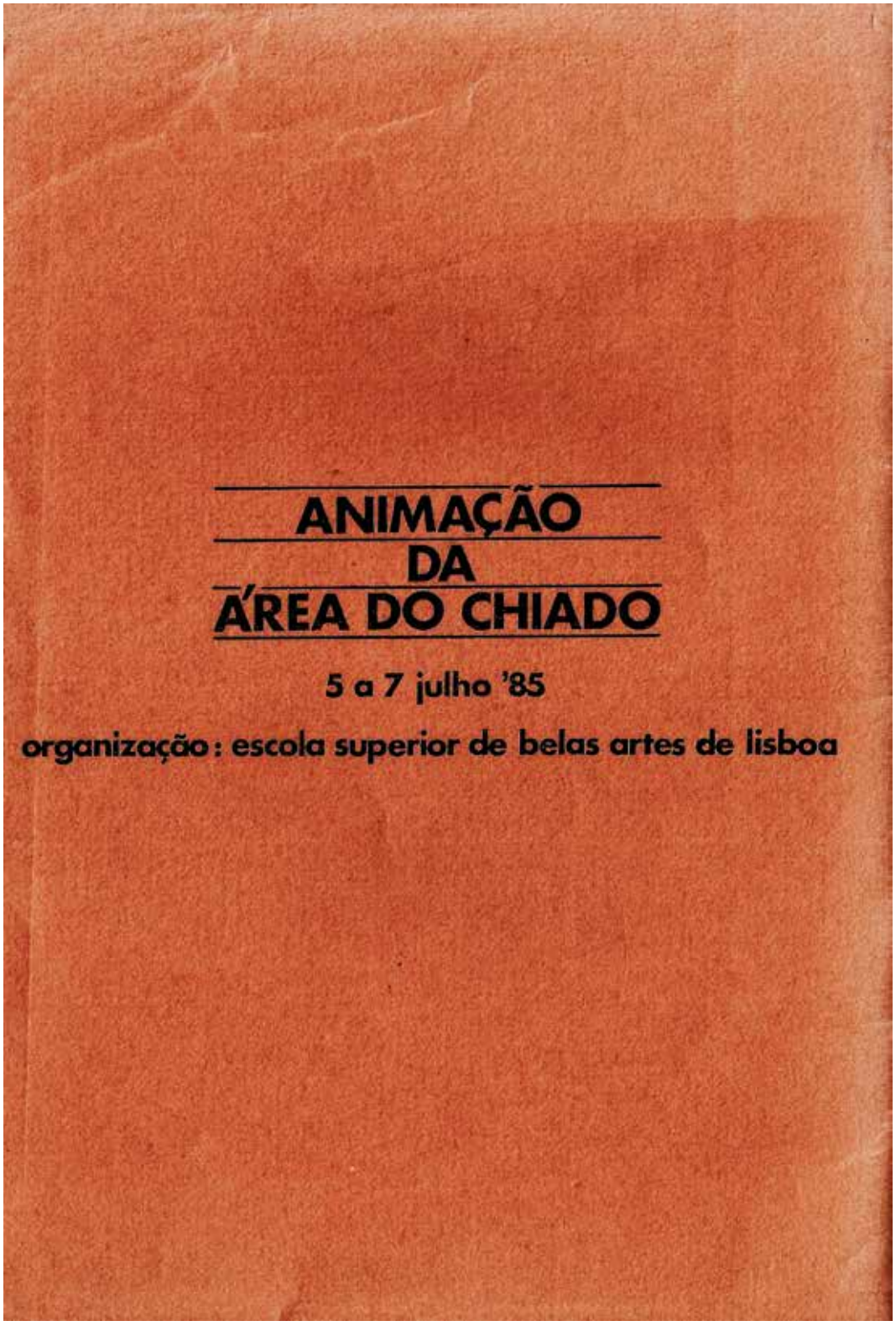


Fig. 5.1.12.2 – Alberto Pimenta, “O Desafio da Mudança” [Catálogo], “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | © Alberto Pimenta, 1985, Contracapa. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

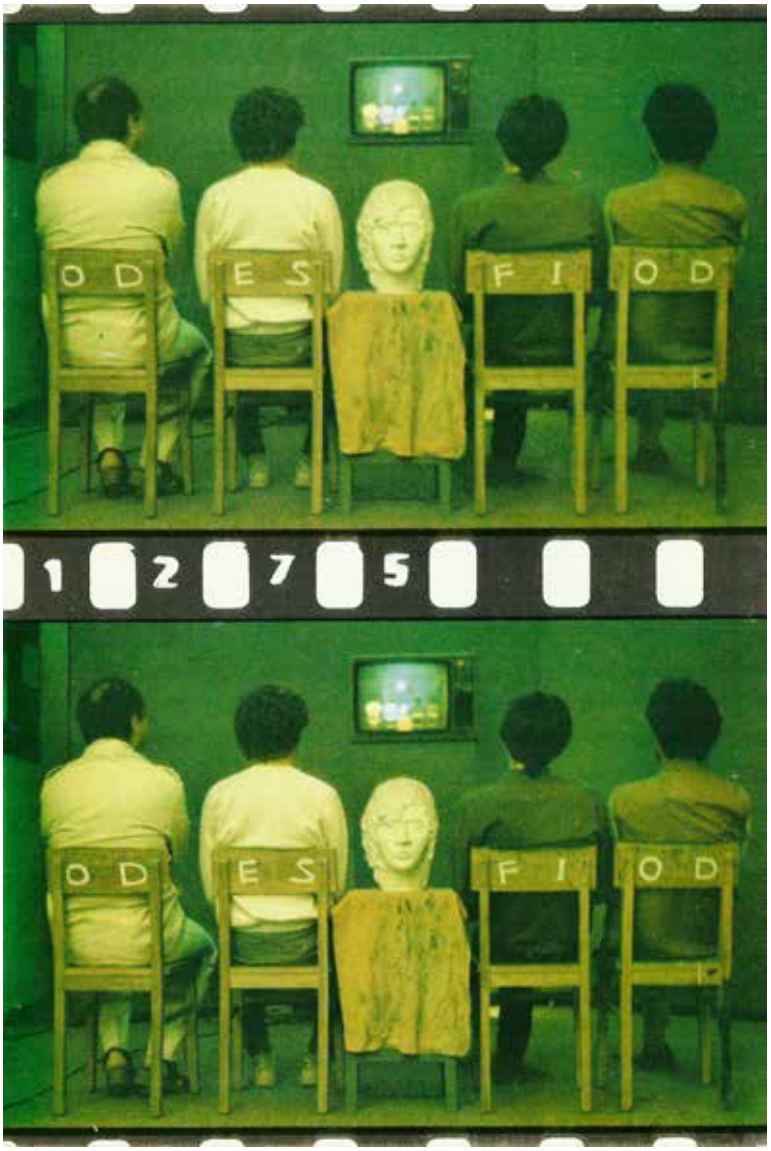


Fig. 5.1.12.3 – Alberto Pimenta, “O Desafio da Mudança” [Postal], “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | © Alberto Pimenta, 1985. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.



Fig. 5.1.13 – Alberto Pimenta, “Afrodite da Triumph”, Galeria Livrarte, Lisboa, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, p. 223.



Fig. 5.1.14 – Alberto Pimenta, “Homenagem da Retaguarda à Vanguarda”, “Lançamento do Livro Poemografias”, SNBA, Lisboa, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.1.15.1



Fig. 5.1.15.2

Fig. 5.1.15.1 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

Fig. 5.1.15.2 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.



Fig. 5.1.15.3 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

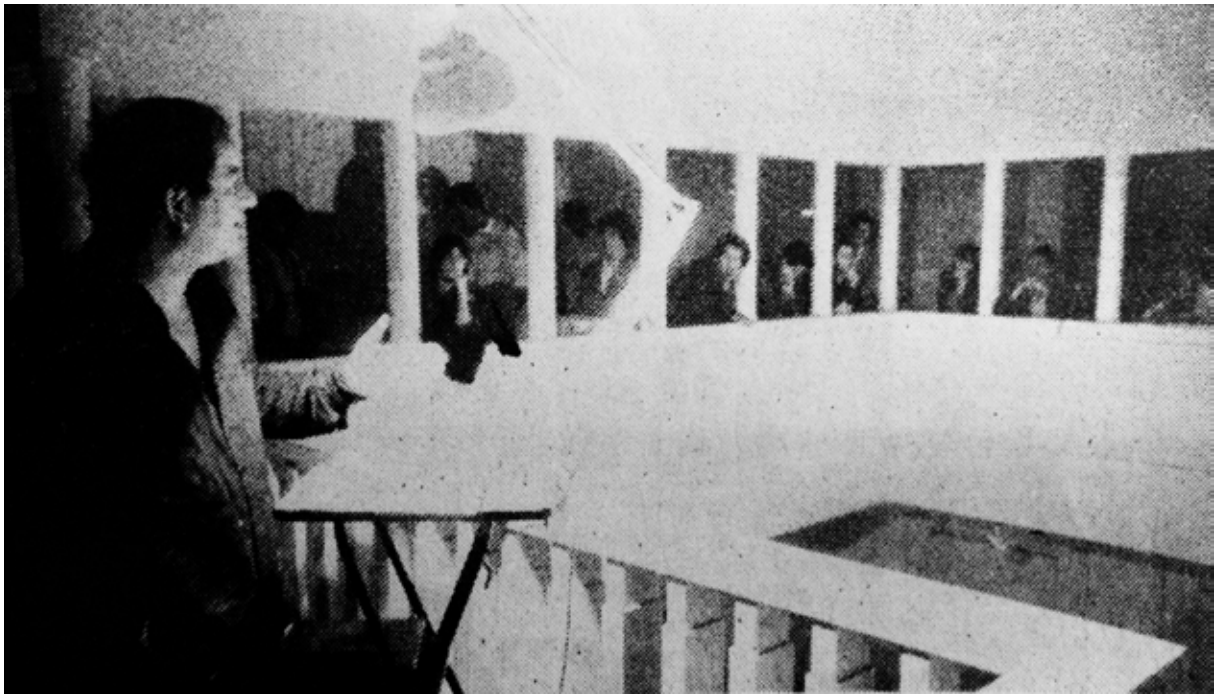


Fig. 5.1.15.4 – Alberto Pimenta, “Leitura de Poesia”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: F. Timóteo| © Alberto Pimenta, F. Timóteo, Jornal de Notícias, nº6, 06/07/1987, p. 10.



Fig. 5.1.16.1 – Alberto Pimenta, “Metástase I”, “Colóquio Imaginário do Espaço”, 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.



Fig. 5.1.16.2 – Alberto Pimenta, “Metástase I”, “Colóquio Imaginário do Espaço”, 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.



Fig. 5.1.16.3 – Alberto Pimenta, “Metástase I”, “Colóquio Imaginário do Espaço”, 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.



Fig. 5.1.16.4 – Alberto Pimenta, “Metástase I”, “Colóquio Imaginário do Espaço”, 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.



Fig. 5.1.16.5 – Alberto Pimenta, “Metástase I”, “Colóquio Imaginário do Espaço”, 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

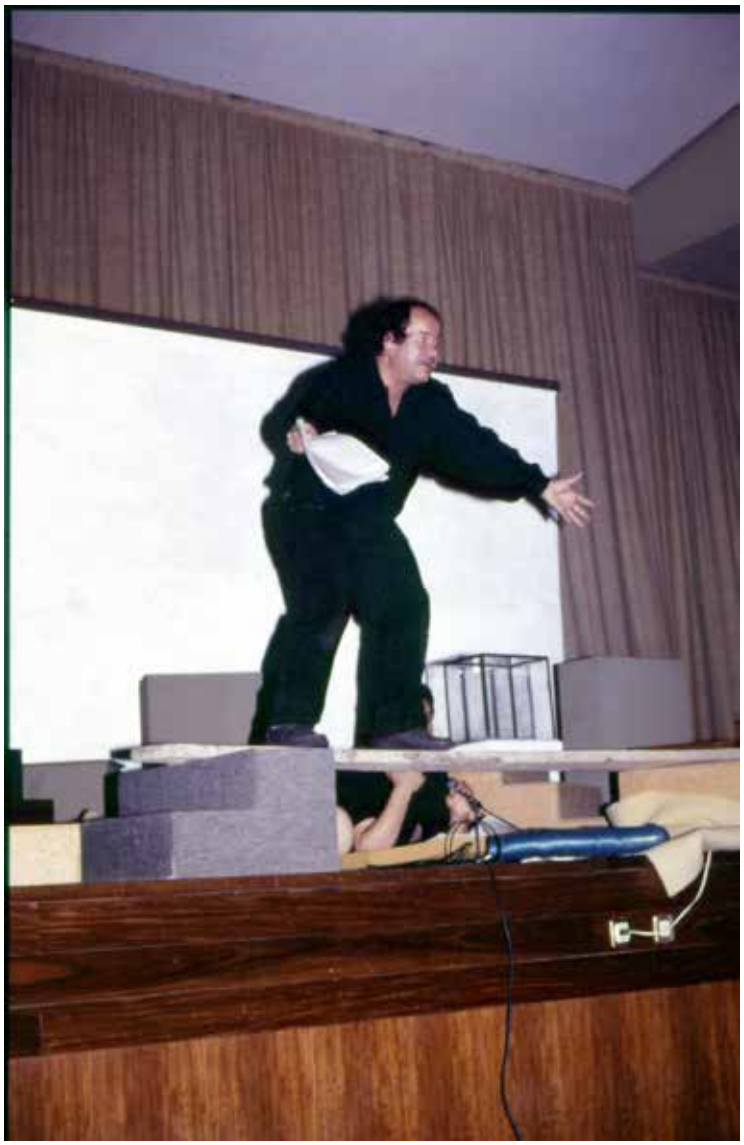


Fig. 5.1.17.1 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

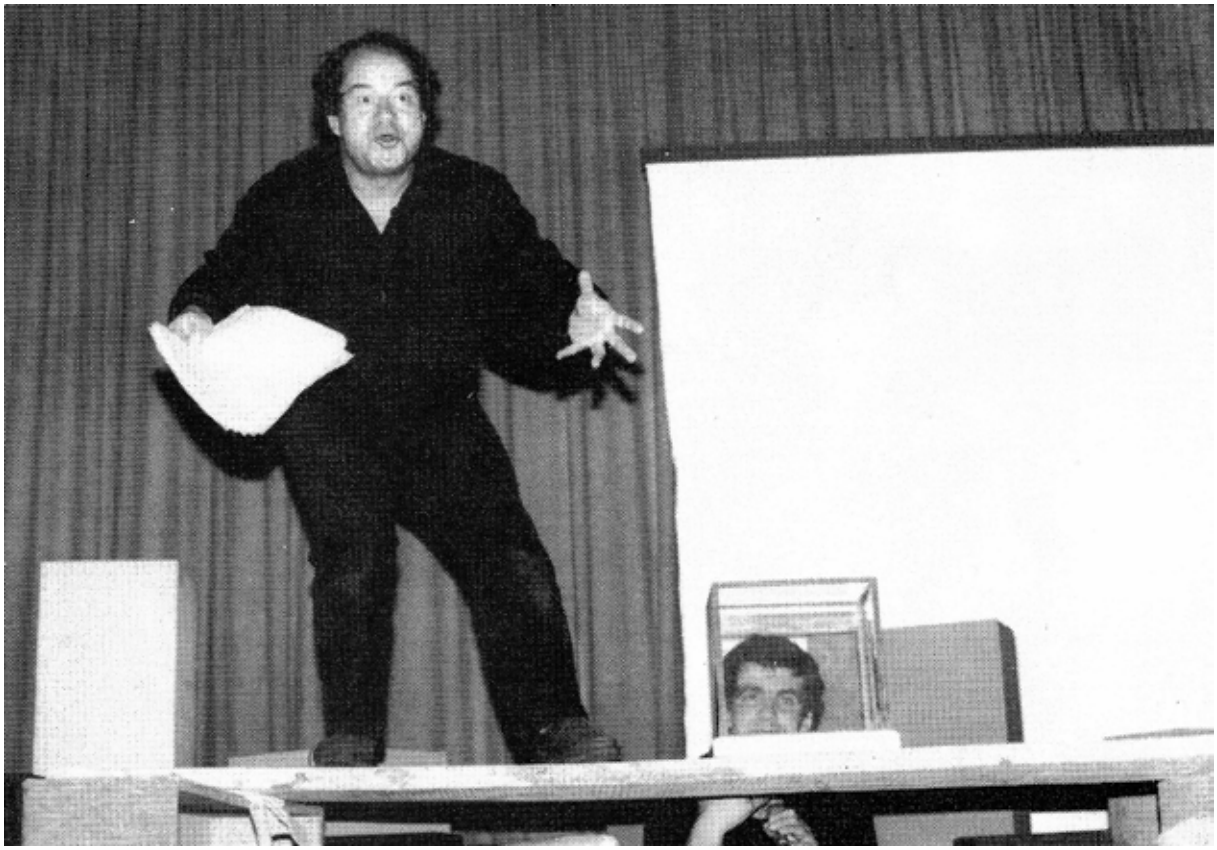


Fig. 5.1.17.2 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.



Fig. 5.1.17.3 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.

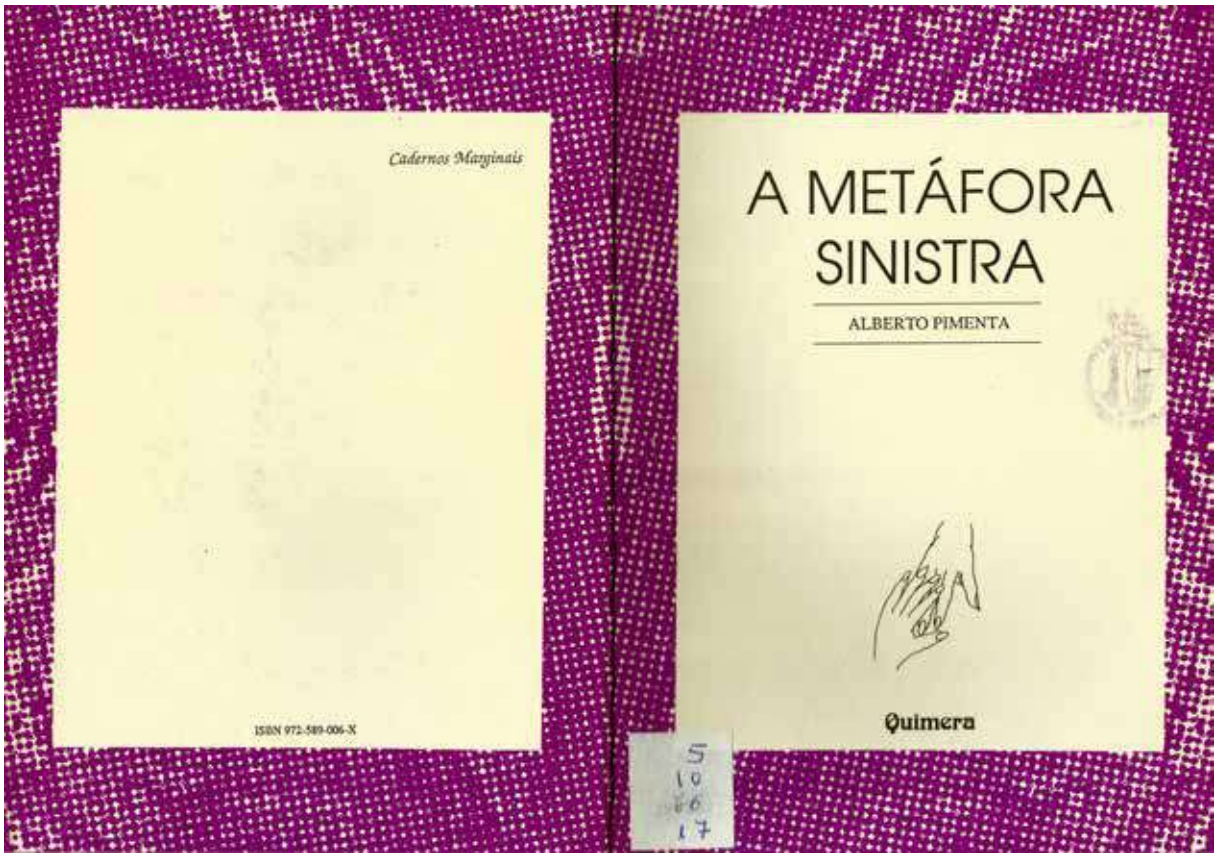


Fig. 5.1.18 – Alberto Pimenta, “A Metáfora Sinistra”, “Semana Cultural da Associação Portuguesa de Escritores: Literatura e Erotismo”, Fórum Picoas, Lisboa, 1988 | © Alberto Pimenta, Quimera, 1989, Capa e Contracapa.



Fig. 5.1.19 – Alberto Pimenta; António Pocinho; Maria Emília Castanheira; Rui Zink, “Esta peça é sua, estime -a”, “Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

EX-VOTO DE A. P.
AO DIVINO M. M. DU BOCAGE

Alberto Pimenta

Ladainha

coro misto (música fatimista):
Divino Manuel Maria du Bocage
Benta seja a sua Imagc!
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo tenor (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):
O nosso mártir da fé
Tem sempre a pissa em pé!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo soprano (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):
Nosso mártir da paixão
Dá-nos a dita na mão!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo tenor (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):
Por esta vela erguida
Não temos medo da sida!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.



Fig. 5.1.20.1 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 5.



oficiante e solo soprano (coro ad libitum e acompanhamento de alaúde etrusco):
Nosso mártir nas alturas
Dá-nos uma das bem duras!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo tenor (coro ad libitum e acompanhamento de alaúde etrusco):
Tua vela sempre a arder
Não nos deixes sem foder!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

oficiante e solo soprano (coro ad libitum e acompanhamento de alaúde etrusco):
Por esta vela acesa
Regula-nos com a mais tesa!

coro misto:
Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria.

(descerramento do ex-voto com acompanhamento de alaúde etrusco).



Acção poética realizada no Museu de Setúbal (Convento de Jesus), dia 12 de Novembro de 1988, na inauguração da Exposição de Poesia ***Outras Escritas Novos Suportes***. A ladainha foi cantada por cerca de uma centena de participantes, que empunhavam velas; no fim procedeu-se ao descerramento do EX-VOTO, que na foto se vê ainda tapado.

Fig. 5.1.20.2 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.



Fig. 5.1.20.3



Fig. 5.1.20.4

Fig. 5.1.20.3 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

Fig. 5.1.20.4 – Alberto Pimenta, “Ex-voto ao divino M.M. du Bocage”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.



Fig. 5.1.21 – Alberto Pimenta, “A assistência ideal”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Perve Global, Lda., 2014, p. 29.

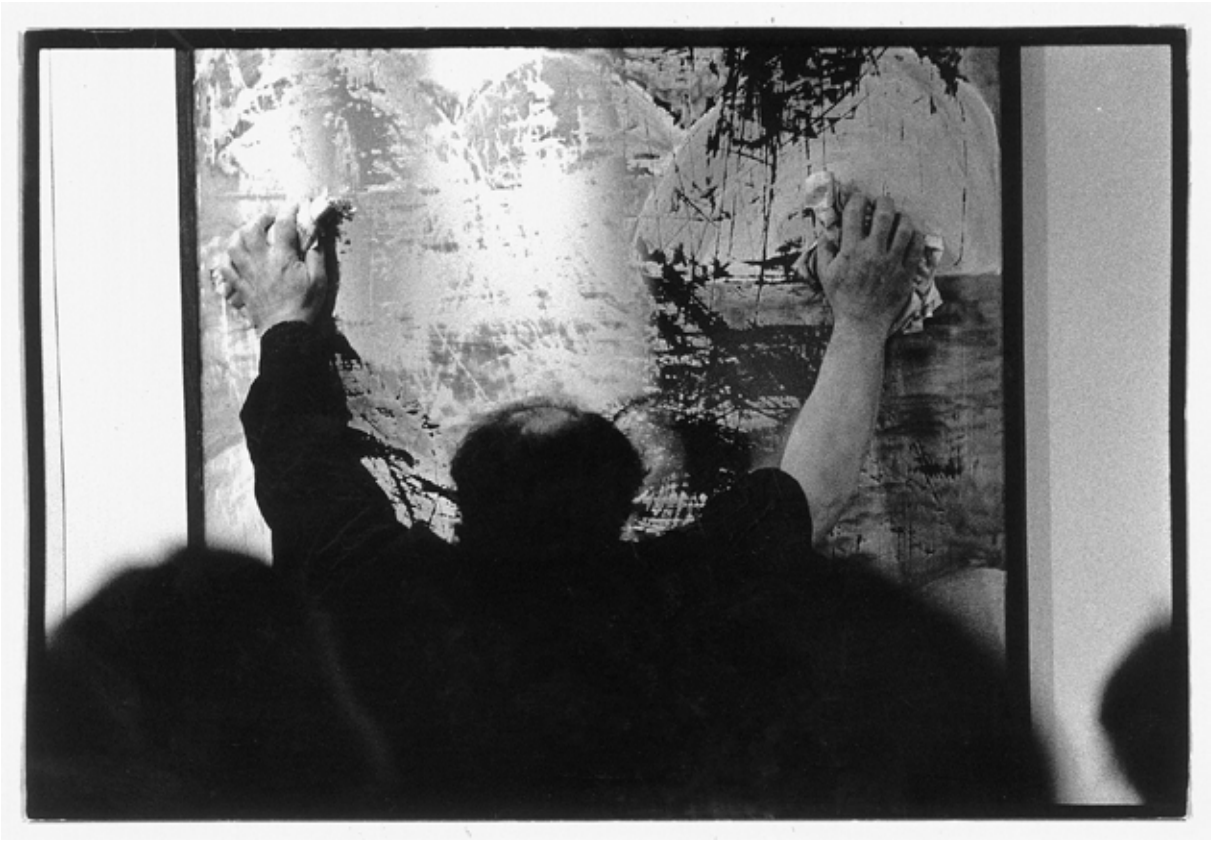


Fig. 5.1.22.1 – Alberto Pimenta, “Poesia dos Quatro Elementos, Centro de Artes, Nuremberga, 1989 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12051028945/in/album-72157639354758565/, consultado em 13/07/2015.



Fig. 5.1.22.2 – Alberto Pimenta, “Poesia dos Quatro Elementos, Centro de Artes, Nuremberga, 1989 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12050965605/in/album-72157639354758565/, consultado em 13/07/2015.



Fig. 5.1.23.1 – Alberto Pimenta, “Um Enlace Feliz”, Ara – Vala Comum, Lisboa, 1990 | Ilustrações: Rui Silvares | © Alberto Pimenta, Destinos, 1990, Capa.

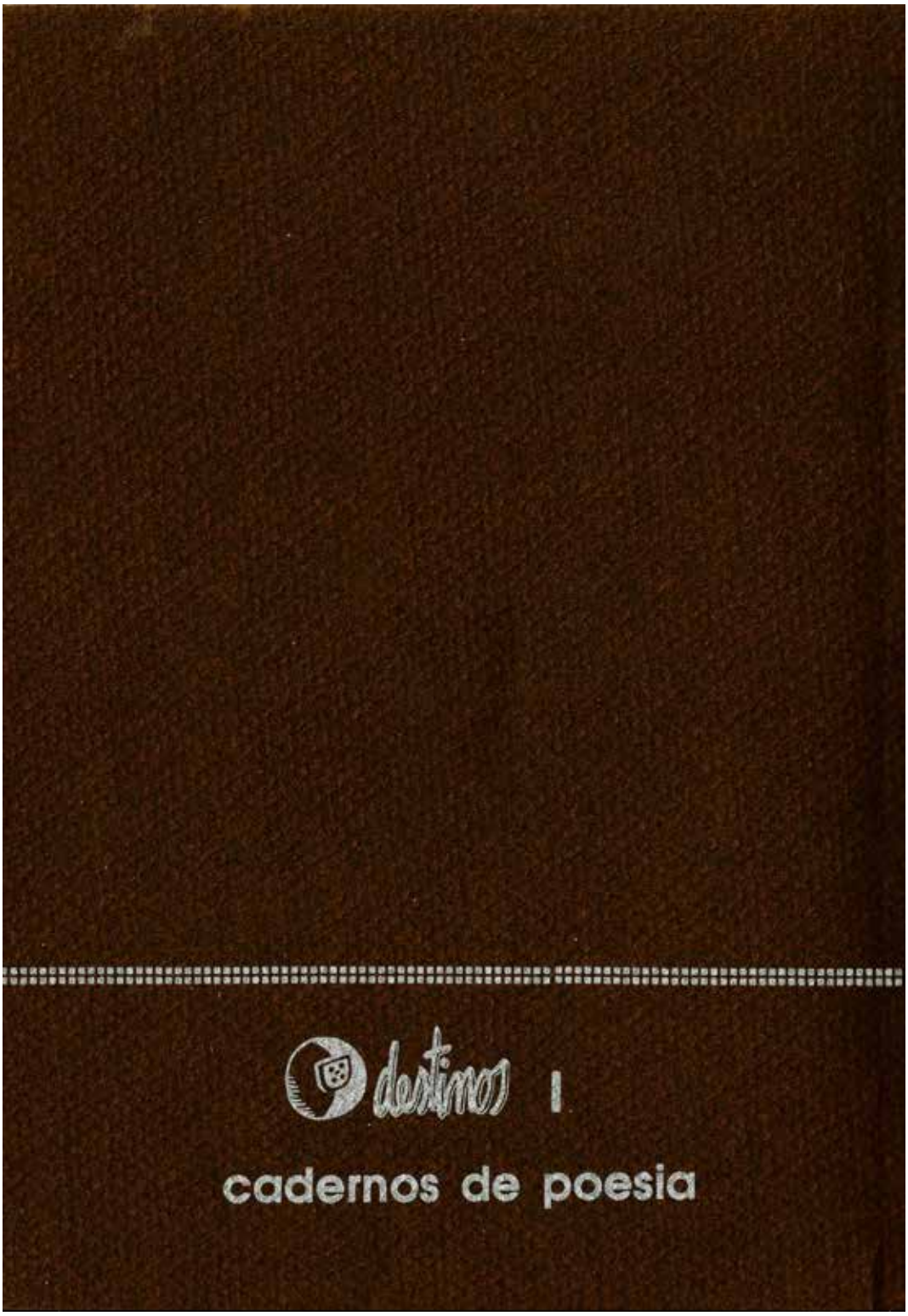


Fig. 5.1.23.2 – Alberto Pimenta, “Um Enlace Feliz”, Ara – Vala Comum, Lisboa, 1990 | Ilustrações: Rui Silvares | © Alberto Pimenta, Destinos, 1990, Contracapa.



Fig. 5.1.23.3 – Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, “Um Enlace Feliz”, Ara – Vala Comum, Lisboa, 1990 | Ilustrações: Rui Silvares | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Fenda, 1990, p. 391.



Fig. 5.1.24 – Alberto Pimenta, “Rituais de Poluição”, Valência, 1990 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052062726/in/album-72157639354758565/, consultado em 13/07/2015.



Fig. 5.2.1 – Ana Hatherly, “Estruturas Poéticas”, “Operação 1 e 2”, Galeria Quadrante, Lisboa, 1967 | © Ana Hatherly, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, p. 14.



Fig. 5.2.2.1 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.



Fig. 5.2.2.2 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

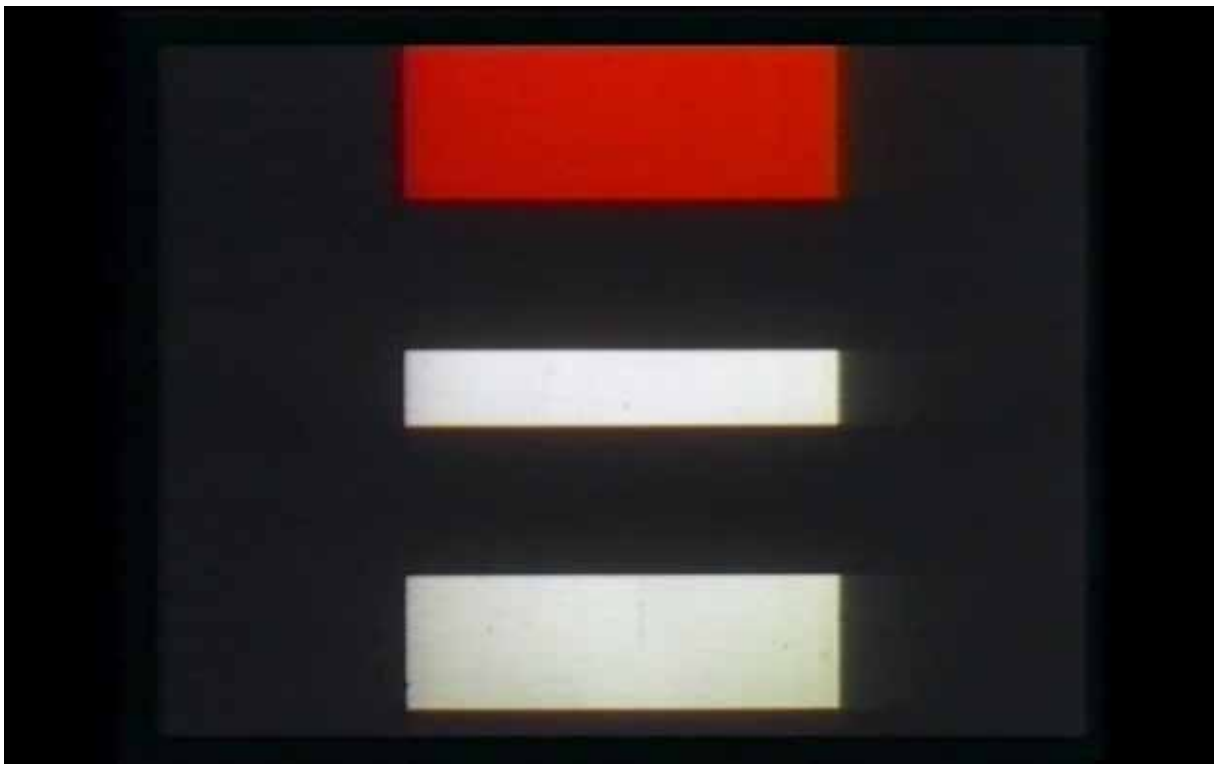


Fig. 5.2.2.3 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

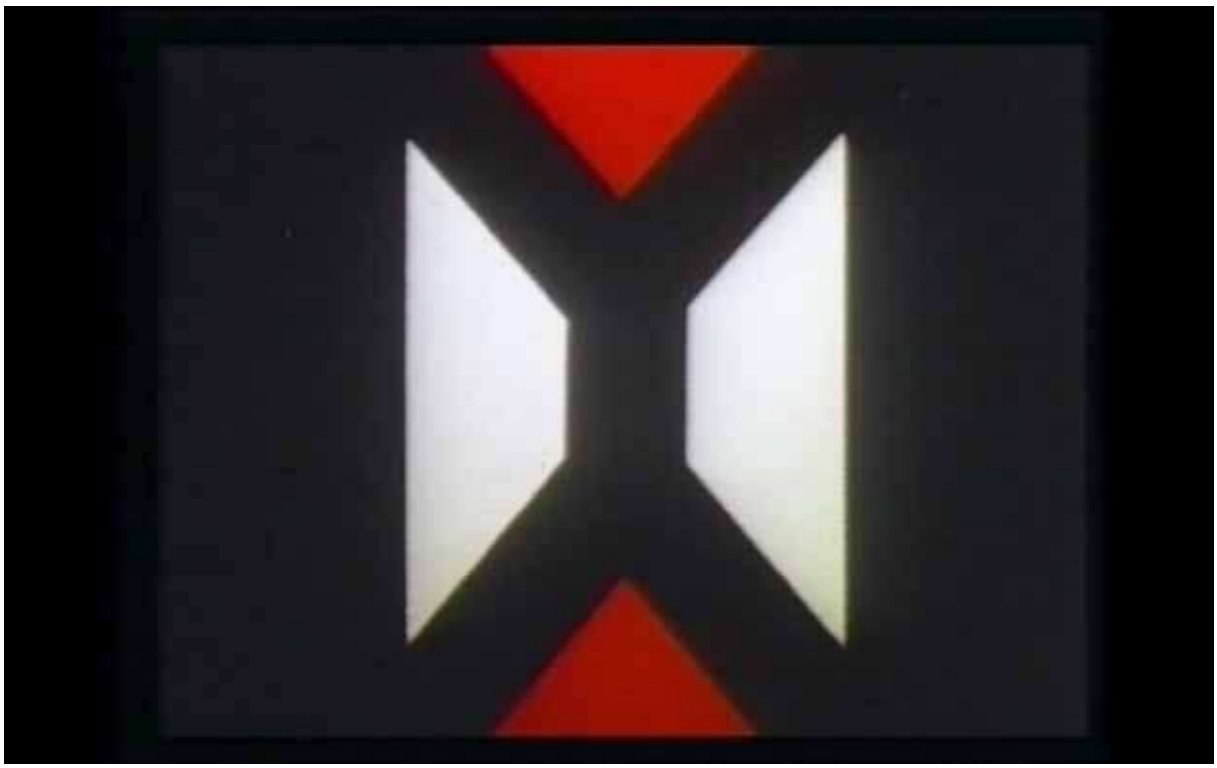


Fig. 5.2.2.4 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.



Fig. 5.2.2.5 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

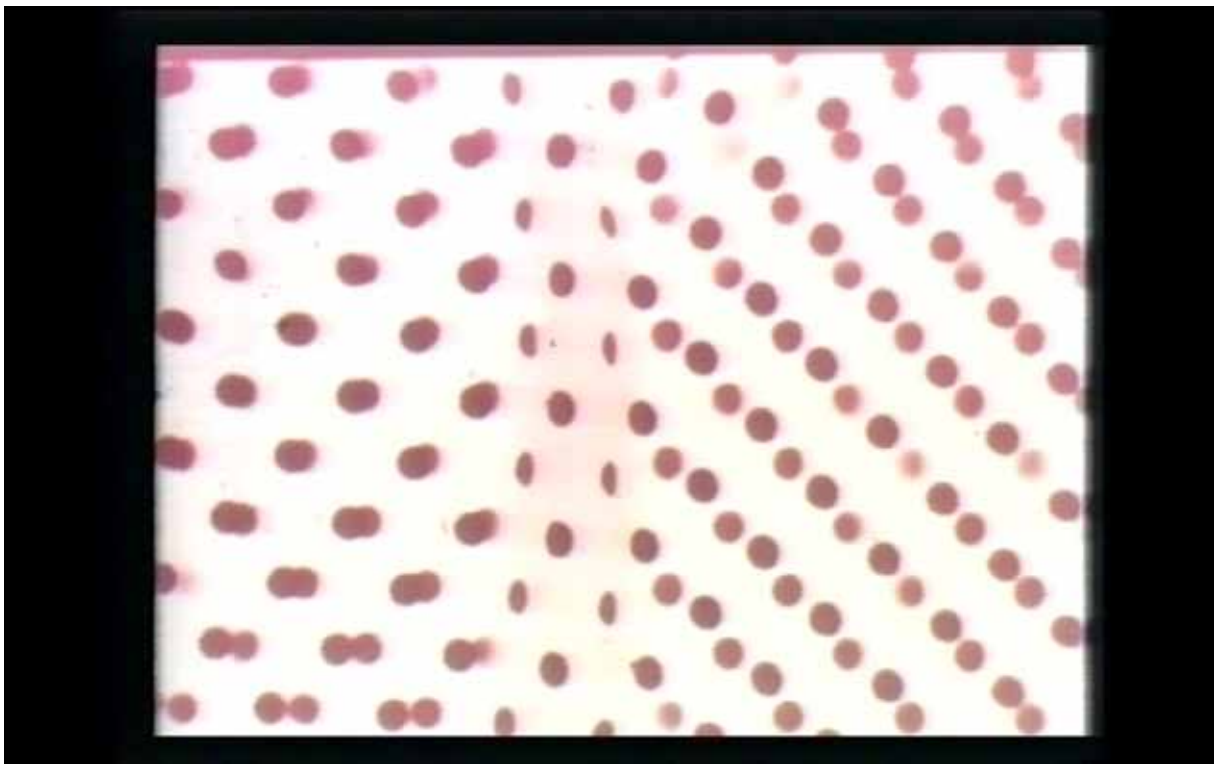


Fig. 5.2.2.6 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

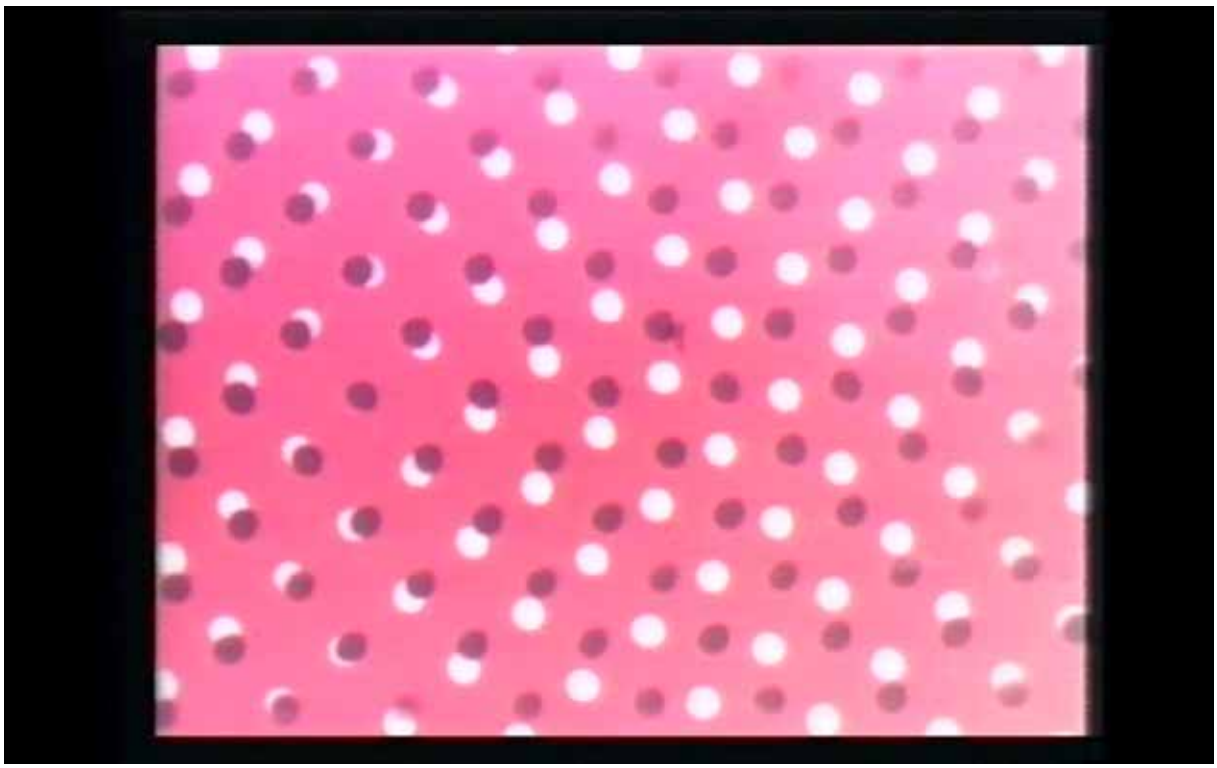


Fig. 5.2.2.7 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

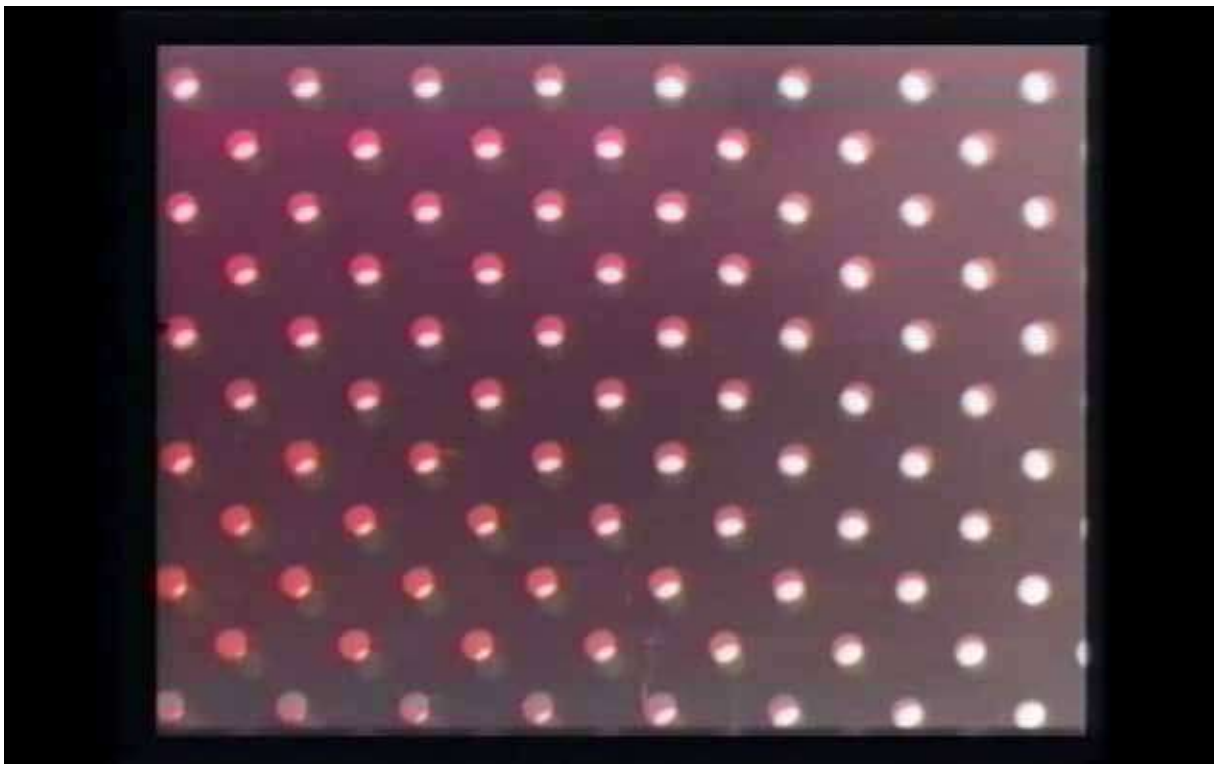


Fig. 5.2.2.8 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.



Fig. 5.2.2.9 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.



Fig. 5.2.2.10 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

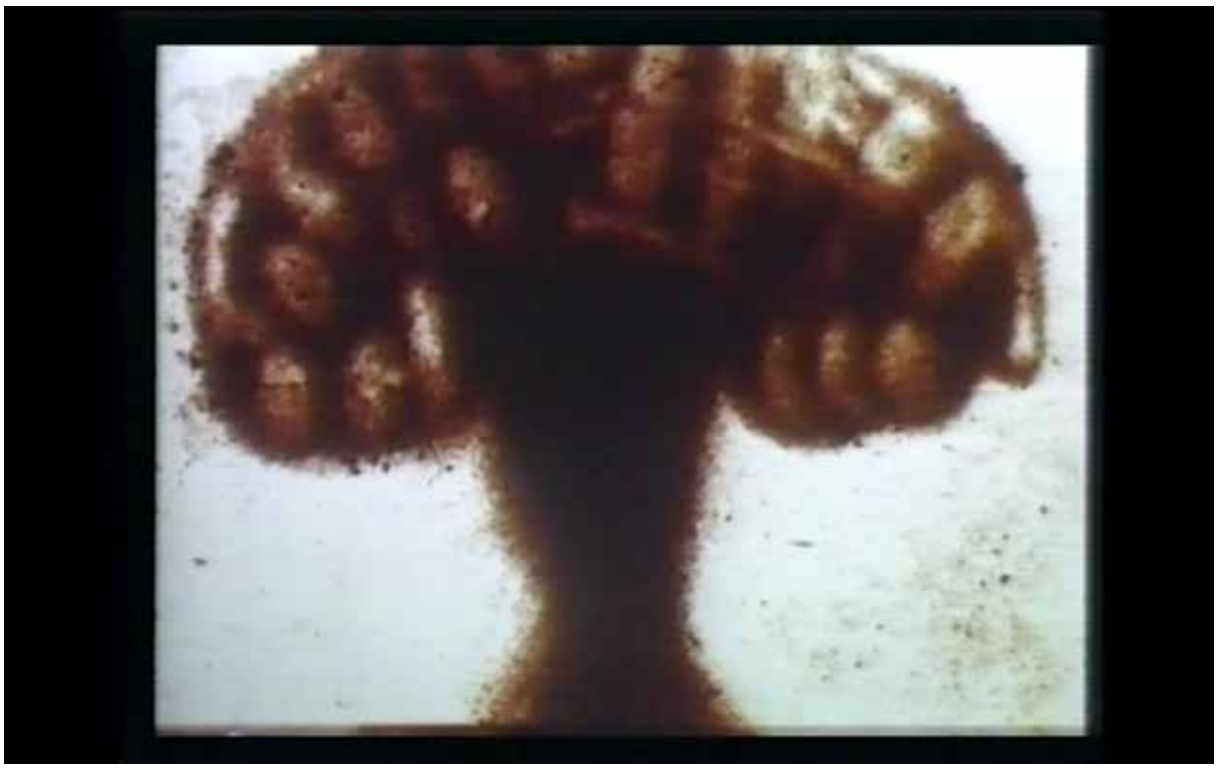


Fig. 5.2.2.11 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

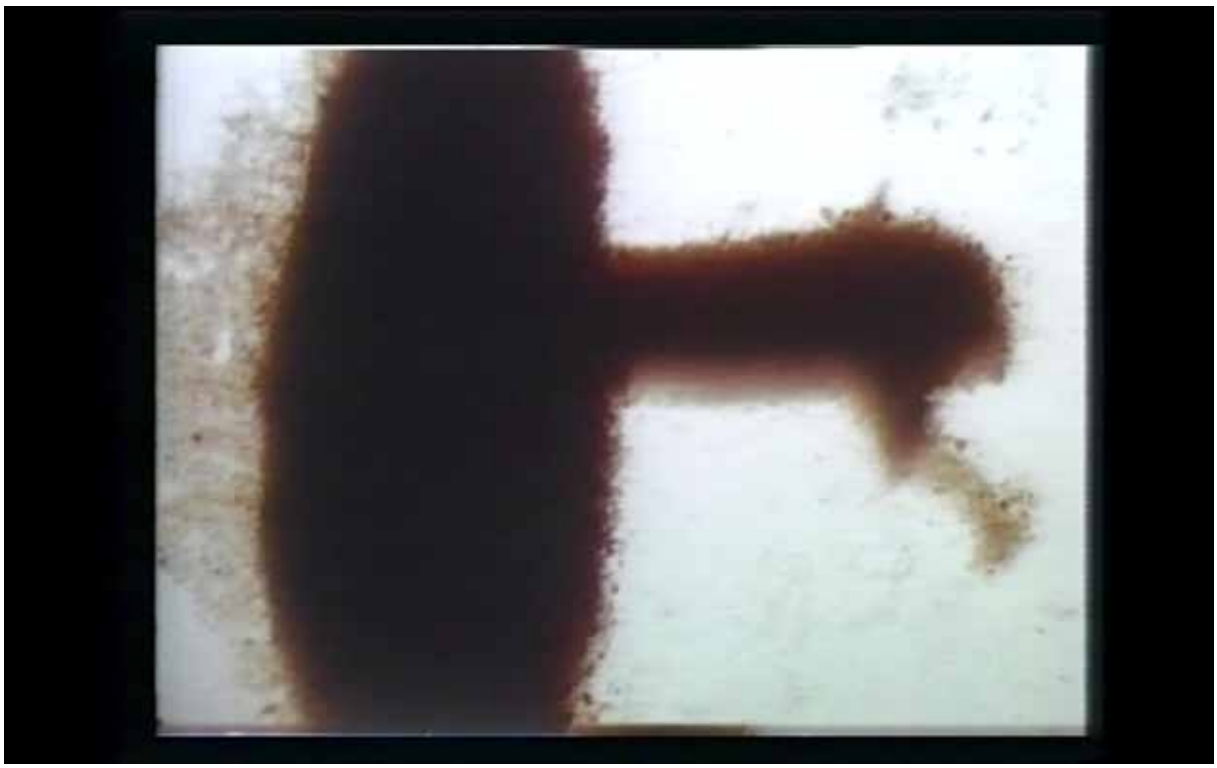


Fig. 5.2.2.12 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

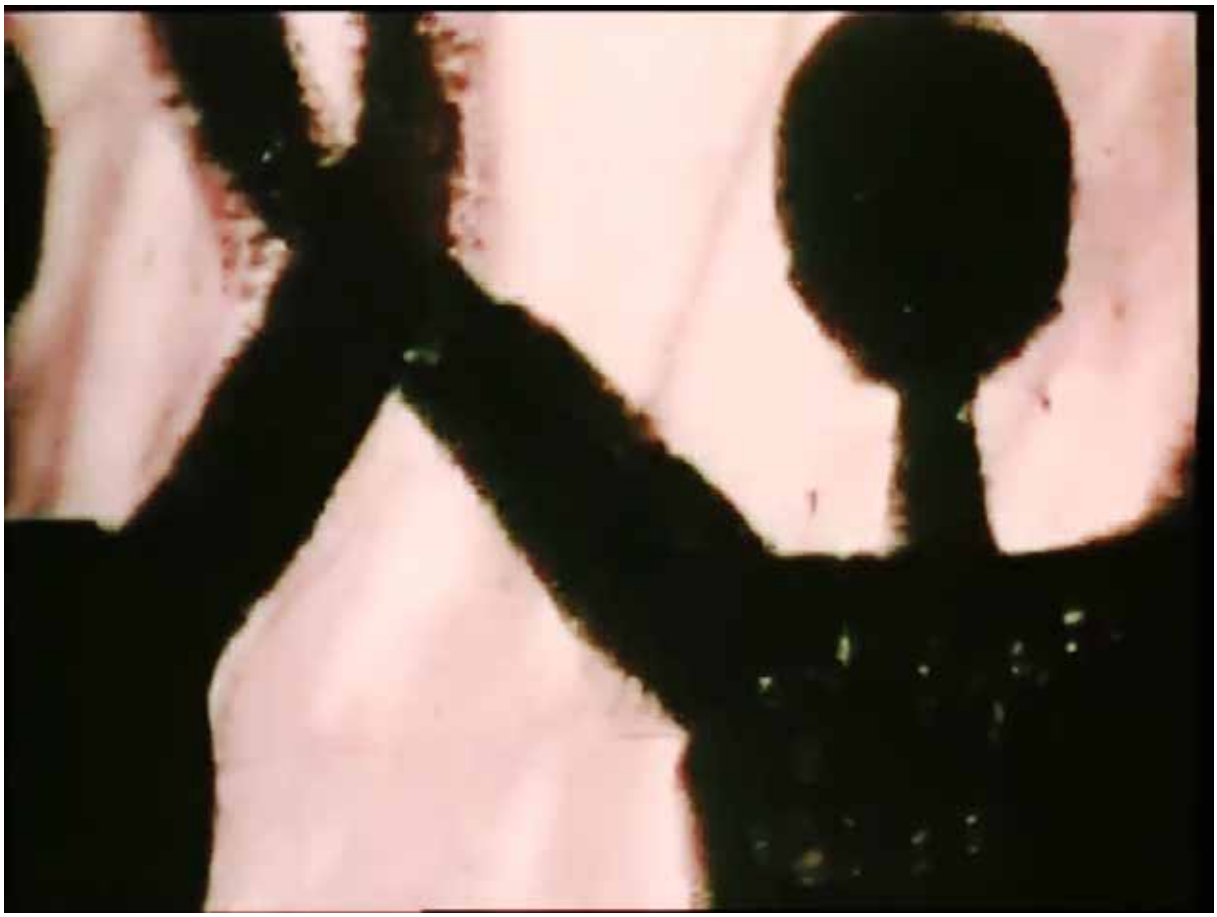


Fig. 5.2.3.1 – Ana Hatherly, “Revolução”, 1975 | © Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?-v=xnImaNQfwqI, consultado em 25/04/2014.



Fig. 5.2.3.2 – Ana Hatherly, “Revolução”, 1975 | © Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?-v=xnImaNQfwqI, consultado em 25/04/2014.



Fig. 5.2.3.3 – Ana Hatherly, “Revolução”, 1975 | © Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?-v=xnImaNQfwqI, consultado em 25/04/2014.



Fig. 5.2.4 – Ana Hatherly, “Poema Dentro, “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves | © Ana Hatherly, José Manuel Costa Alves, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, pp. 126-127.



Fig. 5.2.5.1 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.2.5.2 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Jorge Molder, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8, consultado em 16/05/2014.



Fig. 5.2.5.3 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Jorge Molder, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8, consultado em 16/05/2014.



Fig. 5.2.5.4 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Jorge Molder, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8, consultado em 16/05/2014.



Fig. 5.2.6 – Ana Hatherly, “Descolagens da Cidade”, 1977 | © Ana Hatherly, Quimera, 2003, p. 103.



Fig. 5.2.7.1 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 69.



Fig. 5.2.7.2 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.



Fig. 5.2.7.3 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.



Fig. 5.2.7.4 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.



Fig. 5.2.7.5 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

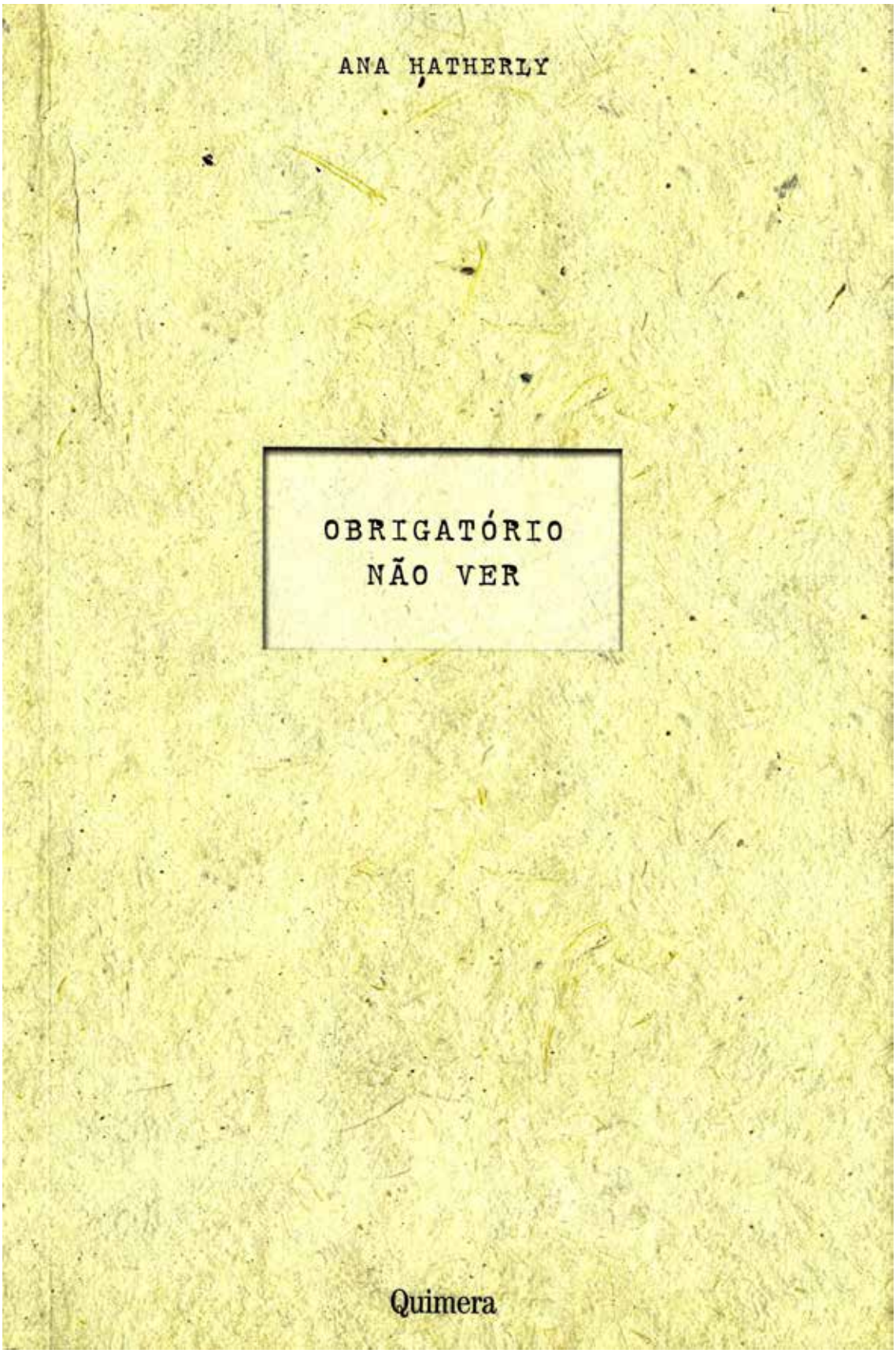


Fig. 5.2.8 – Ana Hatherly, “Obrigatório Não Ver”, RTP, Lisboa, 1978 | Ilustração: Patrícia Flôr | © Ana Hatherly, Patrícia Flôr, Quimera Editores, 2009, Capa.

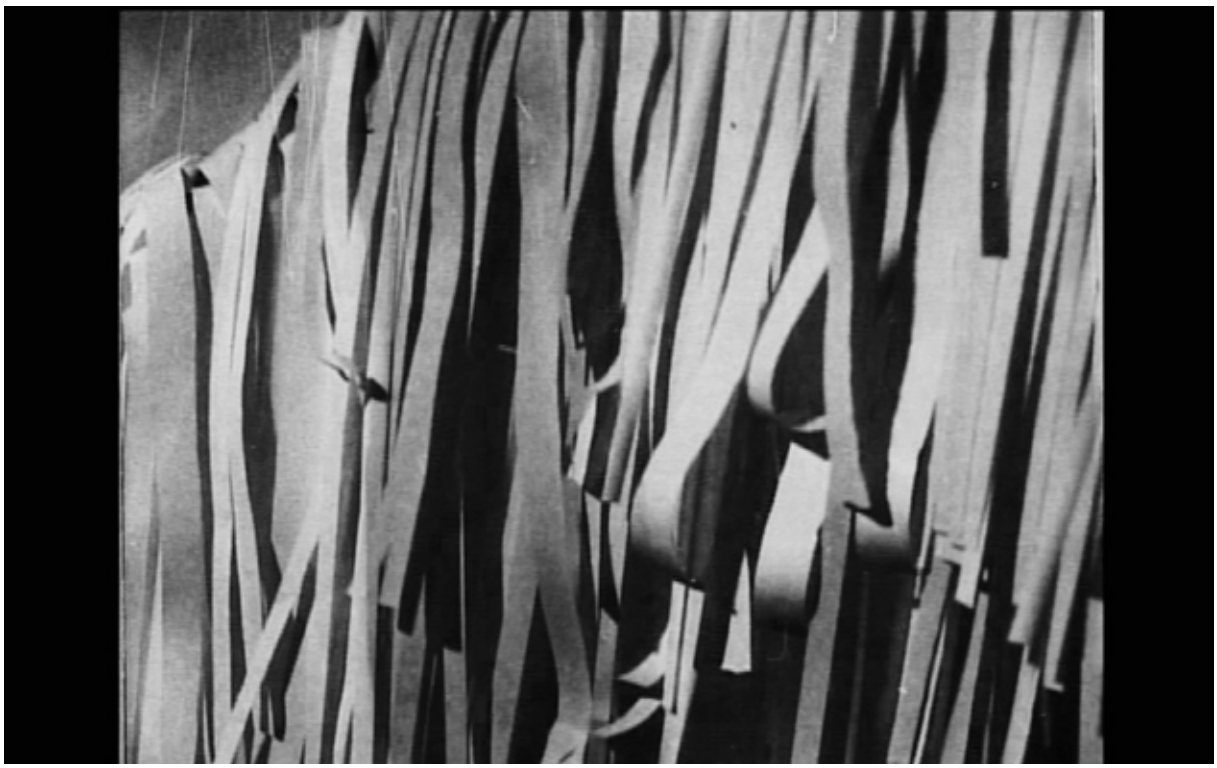


Fig. 5.2.9.1 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

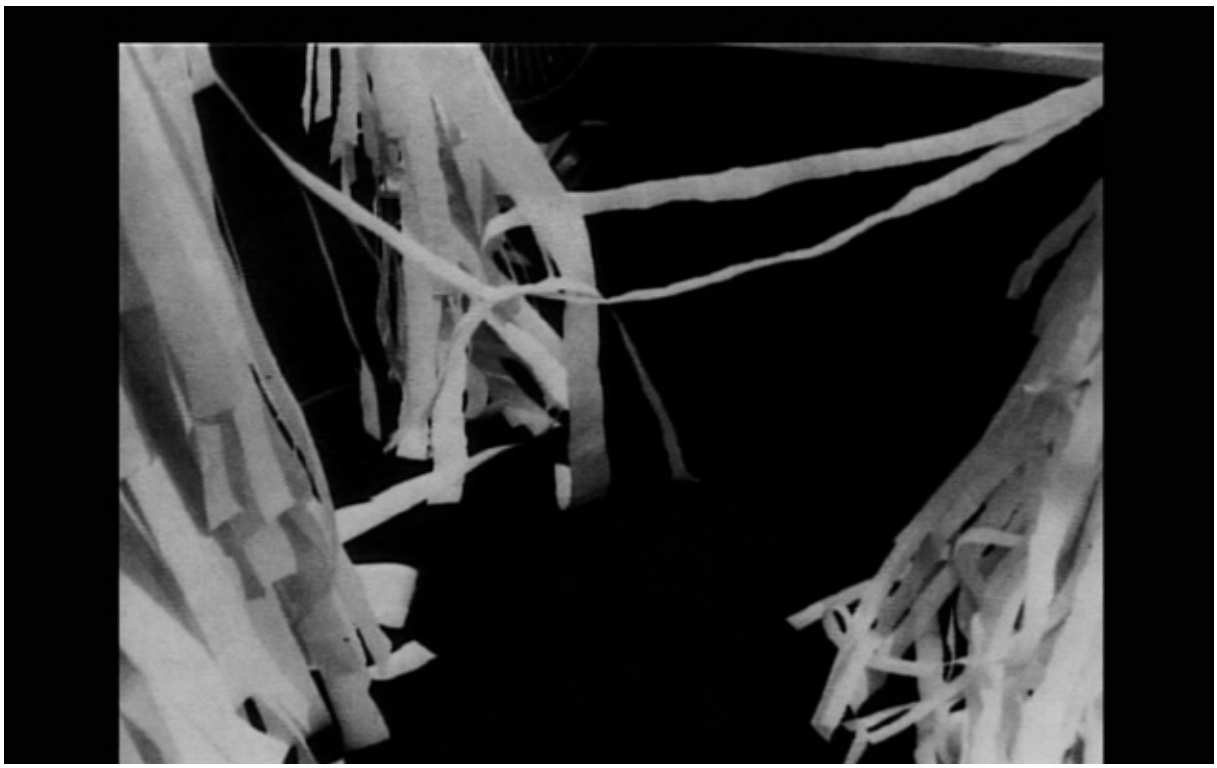


Fig. 5.2.9.2 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.



Fig. 5.2.9.3 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.



Fig. 5.2.9.4 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

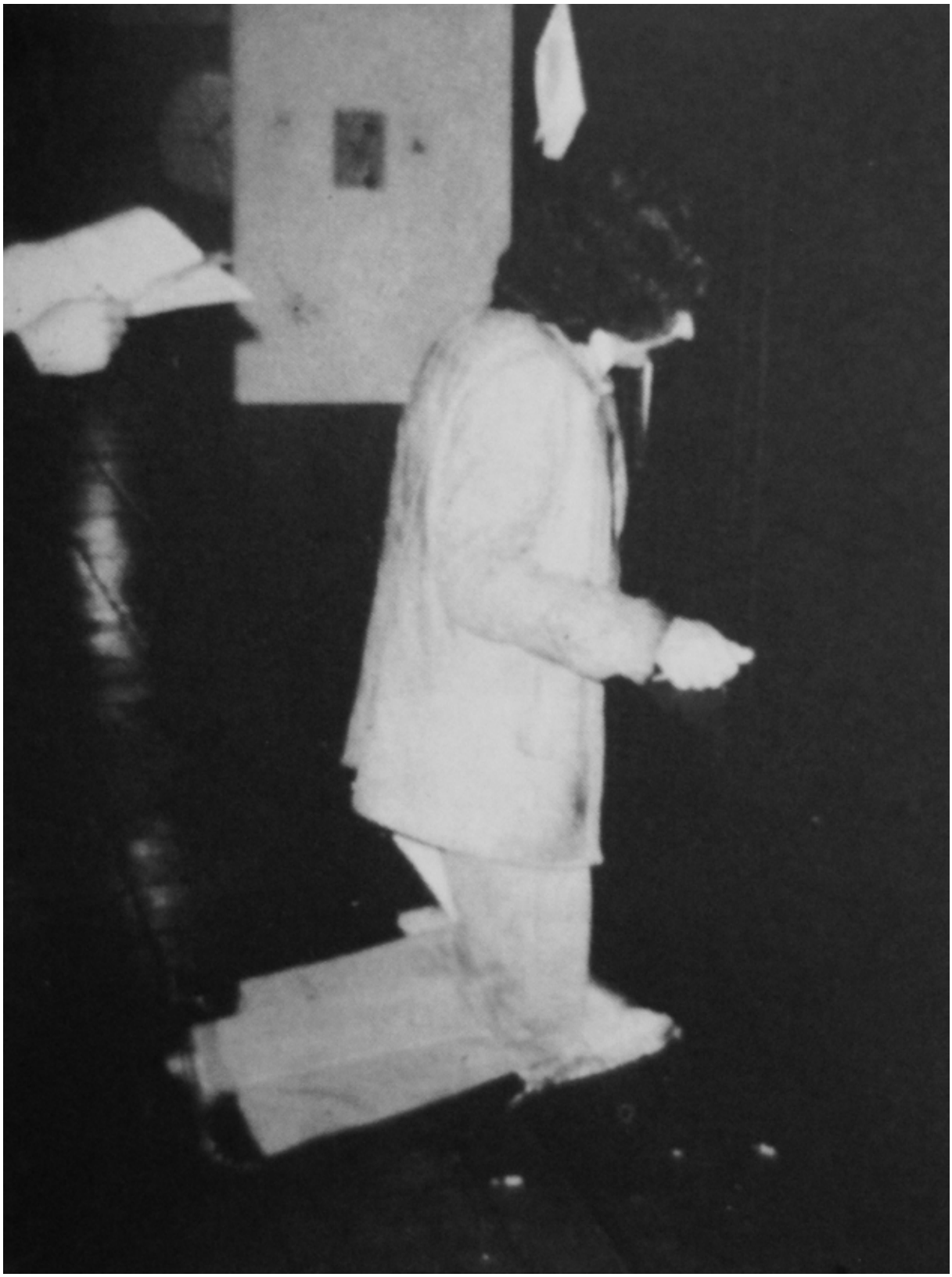


Fig. 5.2.10 – Ana Hatherly, “A confissão de Mariana”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.



Fig. 5.2.11.1 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, sem página.



Fig. 5.2.11.2 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 82.

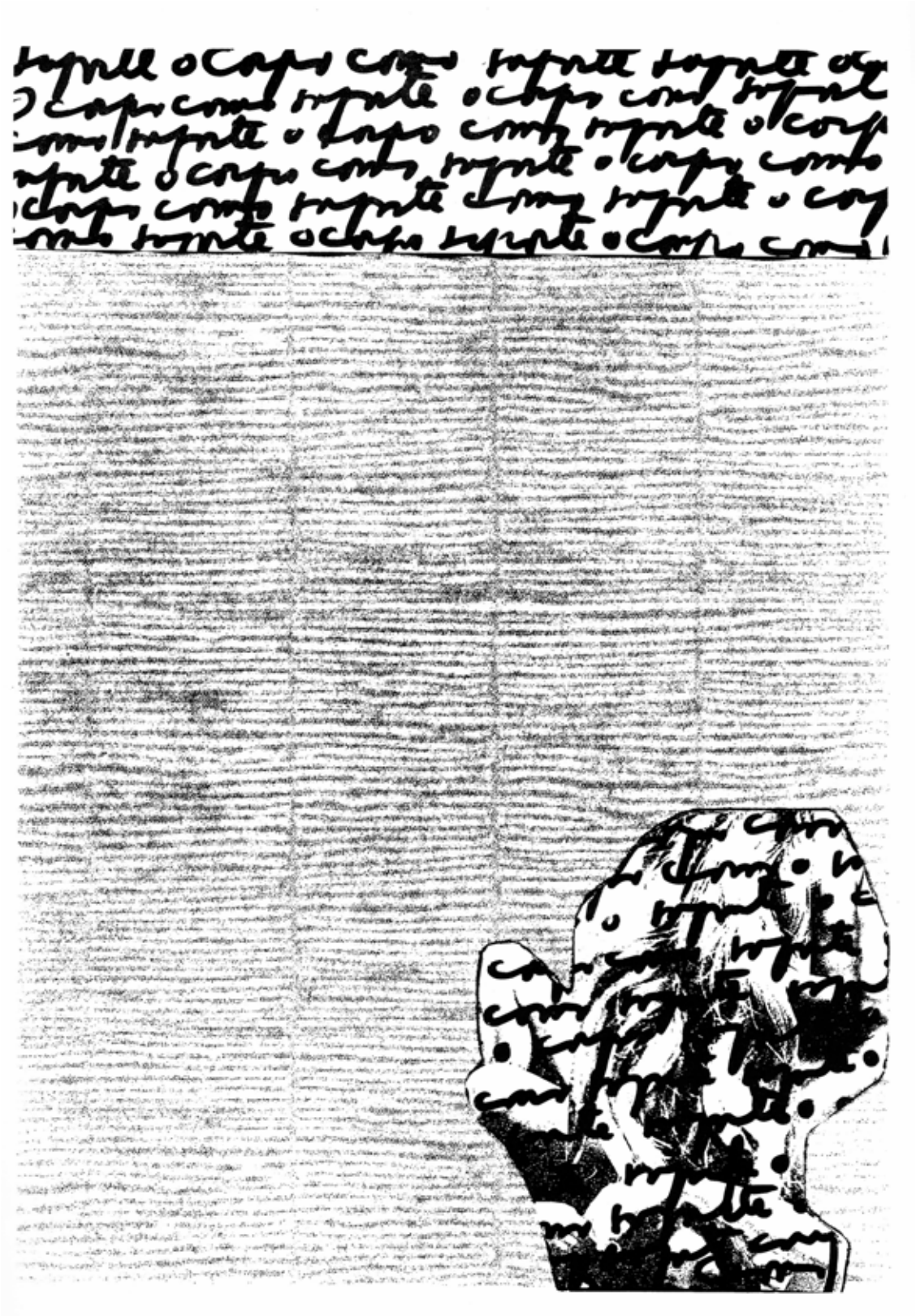


Fig. 5.2.12 – Ana Hatherly, “O Corpo como Suporte”, 1988 | © Ana Hatherly, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 56.

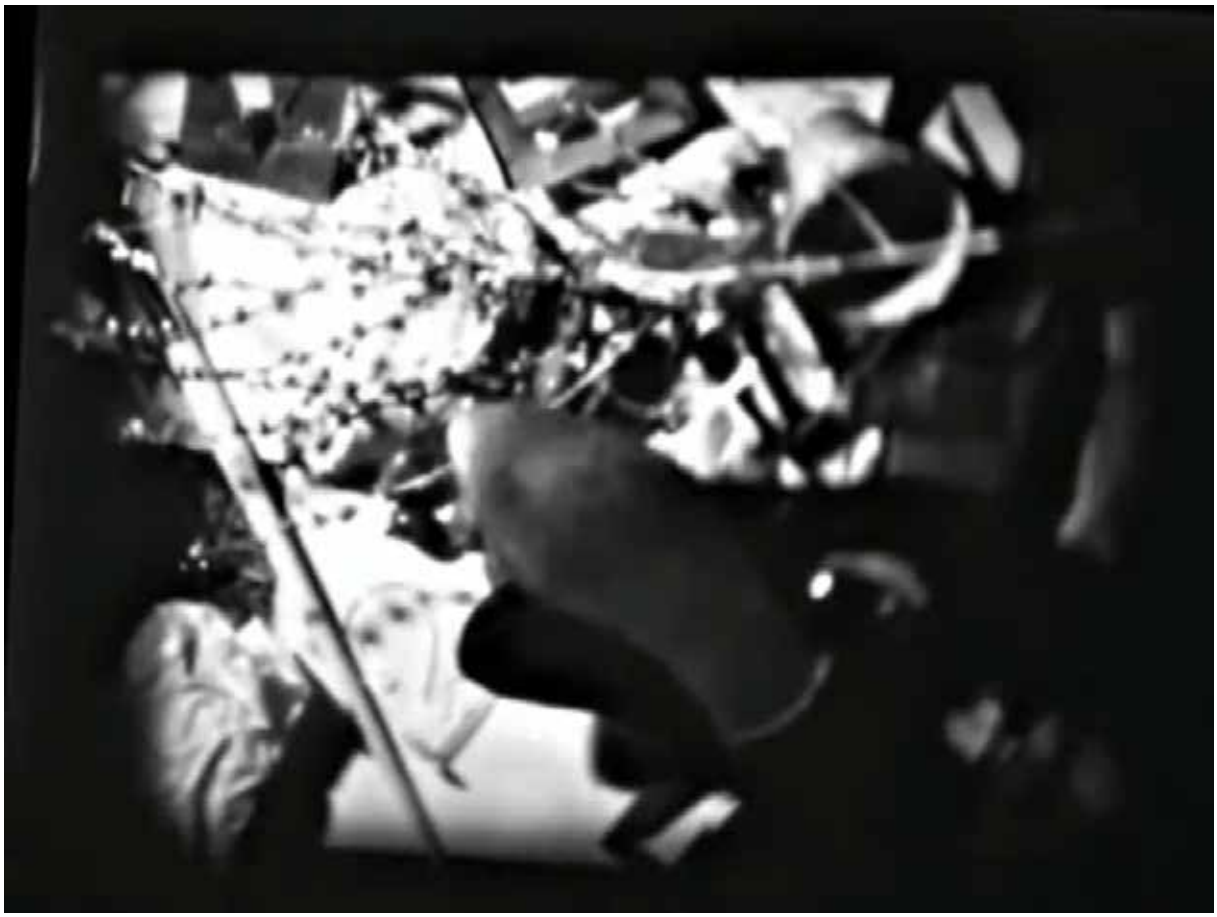


Fig. 5.3.1.1 – E. M. de Melo e Castro, “Lírica do Objeto”, 1958 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.1.2 – E. M. de Melo e Castro, “Lírica do Objeto”, 1958 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.1.3 – E. M. de Melo e Castro, “Lírica do Objeto”, 1958 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig.5.3.2.1 – E. M. de Melo e Castro, “Círculo Aberto”, “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.2.2 – E. M. de Melo e Castro, “Coração Respiração”, “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.2.3 – E. M. de Melo e Castro, “Pêndulo”, “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.3.1 – E. M. de Melo e Castro, Poemas ditos pelo autor (LP) (1966) | Fotografia de Capa: Nuno Calvet | Produção: João Martins | © E. M. de Melo e Castro, Nuno Calvet, João Martins, Philips, 1966, Capa, Frente, disponível em http://portugalexperimental.tumblr.com/, consultado em 14/07/2015.



Fig. 5.3.3.2 – E. M. de Melo e Castro, Poemas ditos pelo autor (LP) (1966) | Fotografia de Capa: Nuno Calvet | Produção: João Martins | © E. M. de Melo e Castro, Nuno Calvet, João Martins, Philips, 1966, Capa, Verso, disponível em http://portugalexperimental.tumblr.com/, consultado em 14/07/2015.

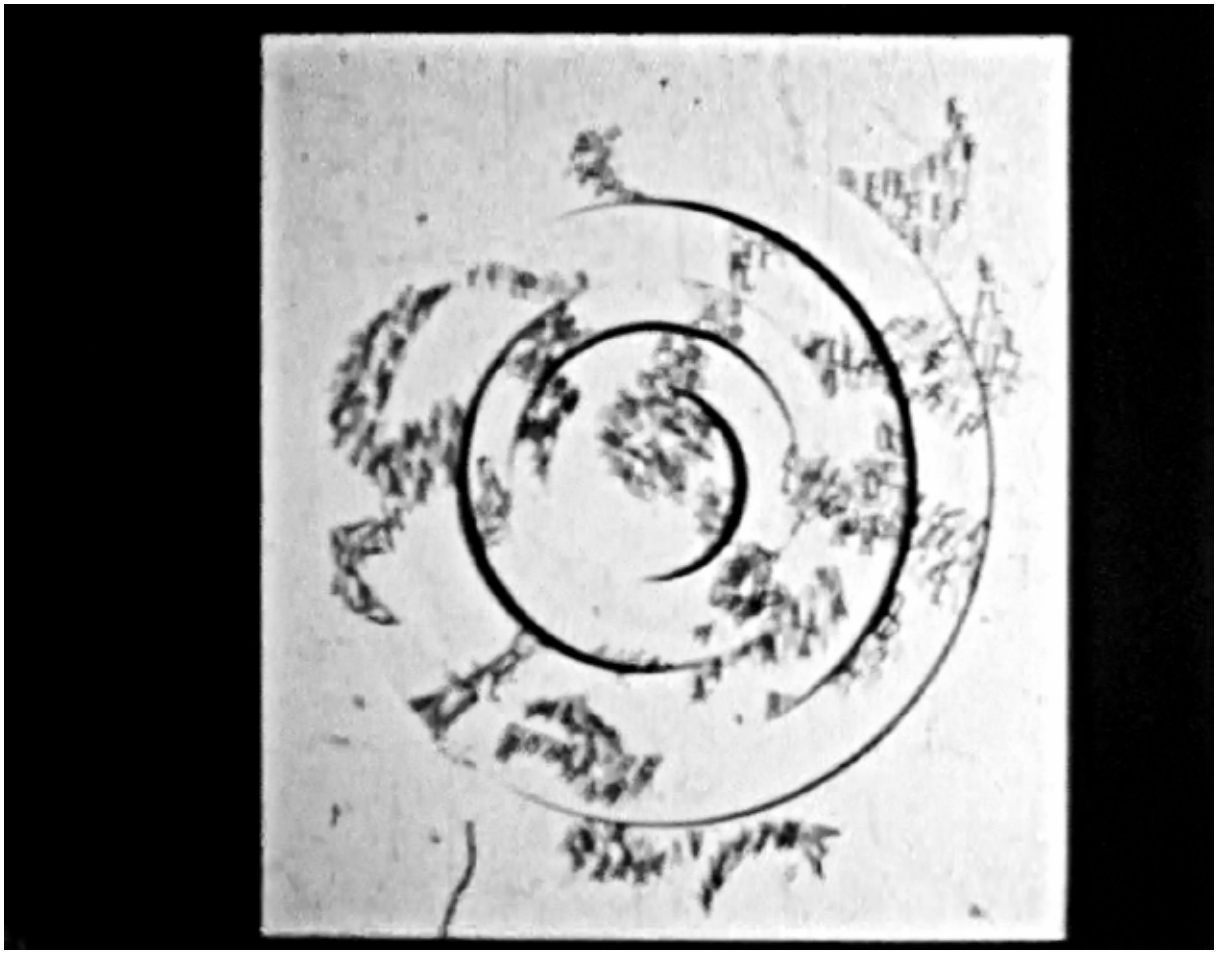


Fig. 5.3.4.1 – E. M. de Melo e Castro, “Círculos”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

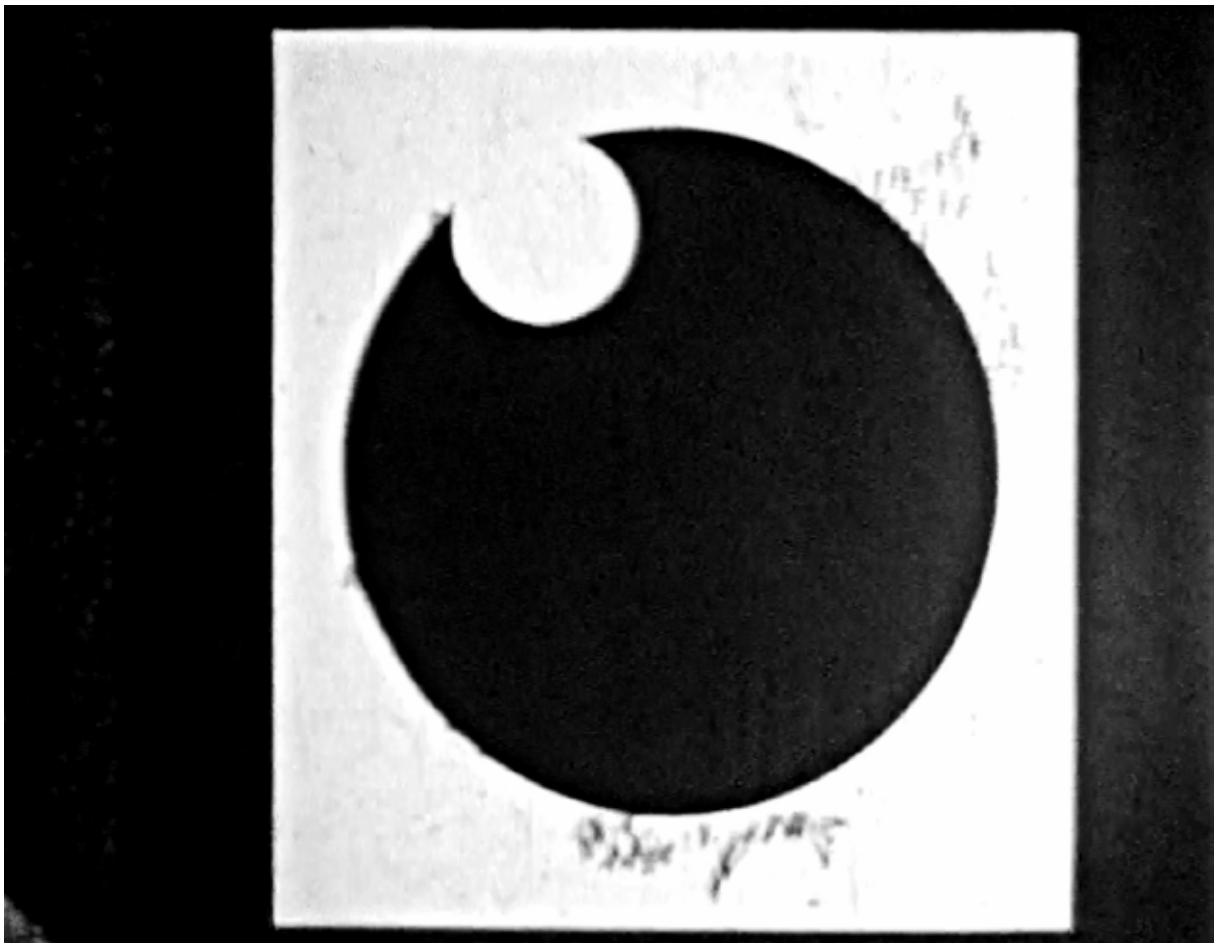


Fig. 5.3.4.2 – E. M. de Melo e Castro, “Círculos”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

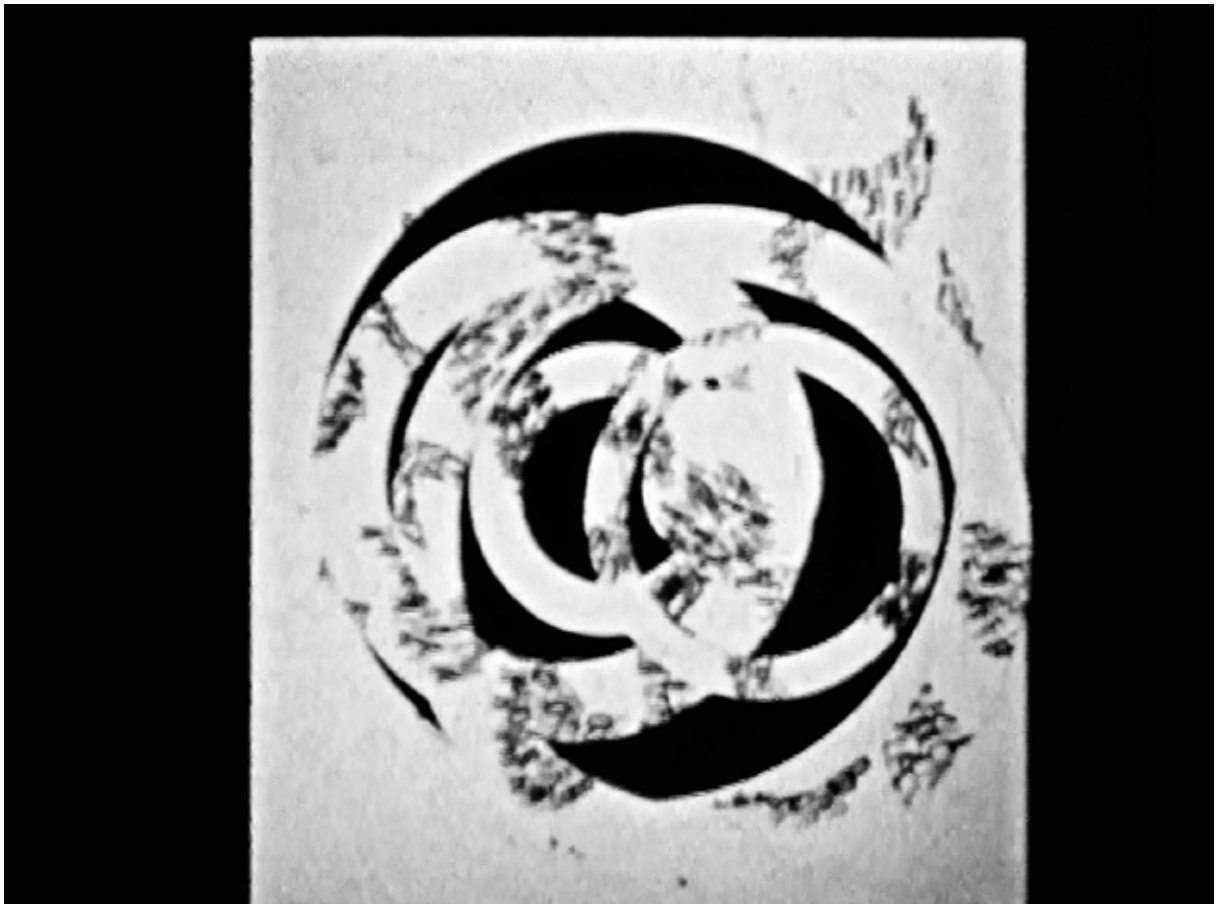


Fig. 5.3.4.3 – E. M. de Melo e Castro, “Círculos”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.4.4 – E. M. de Melo e Castro, “Círculos”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

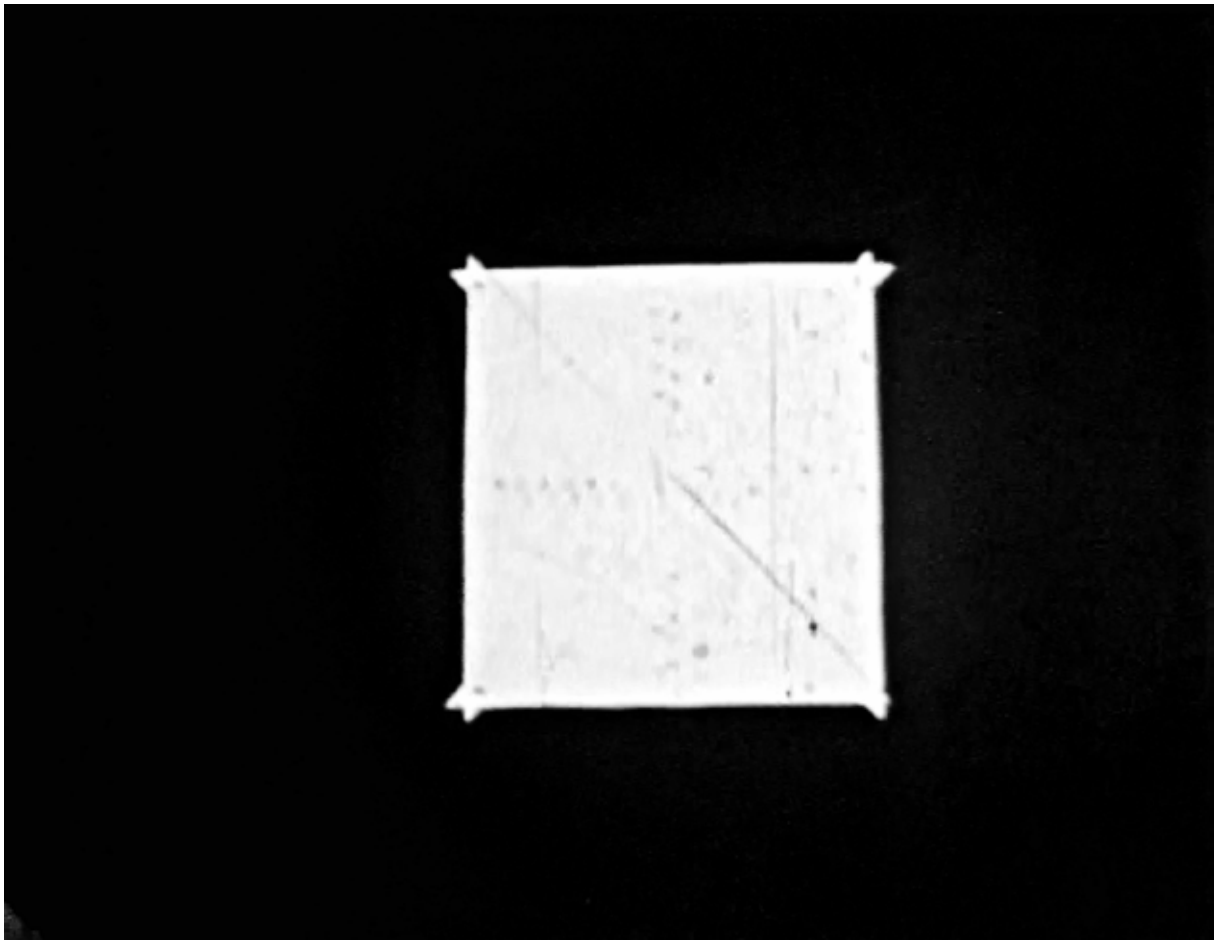


Fig. 5.3.5.1 – E. M. de Melo e Castro, “Triangle-quadriopen”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

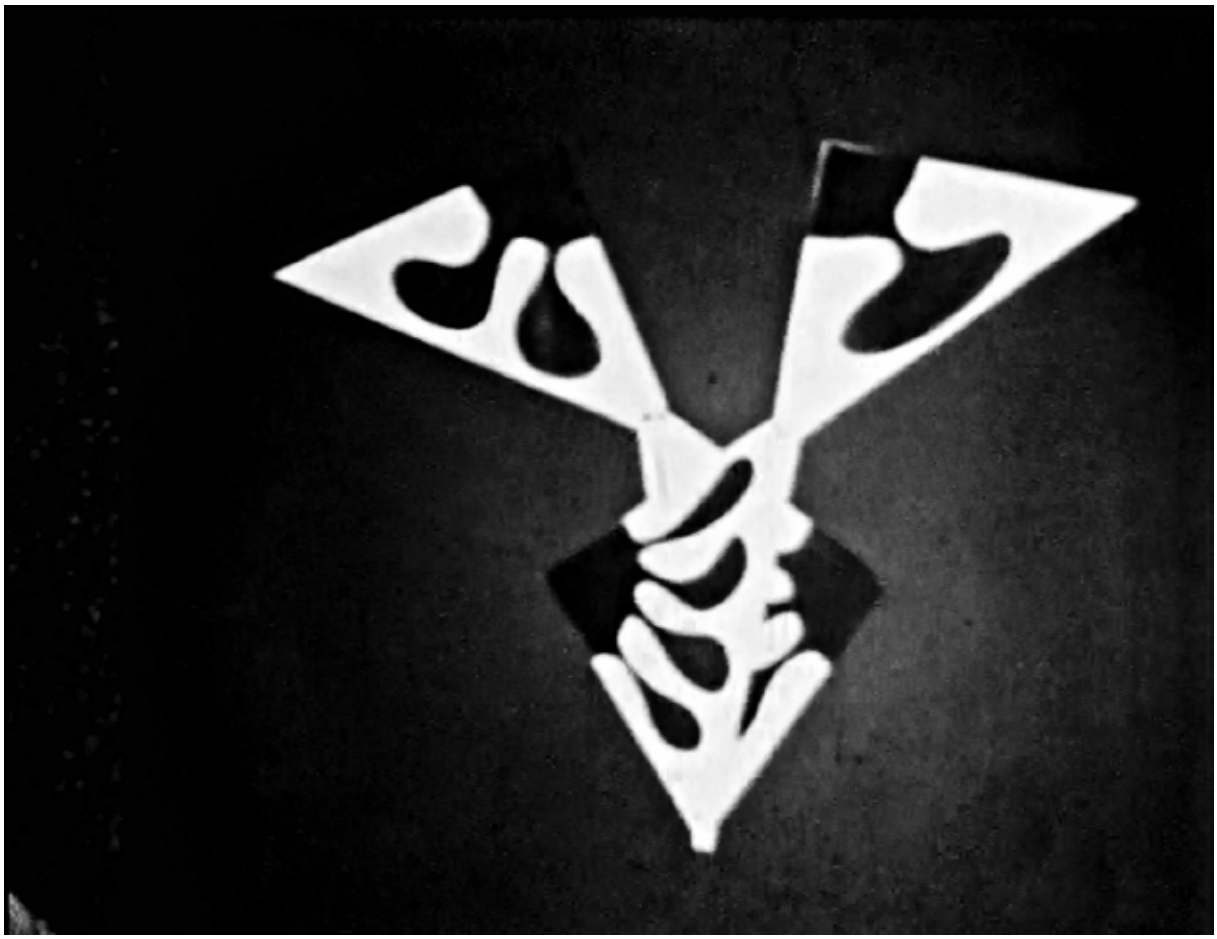


Fig. 5.3.5.2 – E. M. de Melo e Castro, “Triangle-quadriopen”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

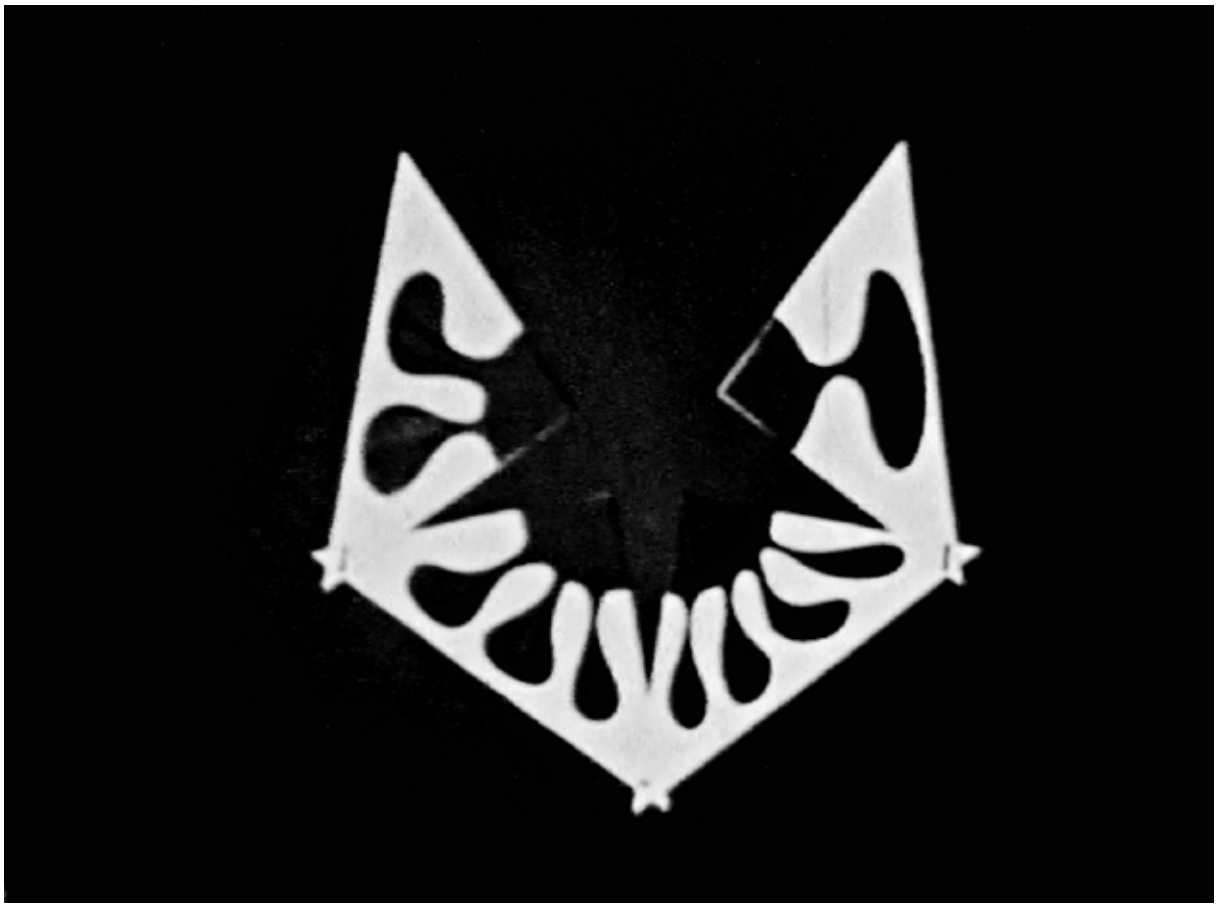


Fig. 5.3.5.3 – E. M. de Melo e Castro, “Triangle-quadriopen”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

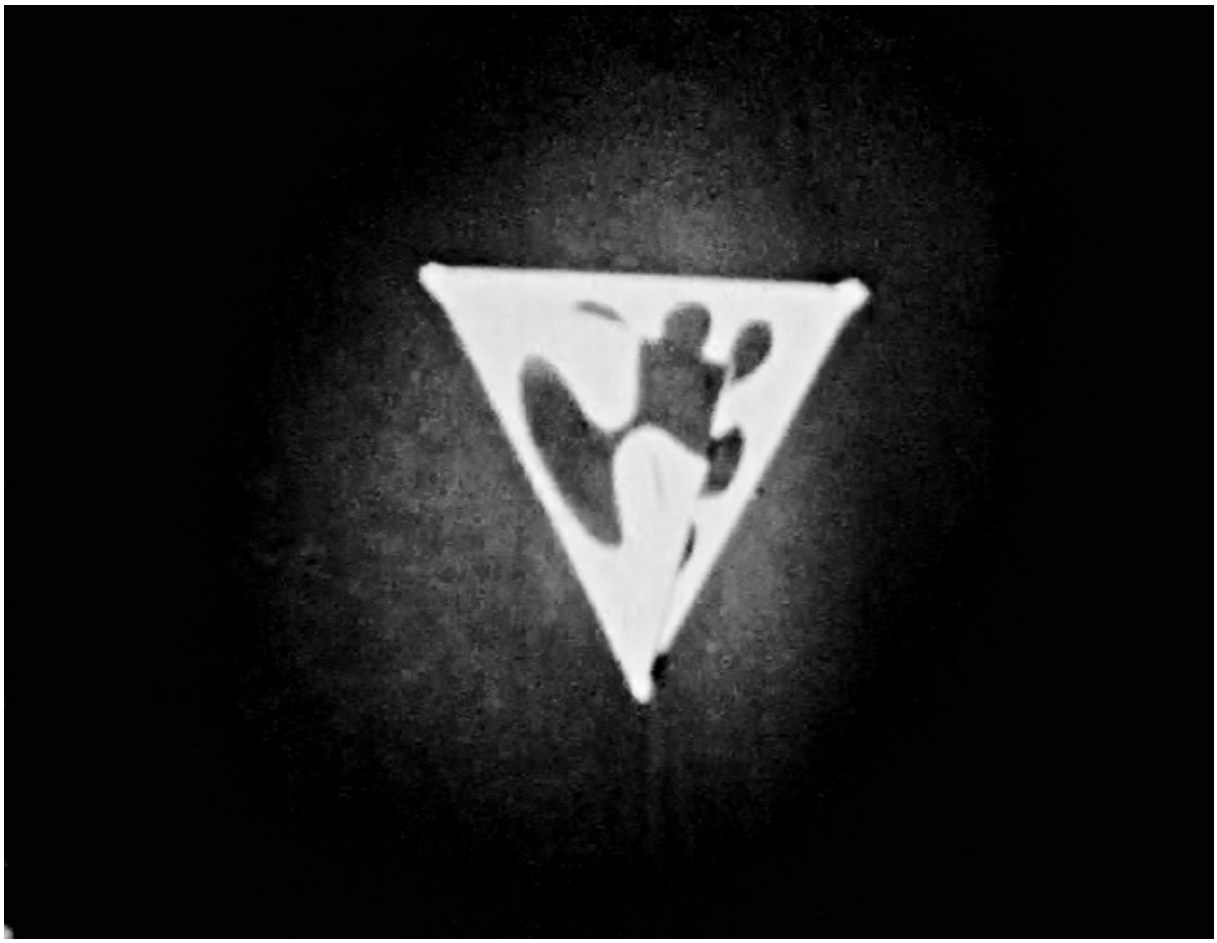


Fig. 5.3.5.4 – E. M. de Melo e Castro, “Triangle-quadriopen”, 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.6 – E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, “Concepto Incerto”, Galeria Buchholz, Lisboa, 1974 | © E. M. de Melo e Castro, João Fernandes, Fundação Serralves, 2006, p. 215.

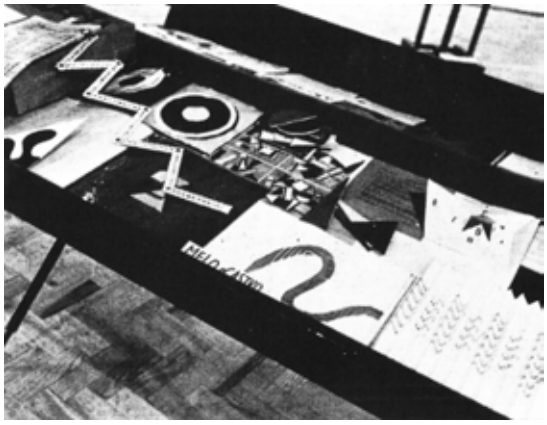


Fig. 5.3.7 – E. M. de Melo e Castro, “Poemas Visuais”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © E. M. de Melo e Castro, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 231.

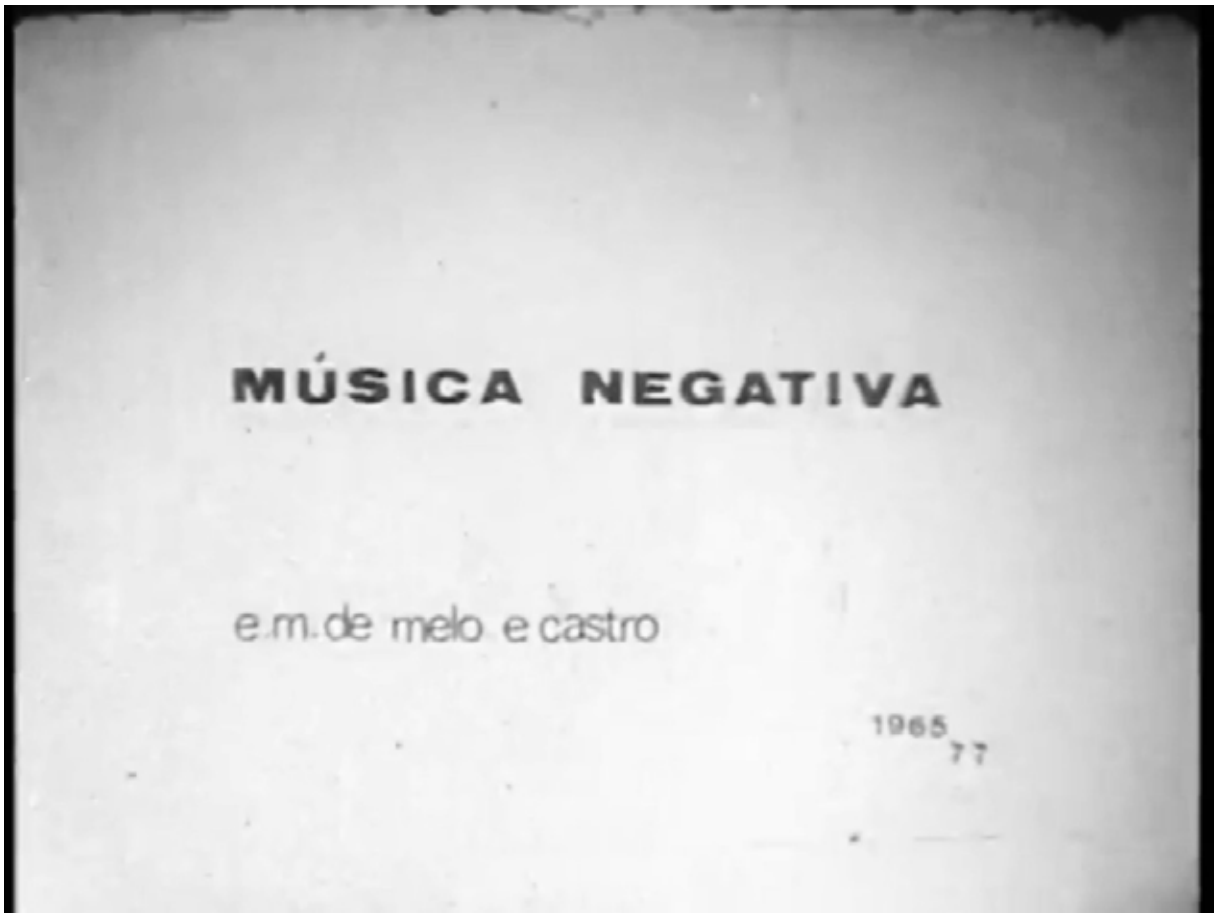


Fig. 5.3.8.1 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.2 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.3 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.4 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.5 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.6 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.7 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.8 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.9 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.10 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.8.11 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

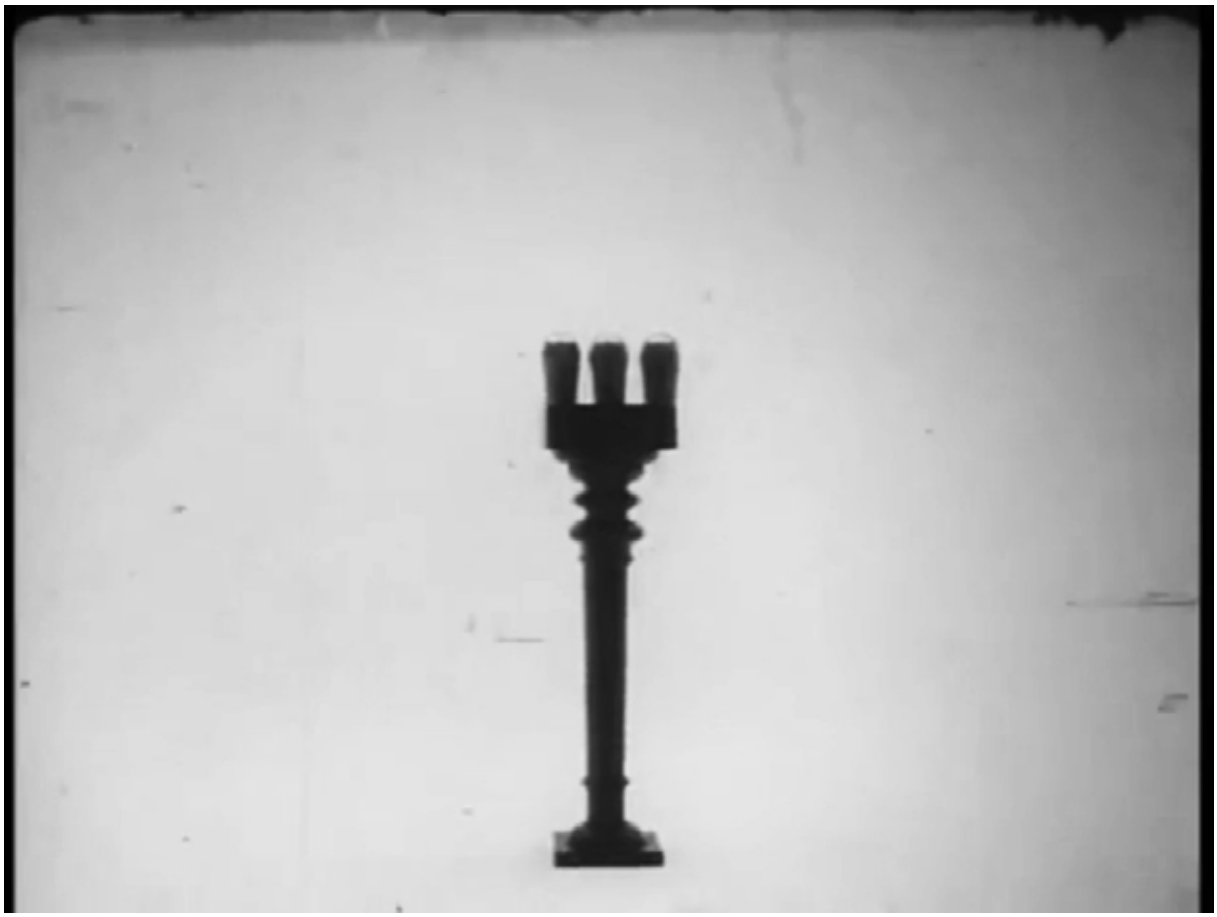


Fig. 5.3.8.12 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.



Fig. 5.3.9.1 – E. M. de Melo e Castro, “Não há sinais inocentes”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.9.2 – E. M. de Melo e Castro, “Não há sinais inocentes”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em http://www.serge-against-bourg.net/mestrado/capitulol/tresop.html, consultado em 02/12/2014.

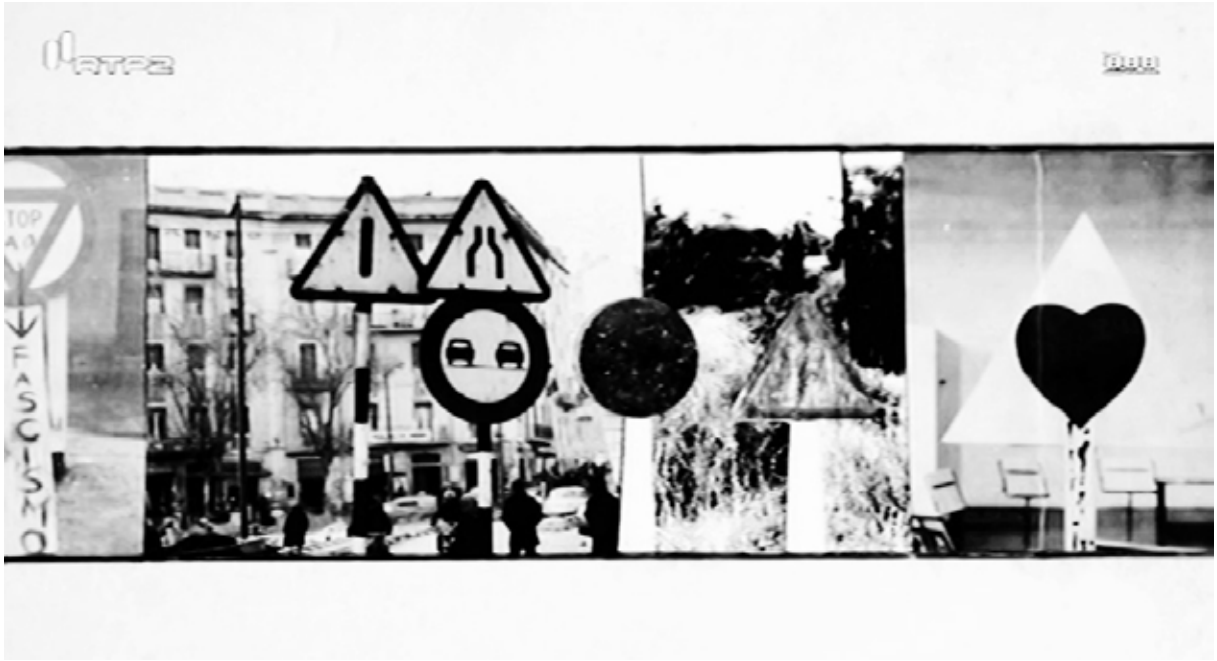


Fig. 5.3.9.3 – E. M. de Melo e Castro, “Não há sinais inocentes”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | © E. M. de Melo e Castro, Paulo Seabra, RTP, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.

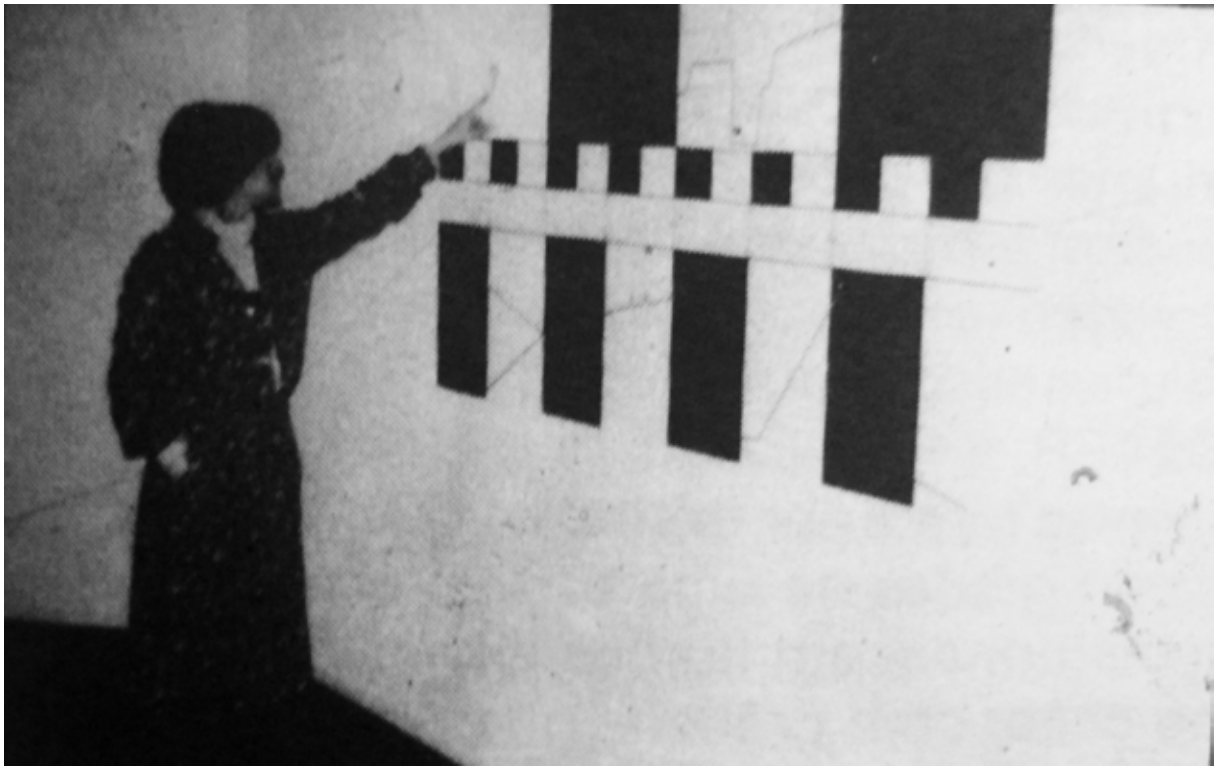


Fig. 5.3.10 – E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

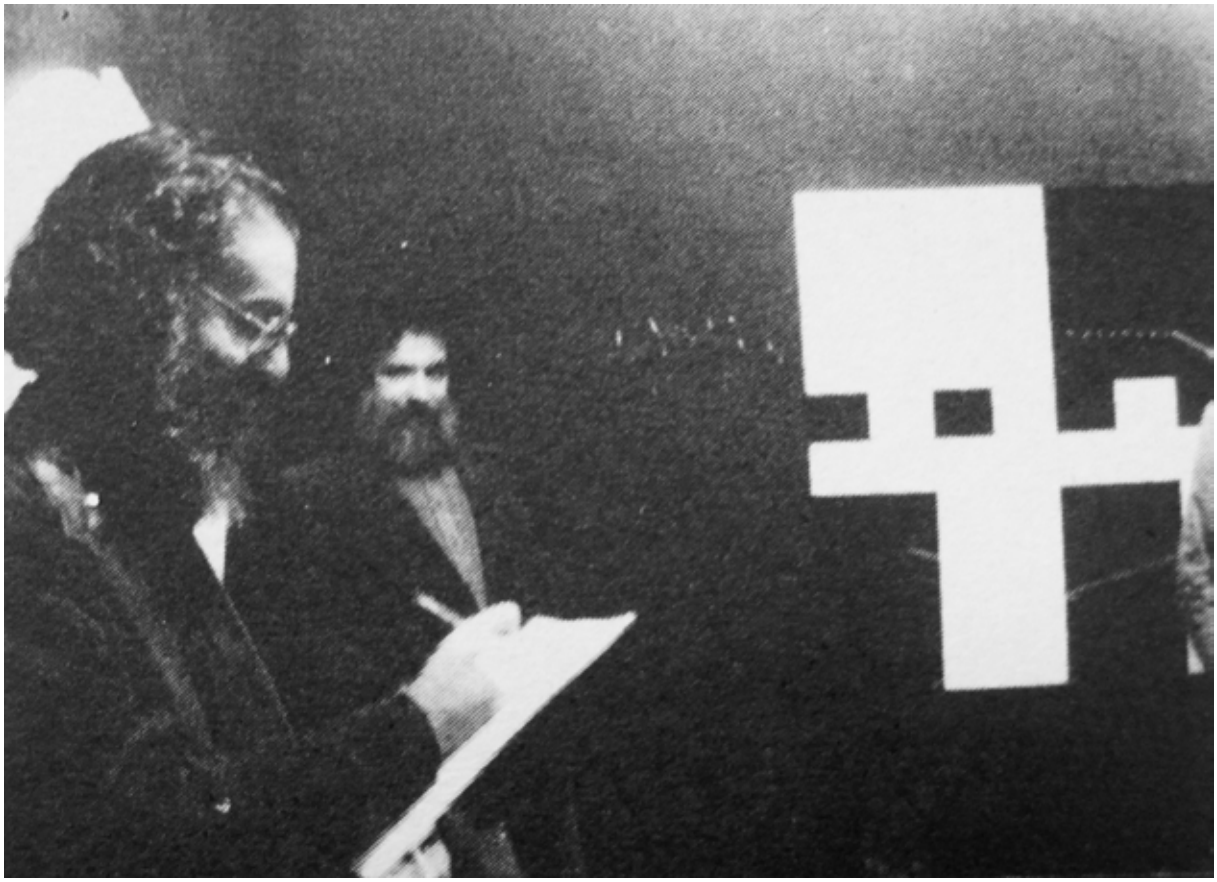


Fig. 5.3.11.1 – E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

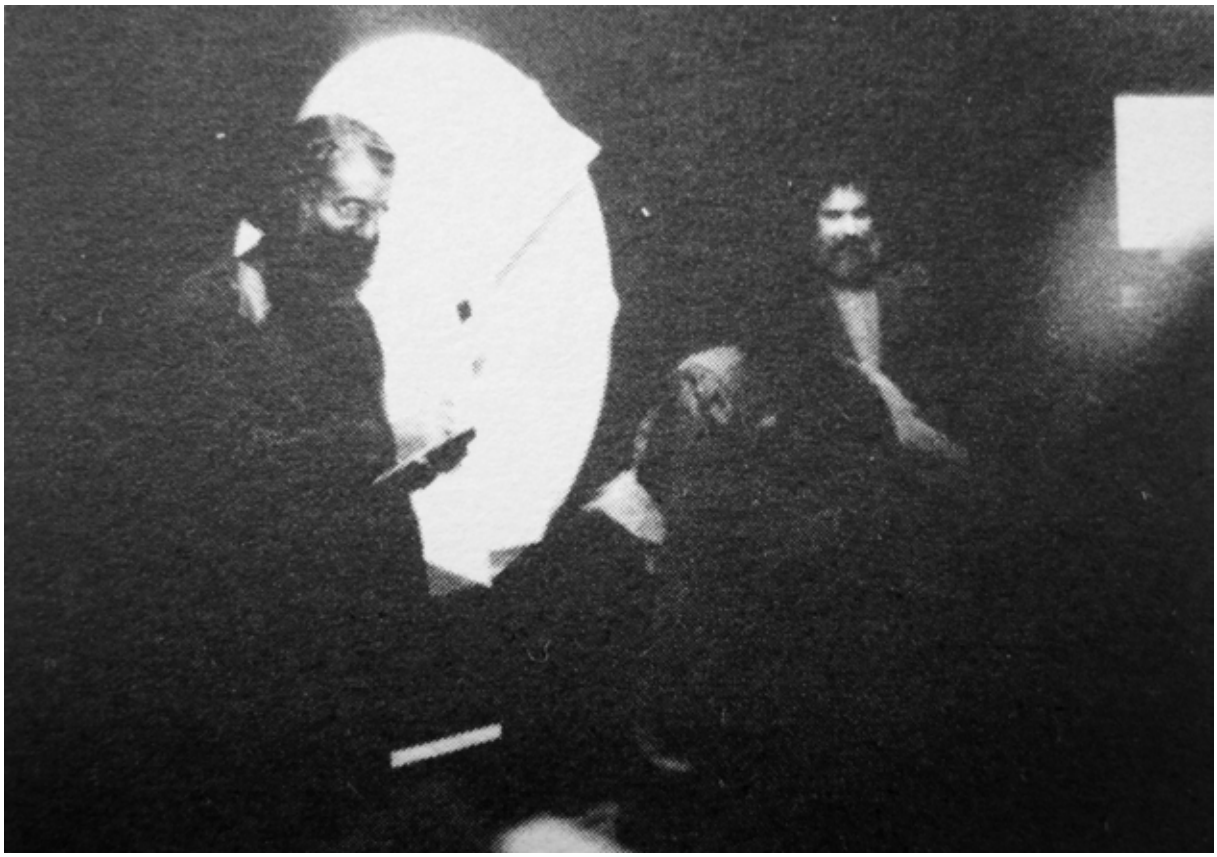


Fig. 5.3.11.2 – E. M. de Melo e Castro, “Delfos 2020”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

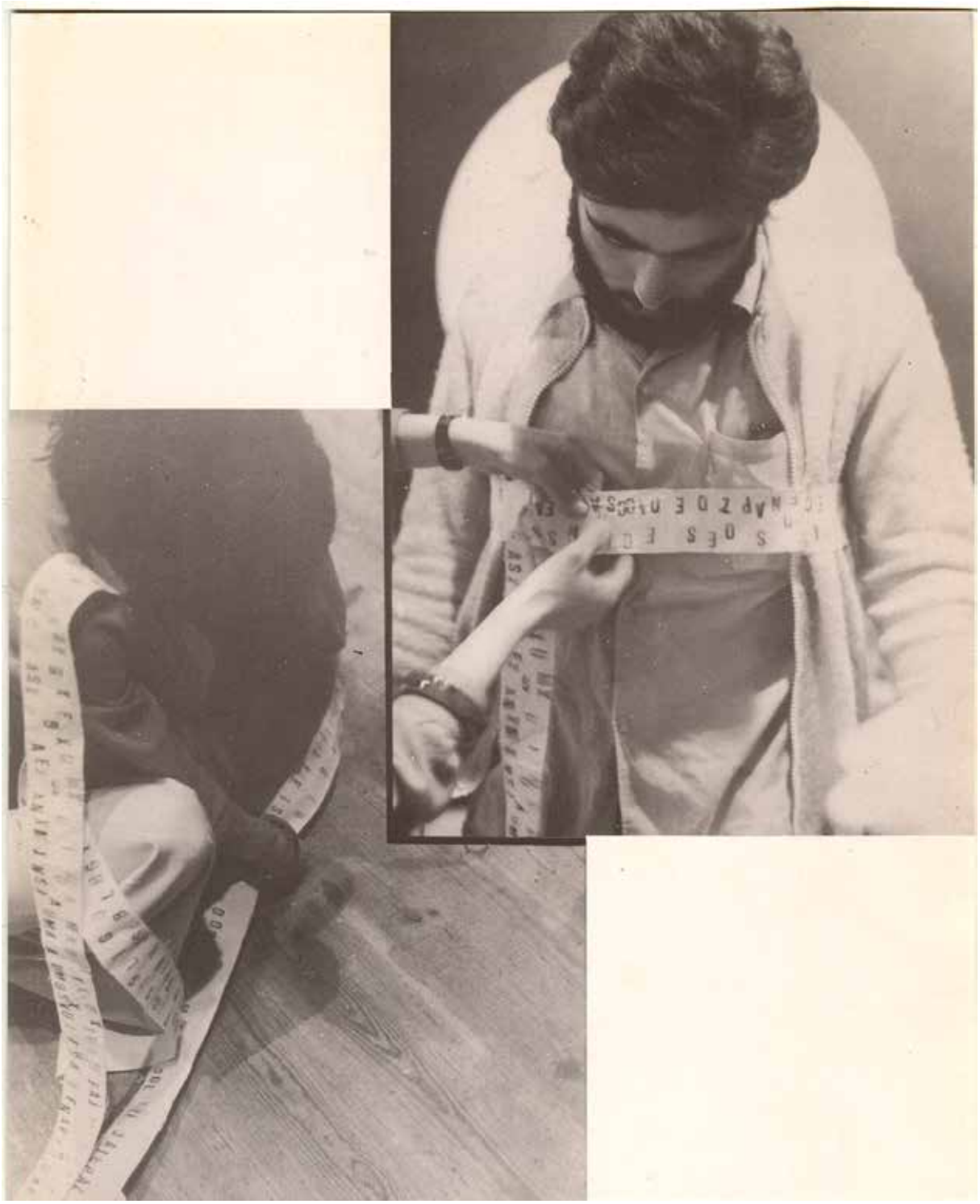
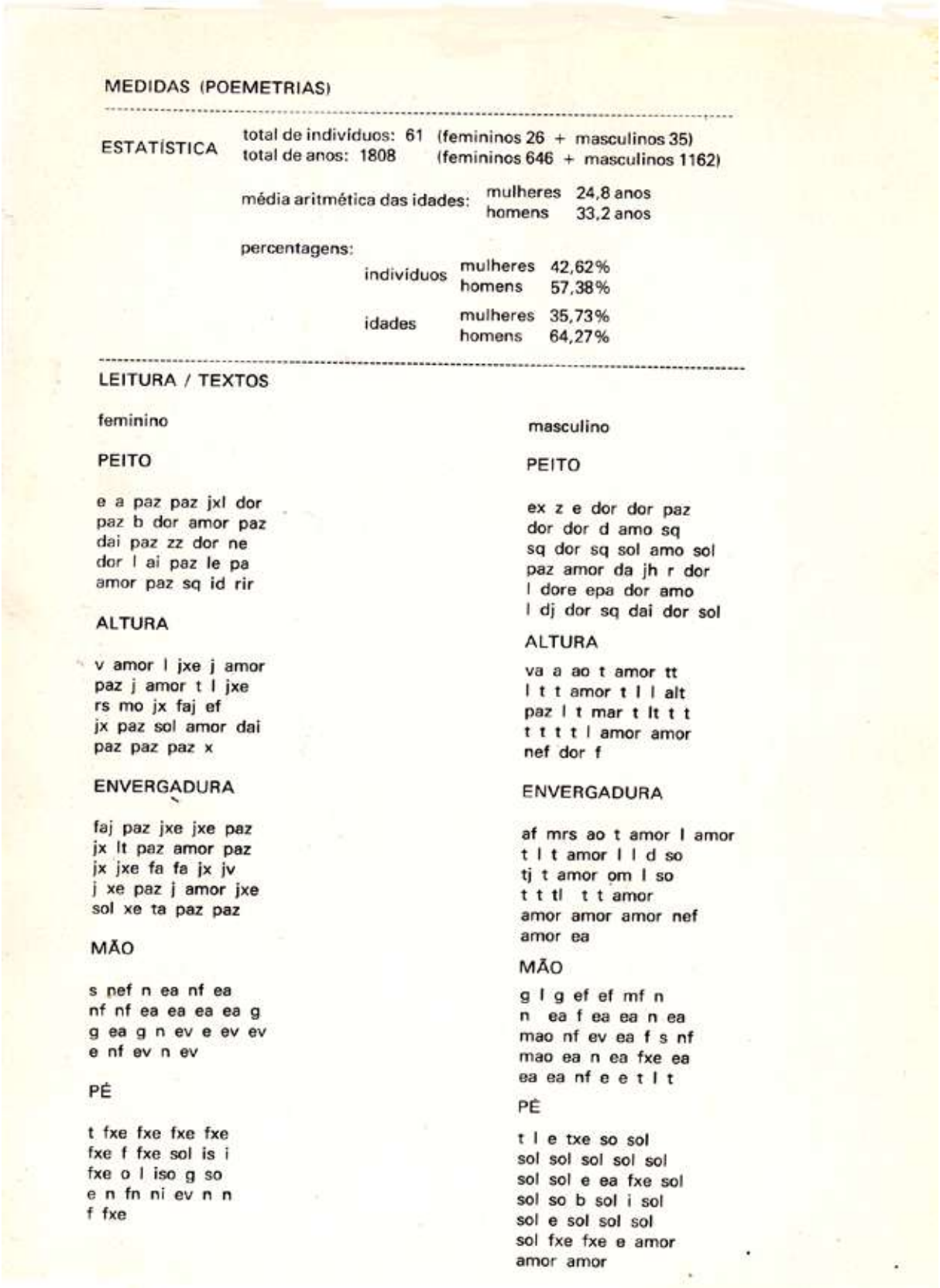


Fig. 5.3.11.3 – E. M. de Melo e Castro, “Poemetrias”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



MEDIDAS (POEMETRIAS)

ESTATÍSTICA

total de indivíduos: 61 (femininos 26 + masculinos 35)
total de anos: 1808 (femininos 646 + masculinos 1162)

média aritmética das idades: mulheres 24,8 anos
homens 33,2 anos

percentagens:

indivíduos: mulheres 42,62%
homens 57,38%

idades: mulheres 35,73%
homens 64,27%

LEITURA / TEXTOS

feminino

PEITO

e a paz paz jxl dor
paz b dor amor paz
dai paz zz dor ne
dor l ai paz le pa
amor paz sq id rir

ALTURA

v amor l jxe j amor
paz j amor t l jxe
rs mo jx faj ef
jx paz sol amor dai
paz paz paz x

ENVERGADURA

faj paz jxe jxe paz
jx lt paz amor paz
jx jxe fa fa jx jv
j xe paz j amor jxe
sol xe ta paz paz

MÃO

s nef n ea nf ea
nf nf ea ea ea g
g ea g n ev e ev ev
e nf ev n ev

PÉ

t fxe fxe fxe fxe
fxe f fxe sol is i
fxe o l iso g so
e n fn ni ev n n
f fxe

masculino

PEITO

ex z e dor dor paz
dor dor d amo sq
sq dor sq sol amo sol
paz amor da jh r dor
l dore epa dor amo
l dj dor sq dai dor sol

ALTURA

va a ao t amor tt
l t t amor t l l alt
paz l t mar t lt t t
t t t t l amor amor
nef dor f

ENVERGADURA

af mrs ao t amor l amor
t l t amor l l d so
tj t amor om l so
t t tl t t amor
amor amor amor nef
amor ea

MÃO

g l g ef ef mf n
n ea f ea ea n ea
mao nf ev ea f s nf
mao ea n ea fxe ea
ea ea nf e e t l t

PÉ

t l e txe so sol
sol sol sol sol sol
sol sol e ea fxe sol
sol so b sol i sol
sol e sol sol sol
sol fxe fxe e amor
amor amor

Fig. 5.3.11.4 – E. M. de Melo e Castro, “Poemetrias”, “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa”, CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

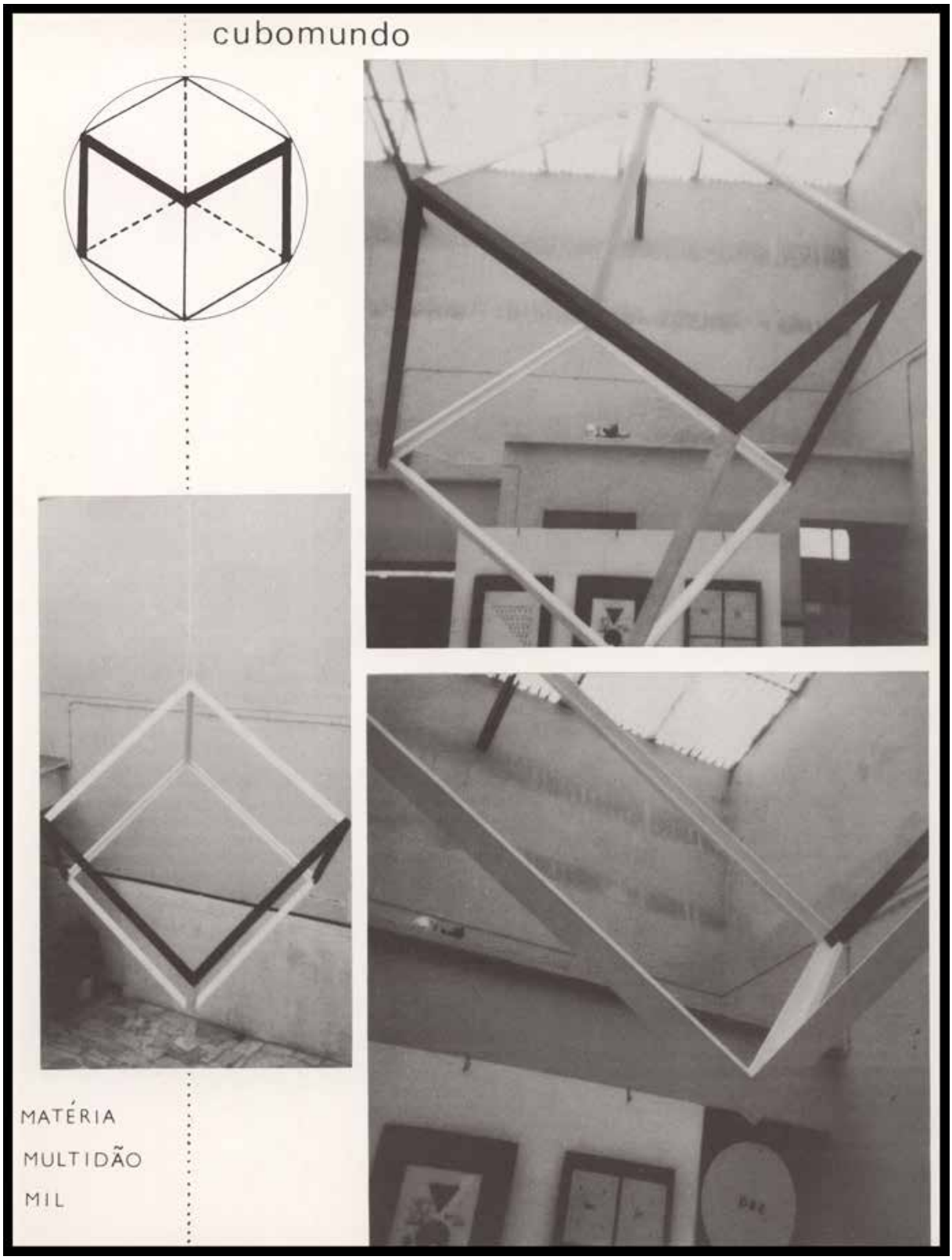


Fig. 5.3.12 – E. M. de Melo e Castro, “Cubomundo”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1981 | © E. M. de Melo e Castro, Visão segunda, Galeria Quadrum, Lisboa, 1982, p. 5. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.

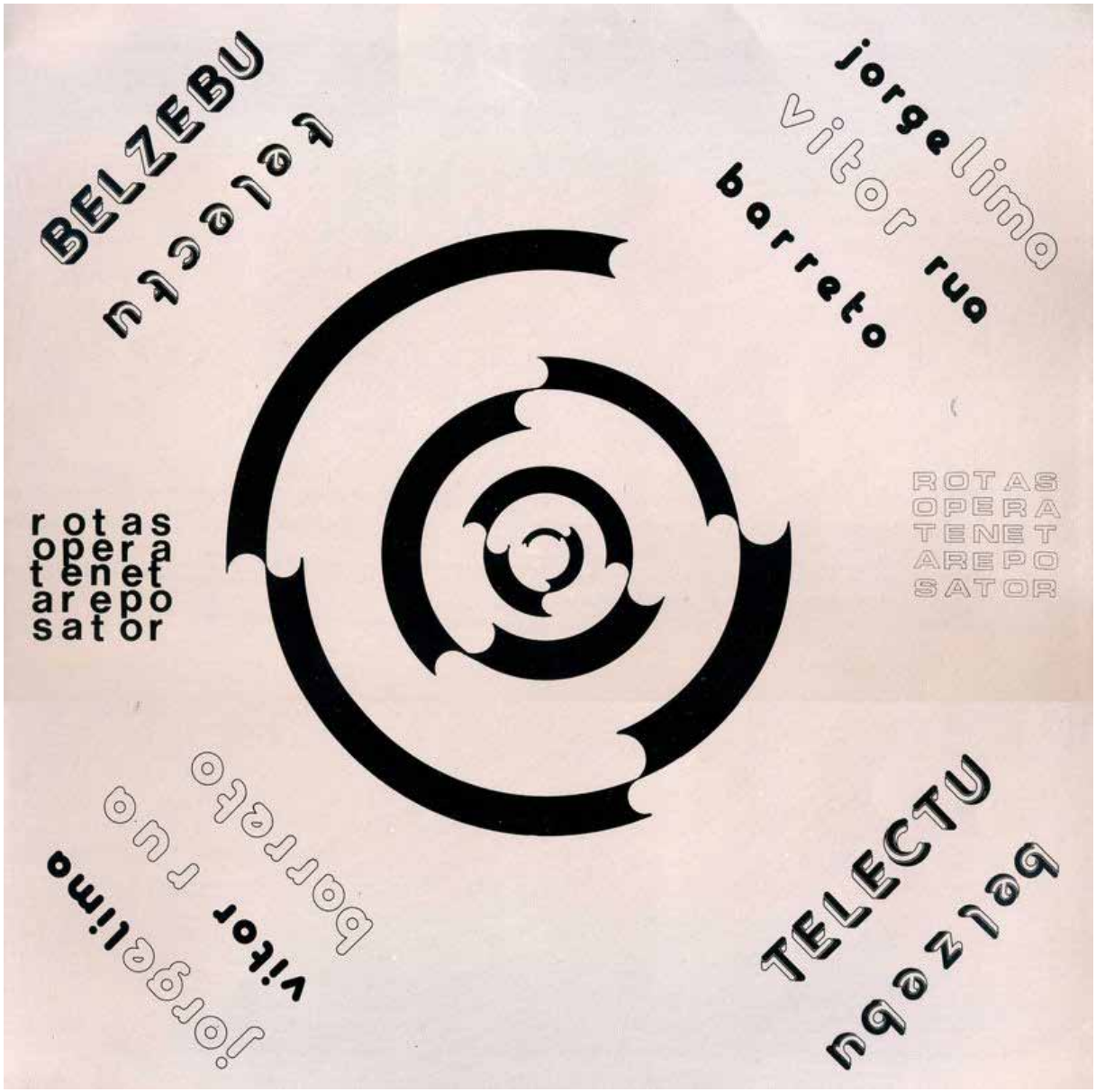


Fig. 5.3.13.1 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Belzebu (LP), 1983 | Produção: Luís Carlos | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Cliché, 1983, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

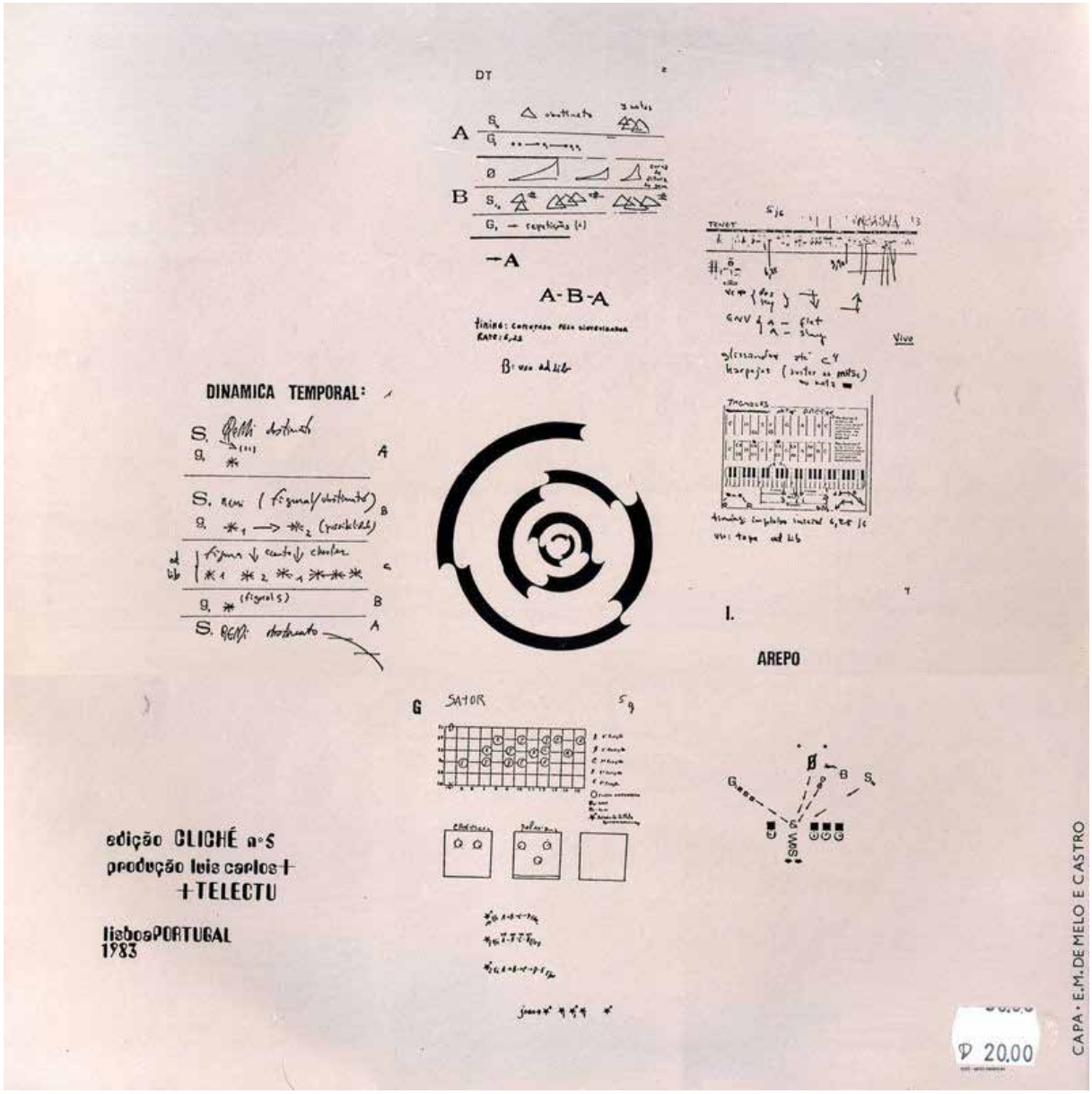


Fig. 5.3.13.2 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Belzebu (LP), 1983 | Produção: Luís Carlos | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Cliché, 1983, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.



Fig. 5.3.14 – E. M. de Melo e Castro, “Conferência-Performance”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.3.15.1 – E. M. de Melo e Castro, “A Teia”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, CAPC, Coimbra, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

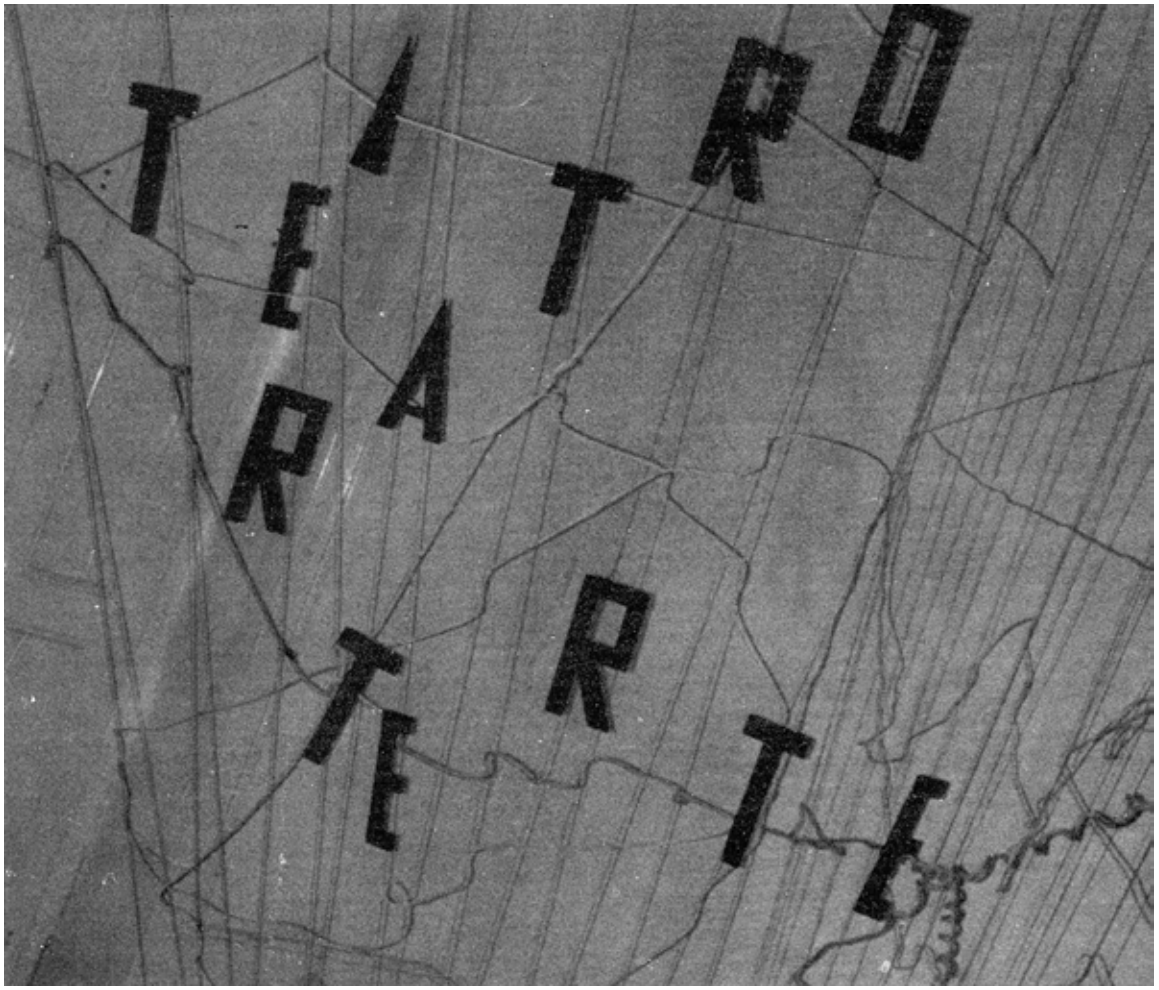


Fig. 5.3.15.2 – E. M. de Melo e Castro, “A Teia”, “Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual”, CAPC, Coimbra, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, p. 174.

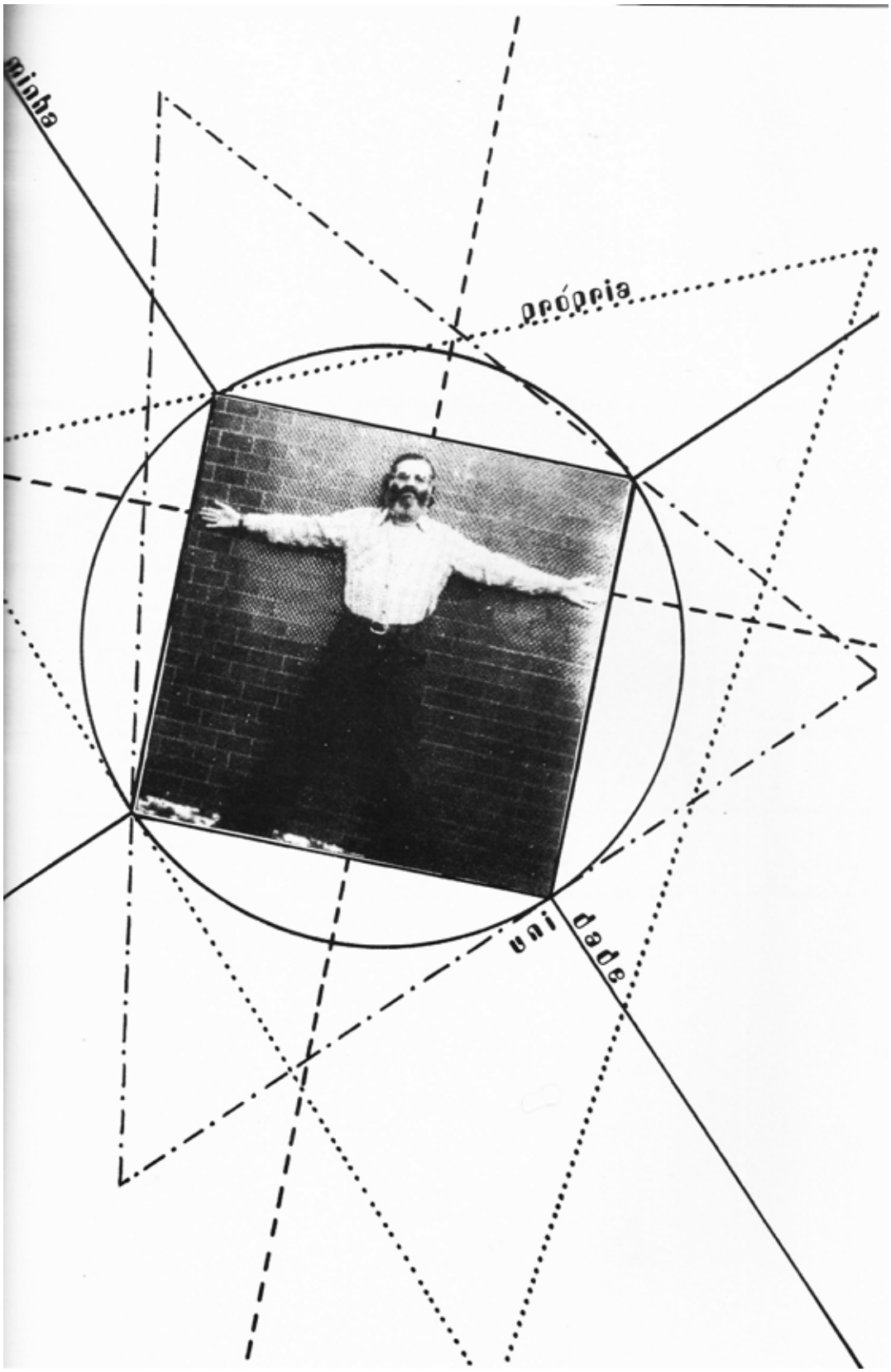


Fig. 5.3.16 – E. M. de Melo e Castro, “A minha própria unidade”, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Carlos Mendes de Sousa, Eunice Ribeiro, Angelus Novus, 2004, p. 301.



Fig. 5.3.17.1 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

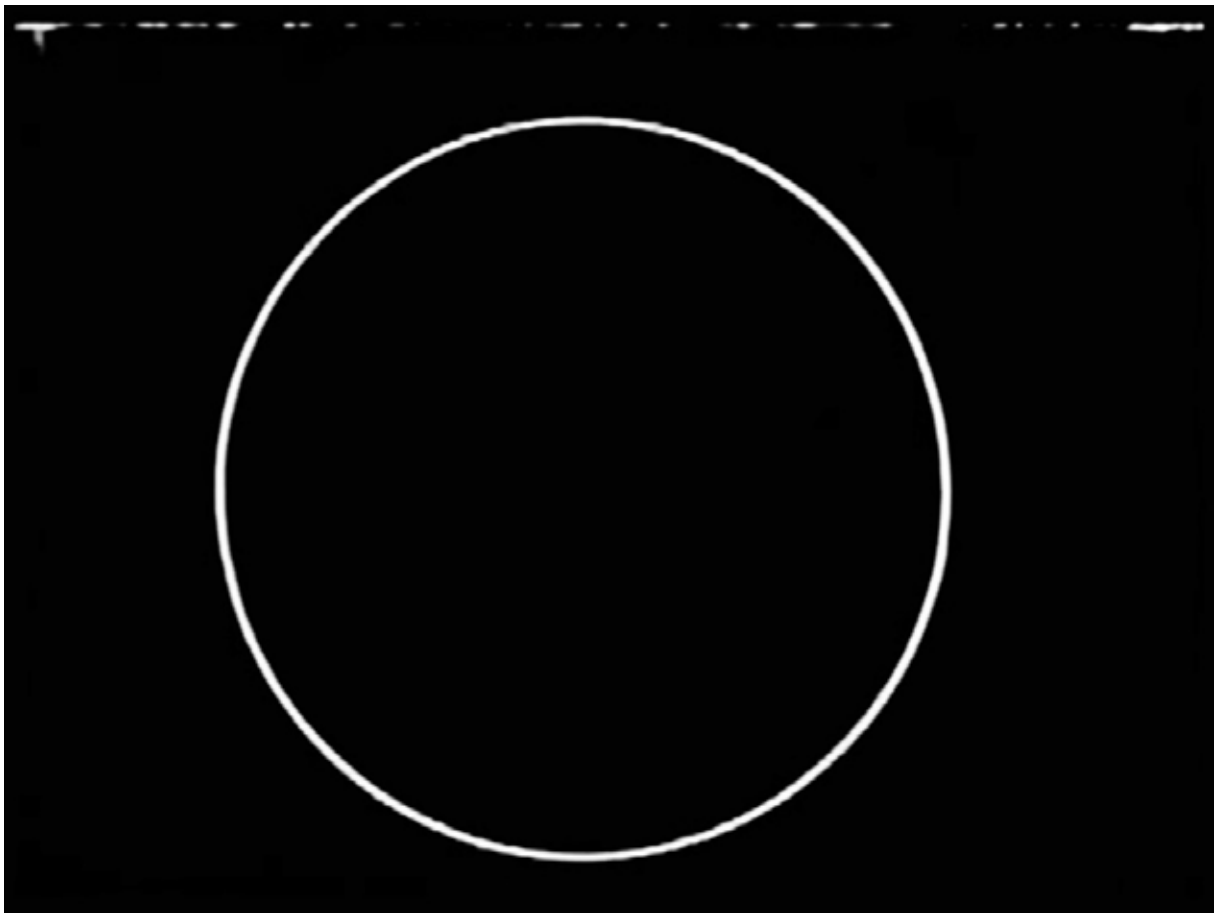


Fig. 5.3.17.2 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.



Fig. 5.3.17.3 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

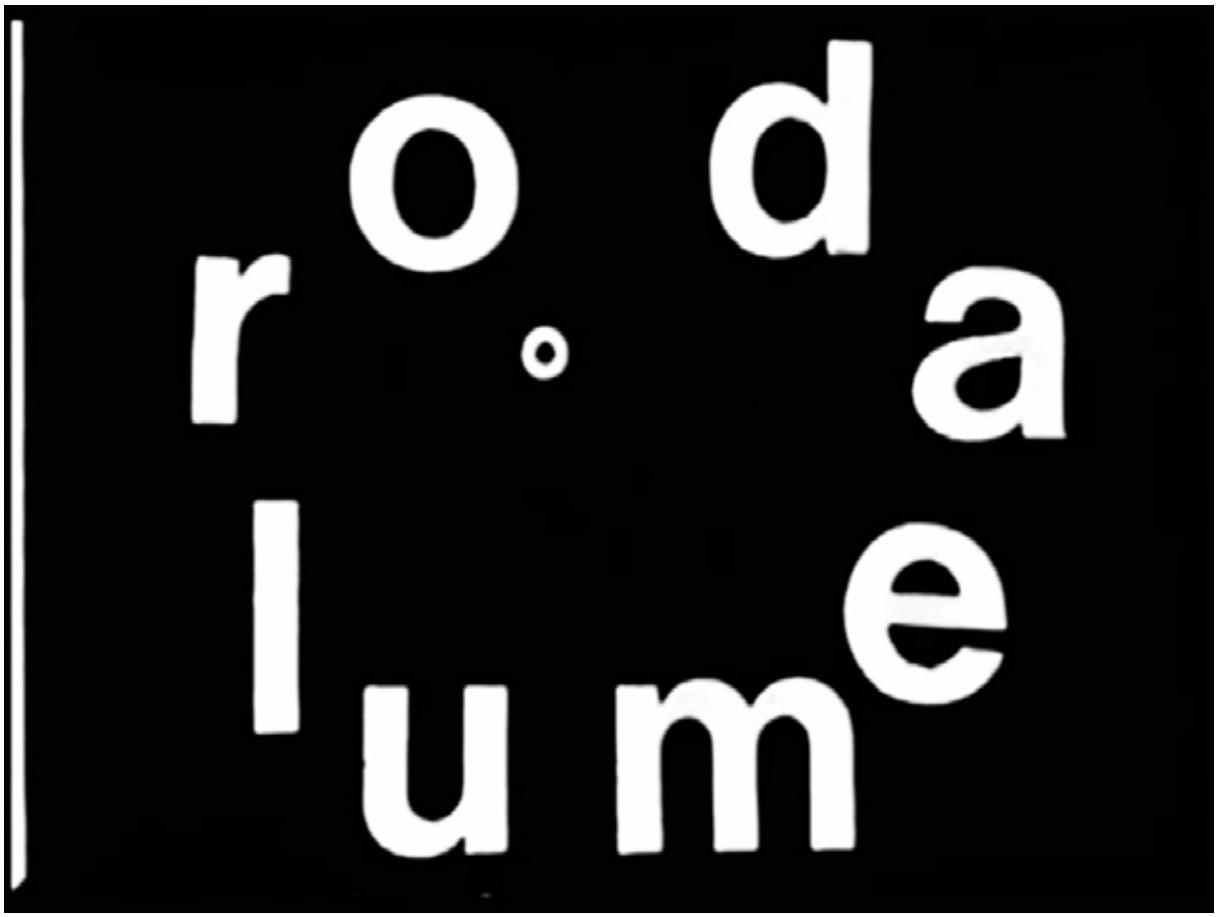


Fig. 5.3.17.4 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

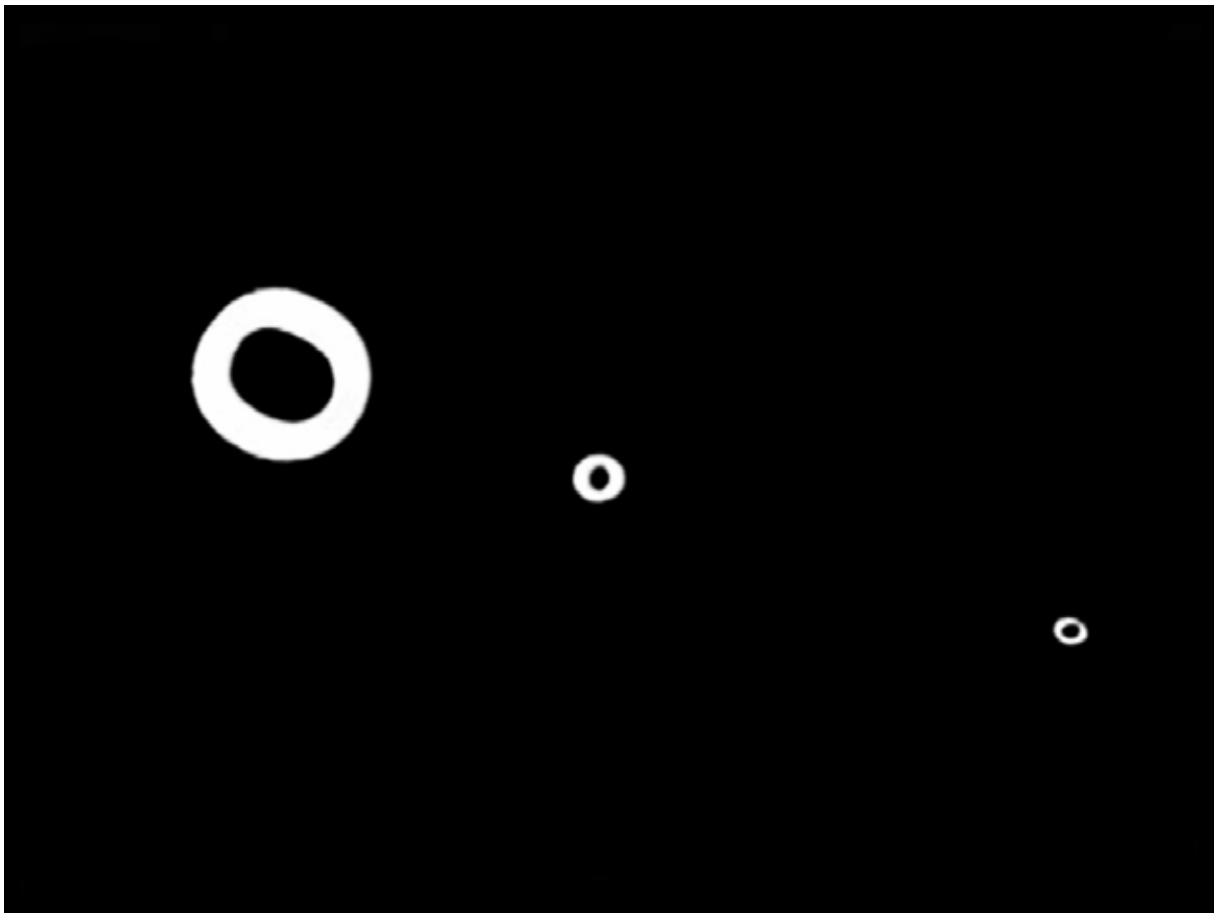


Fig. 5.3.17.5 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

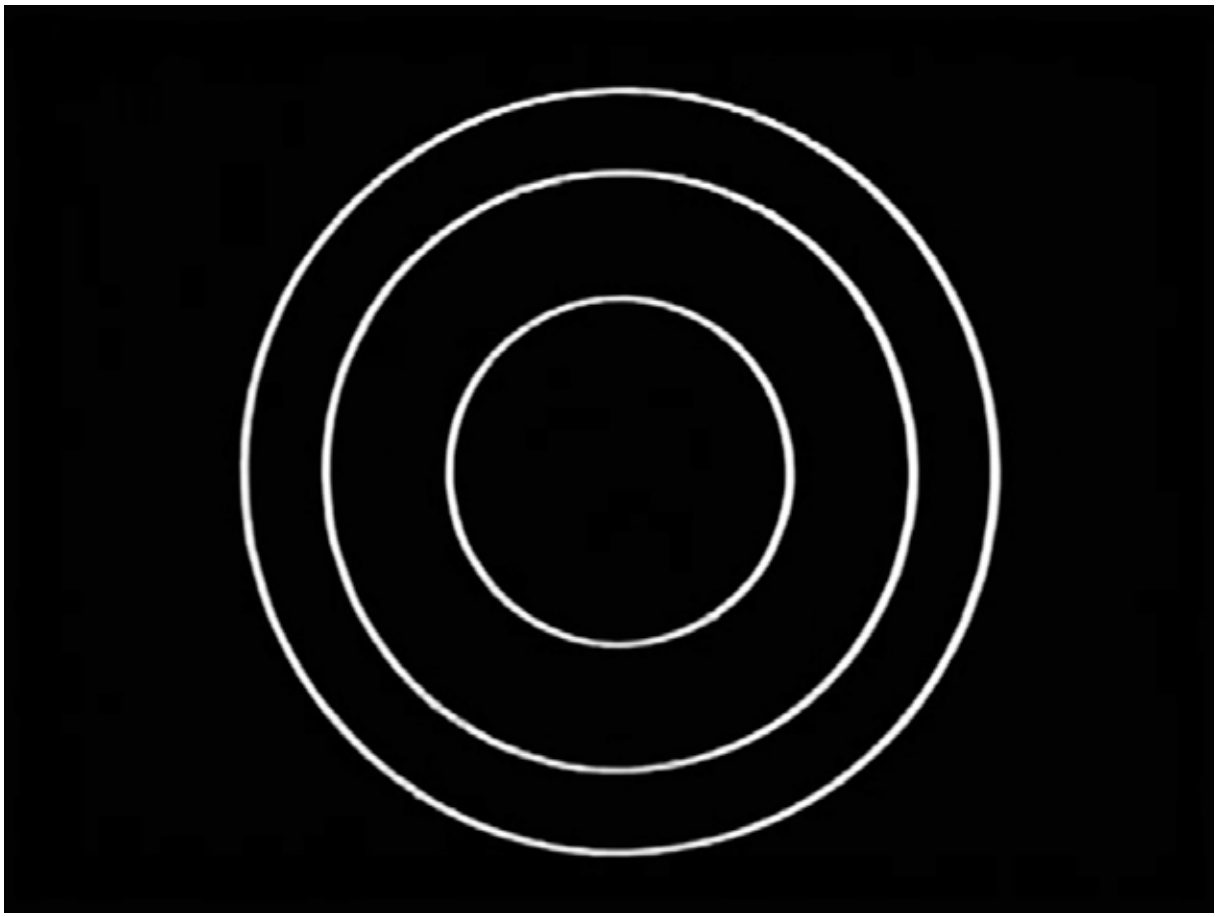


Fig. 5.3.17.6 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

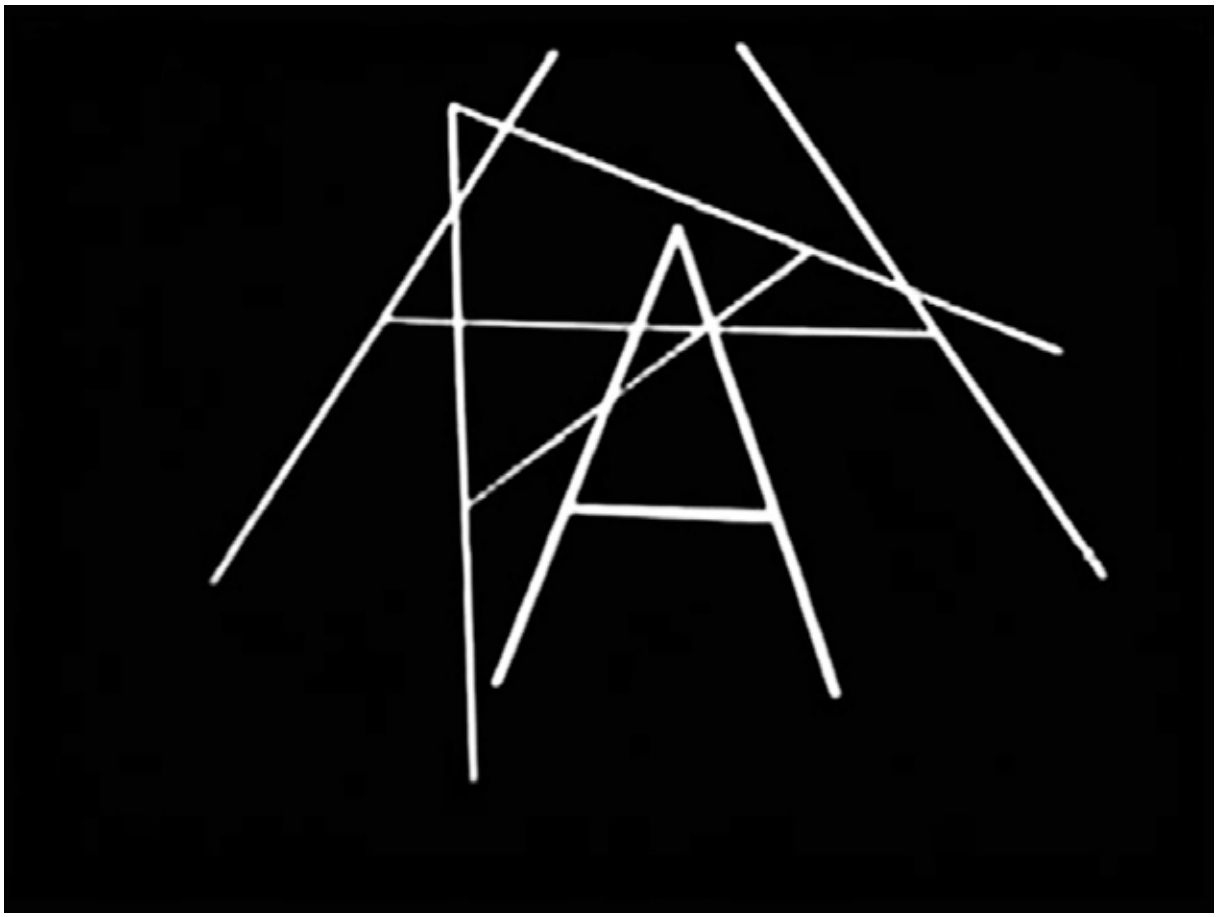


Fig. 5.3.17.7 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

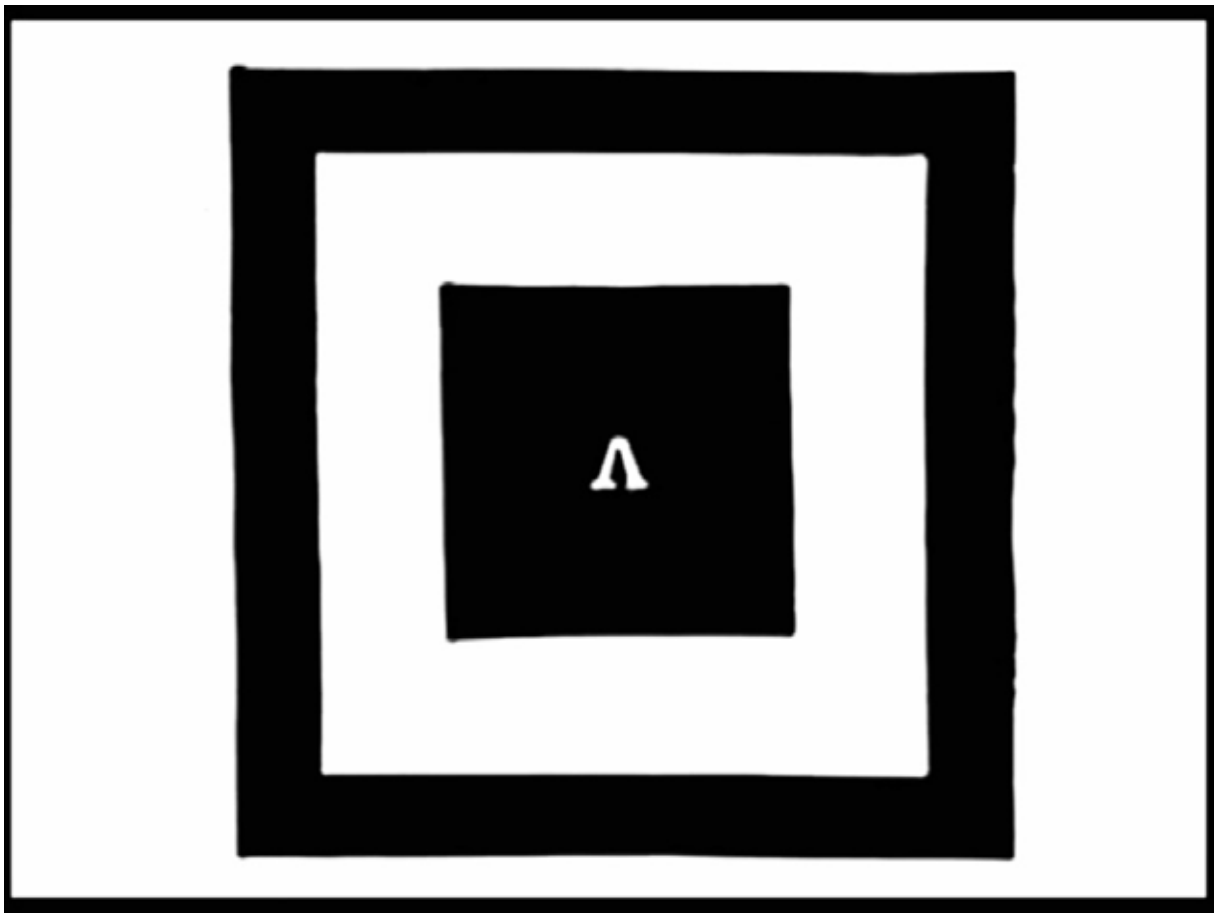


Fig. 5.3.17.8 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

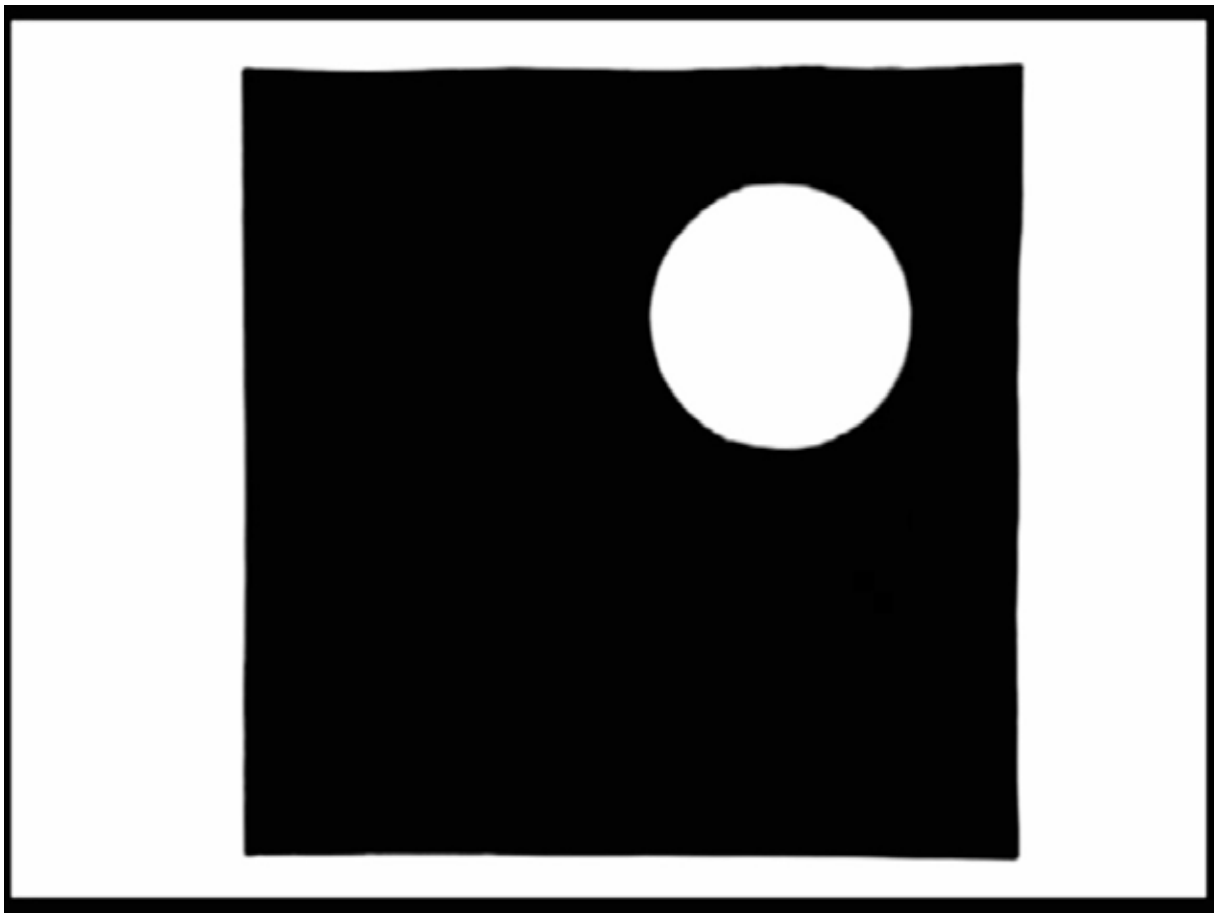


Fig. 5.3.17.9 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.



Fig. 5.3.17.10 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.



Fig. 5.3.17.11 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.



Fig. 5.3.17.12 – E. M. de Melo e Castro, “Roda Lume”, RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

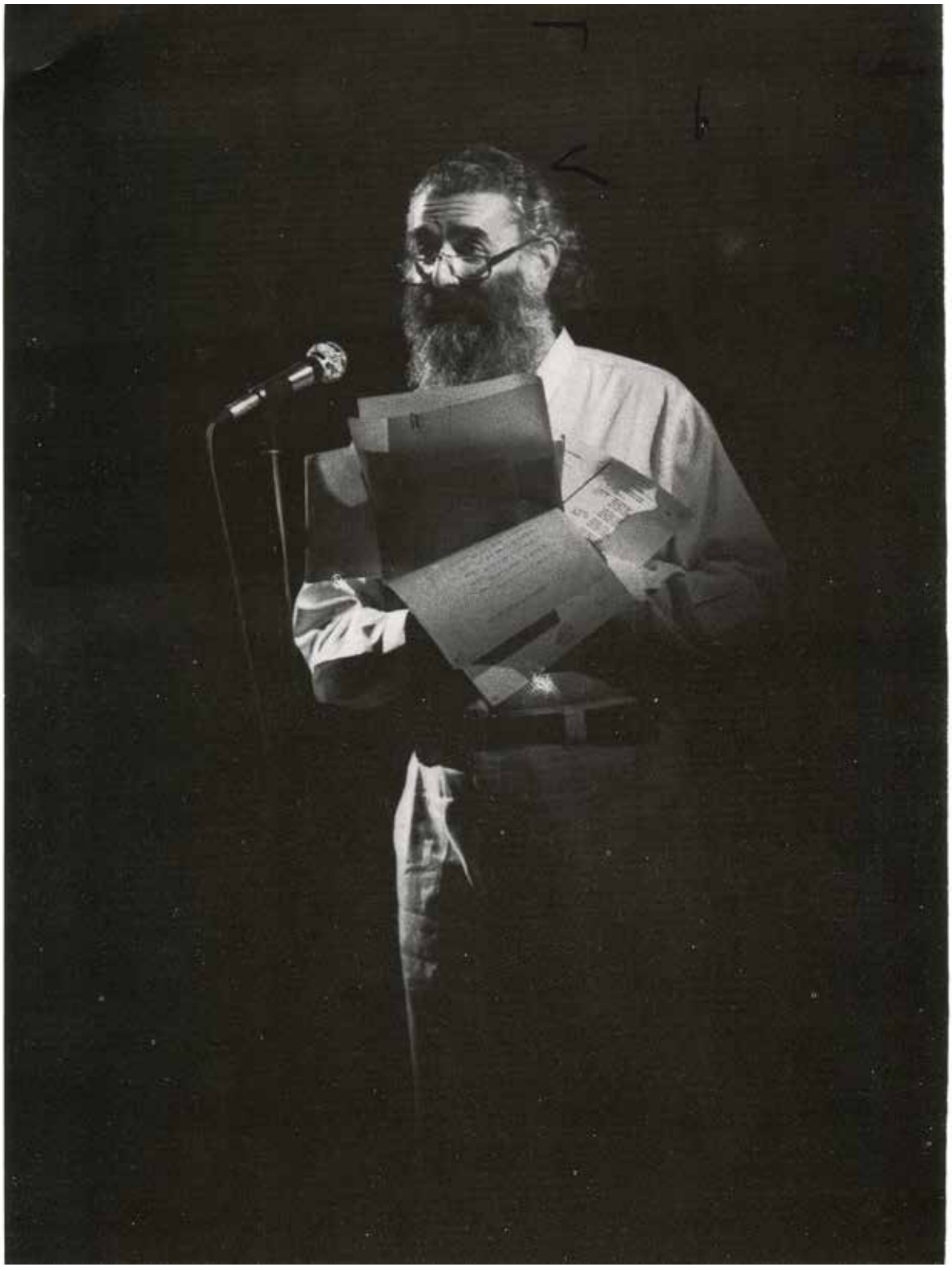


Fig. 5.3.18 – E. M. de Melo e Castro, “Como se pode ver perfeitamente bem”, França (sul), 1986 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 5.3.19 – E. M. de Melo e Castro", "Conferência-Performance", "Lançamento do livro Poemografias", SNBA, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.3.20 – E. M. de Melo e Castro, “Refaces (Homenagem para heterónimo a Fernando pessoa)”, “Retítulos”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro..

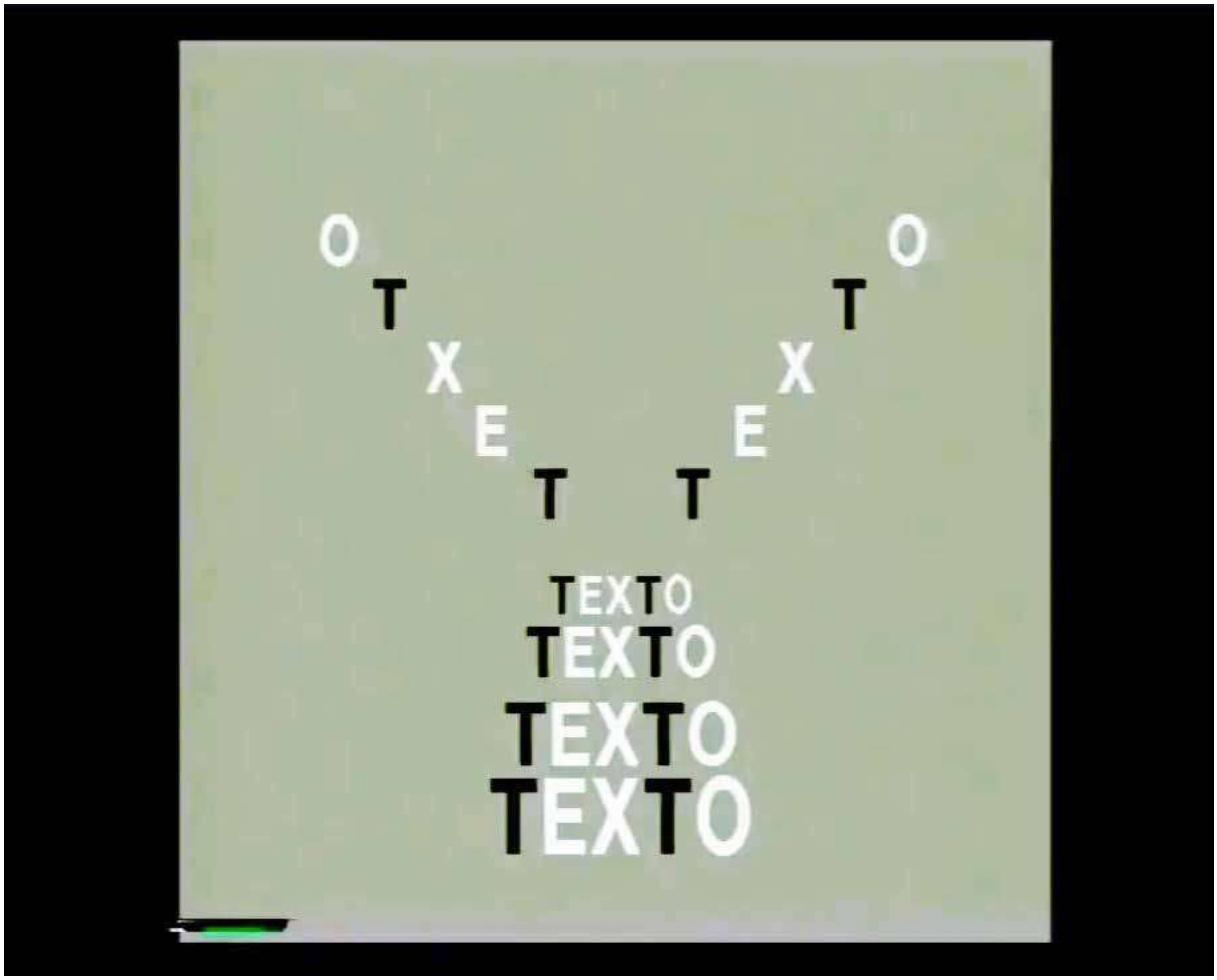


Fig. 5.3.21.1 – E. M. de Melo e Castro, “Fontes do Texto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

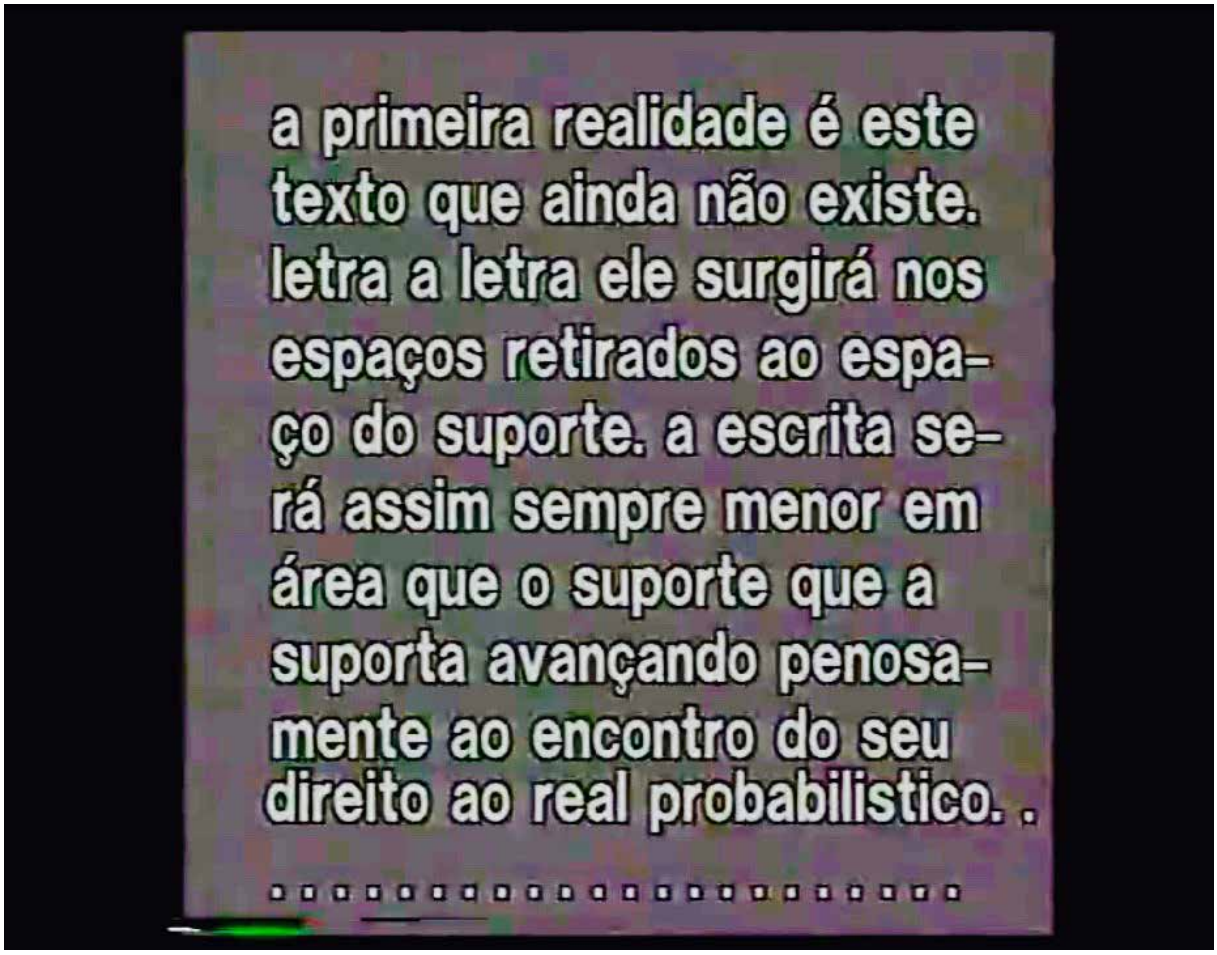


Fig. 5.3.21.2 – E. M. de Melo e Castro, “Fontes do Texto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

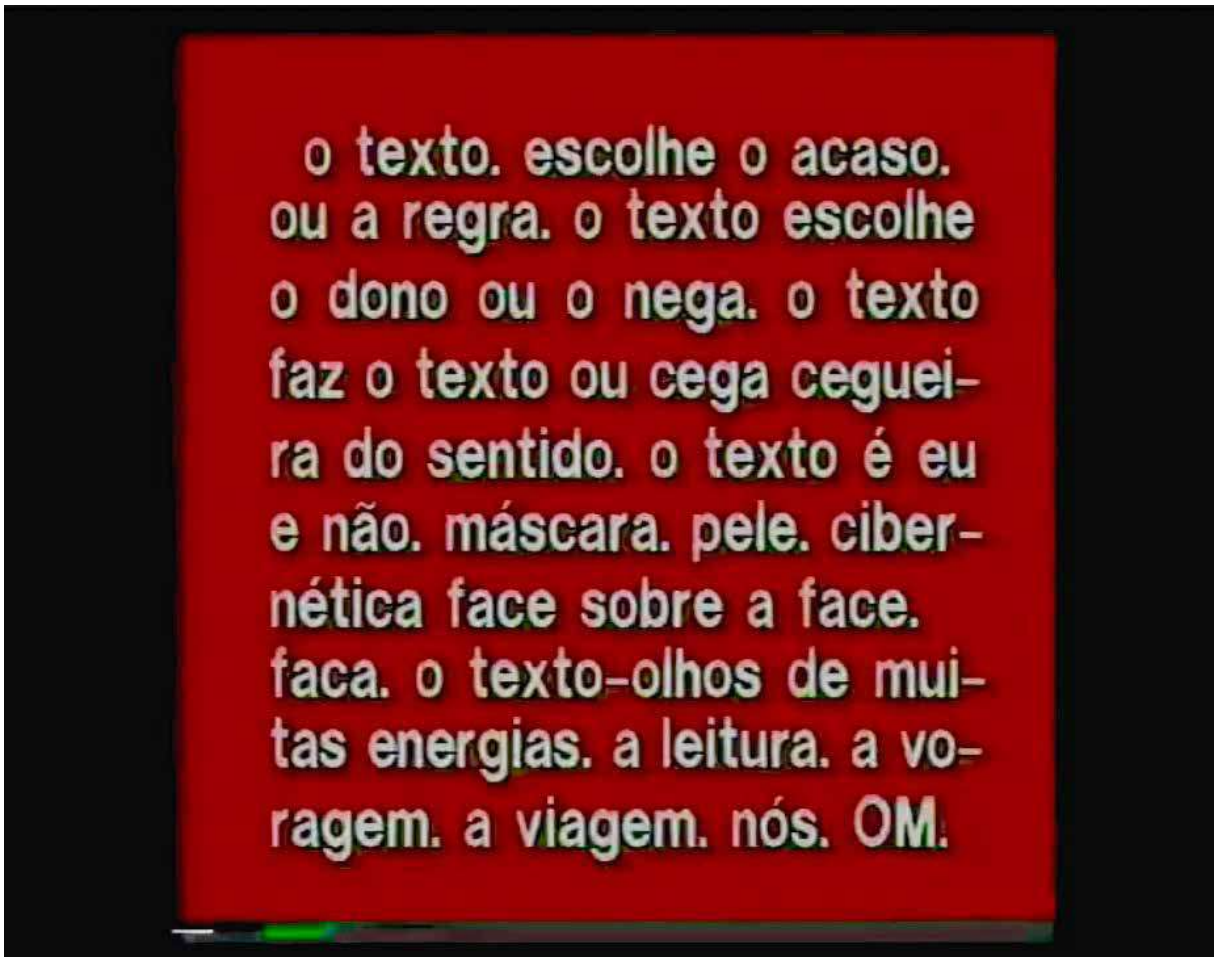


Fig. 5.3.21.3 – E. M. de Melo e Castro, “Fontes do Texto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.4 – E. M. de Melo e Castro, “Sete Setas”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.5 – E. M. de Melo e Castro, “Sete Setas”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.6 – E. M. de Melo e Castro, “Sete Setas”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.7 – E. M. de Melo e Castro, “Um Furo no Universo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.8 – E. M. de Melo e Castro, “Um Furo no Universo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.9 – E. M. de Melo e Castro, “Um Furo no Universo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.10 – E. M. de Melo e Castro, “Come Fome”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.11 – E. M. de Melo e Castro, “Come Fome”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

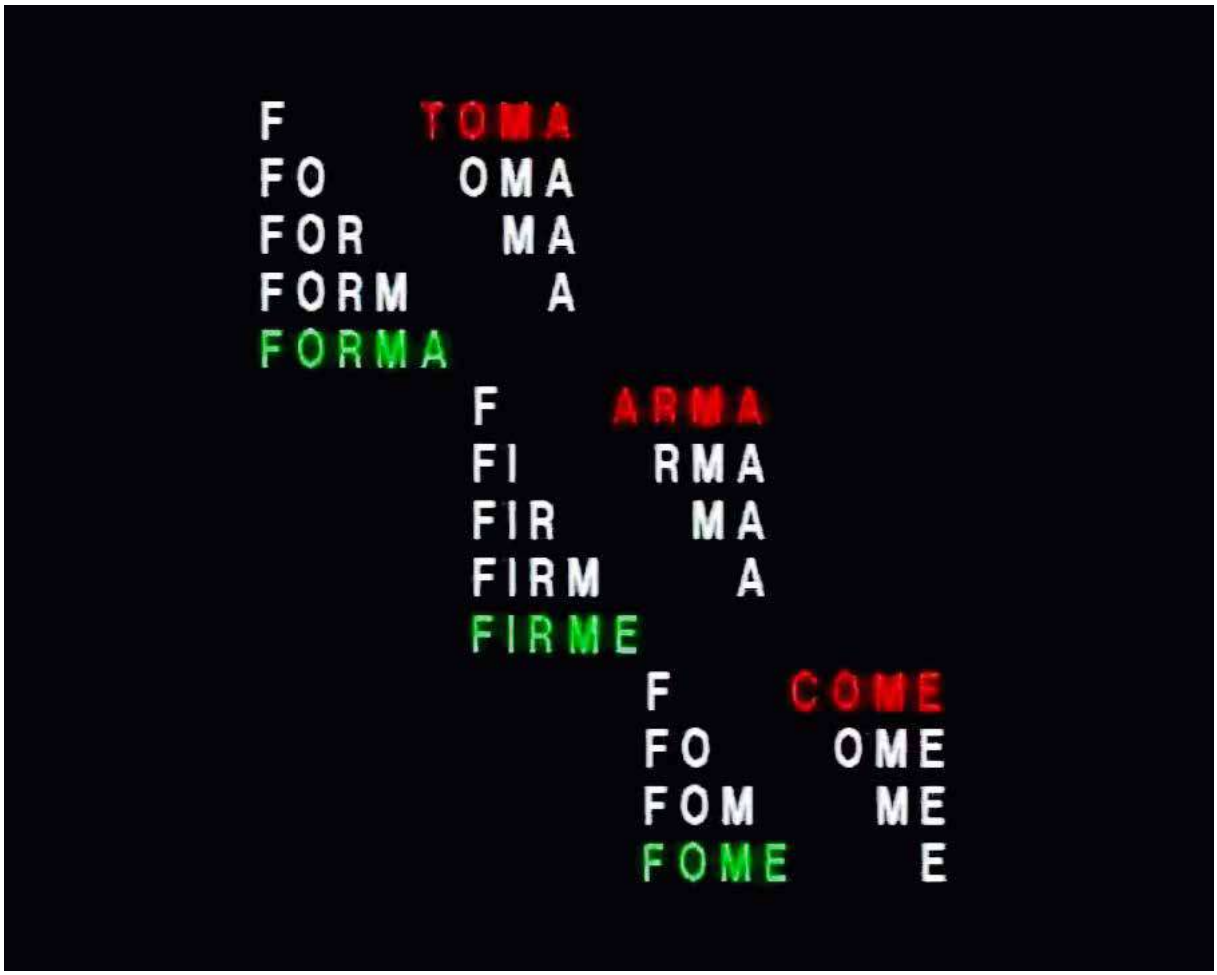


Fig. 5.3.21.12 – E. M. de Melo e Castro, “Come Fome”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.13 – E. M. de Melo e Castro, “Hipnotismo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

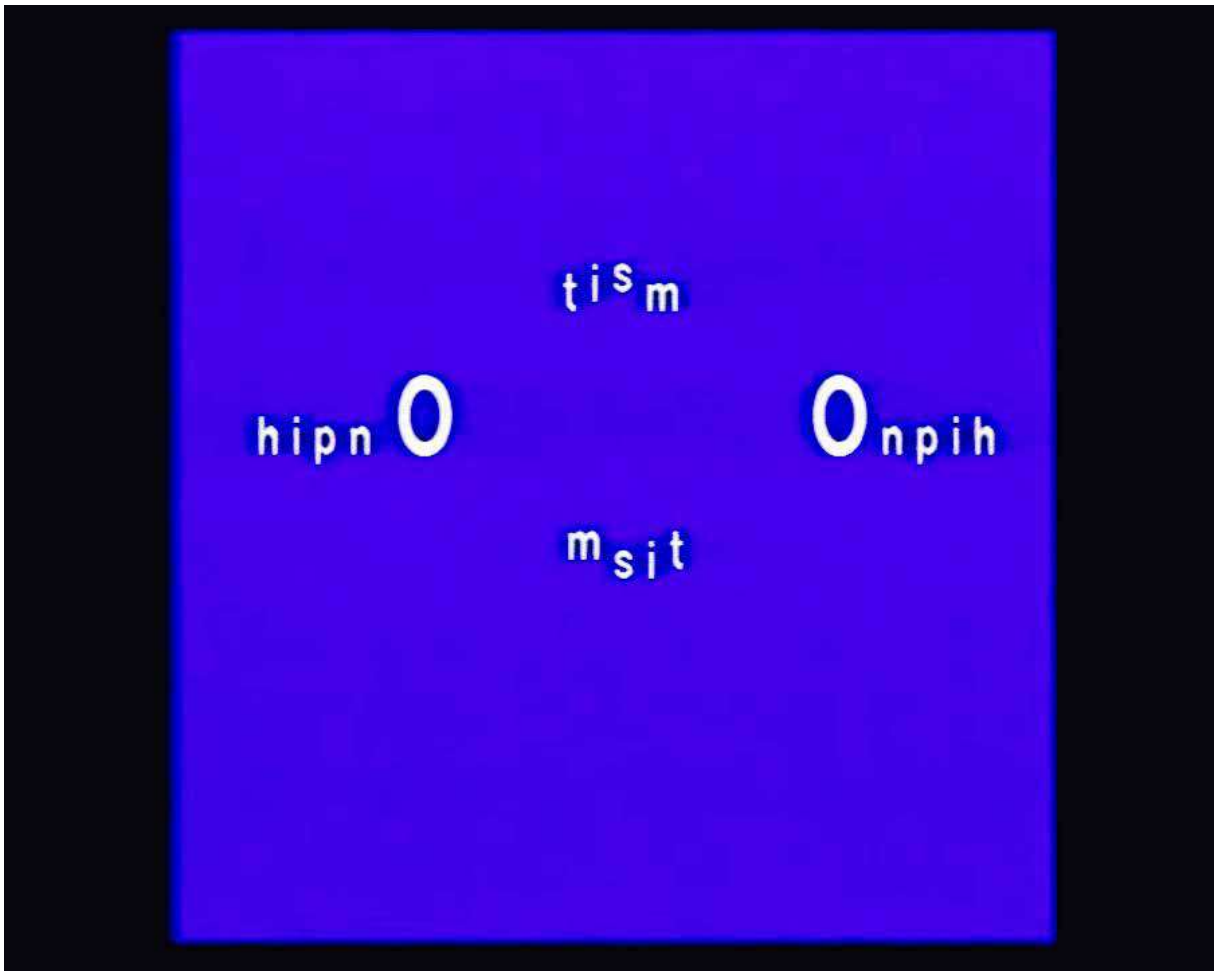


Fig. 5.3.21.14 – E. M. de Melo e Castro, “Hipnotismo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

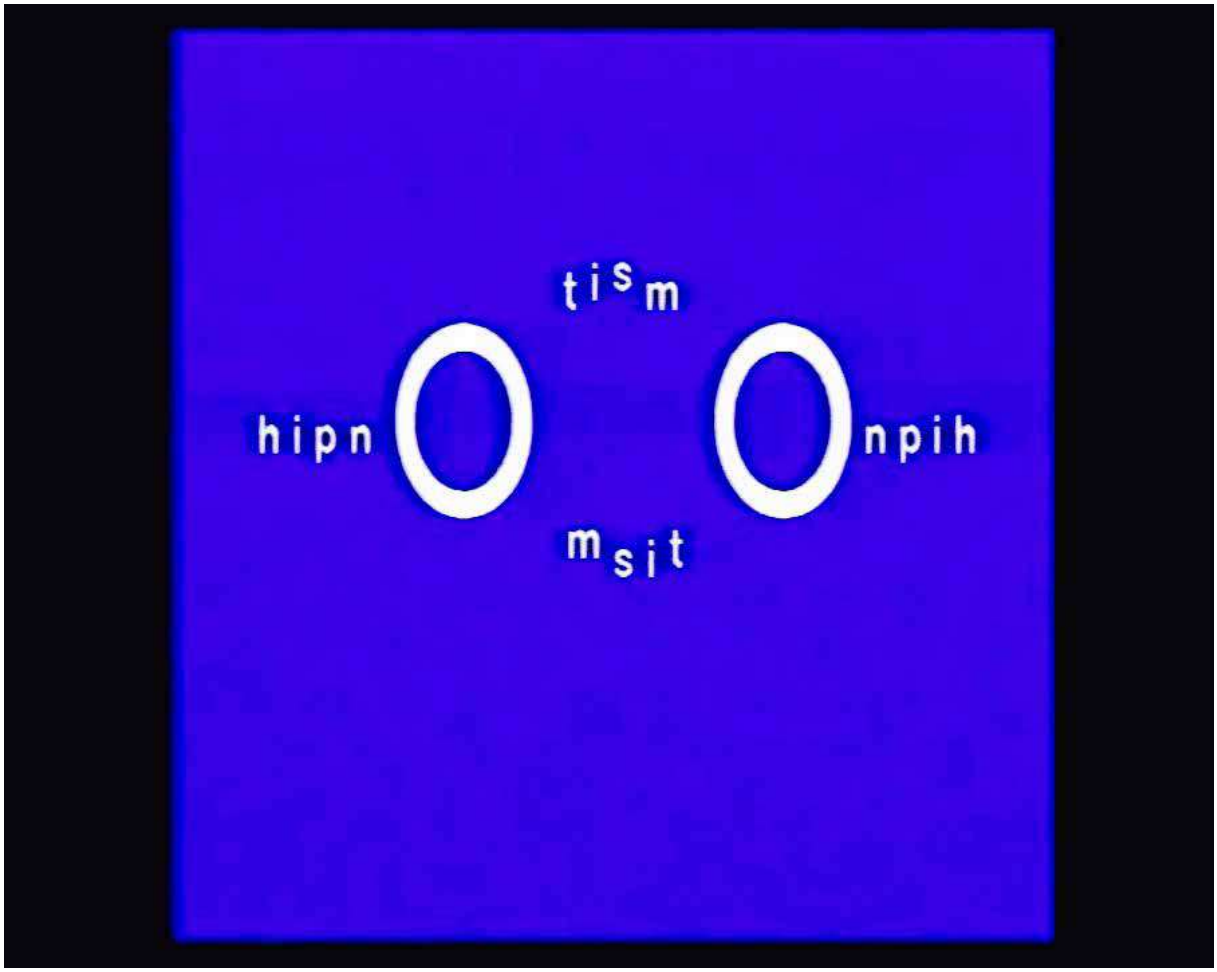


Fig. 5.3.21.15 – E. M. de Melo e Castro, “Hipnotismo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

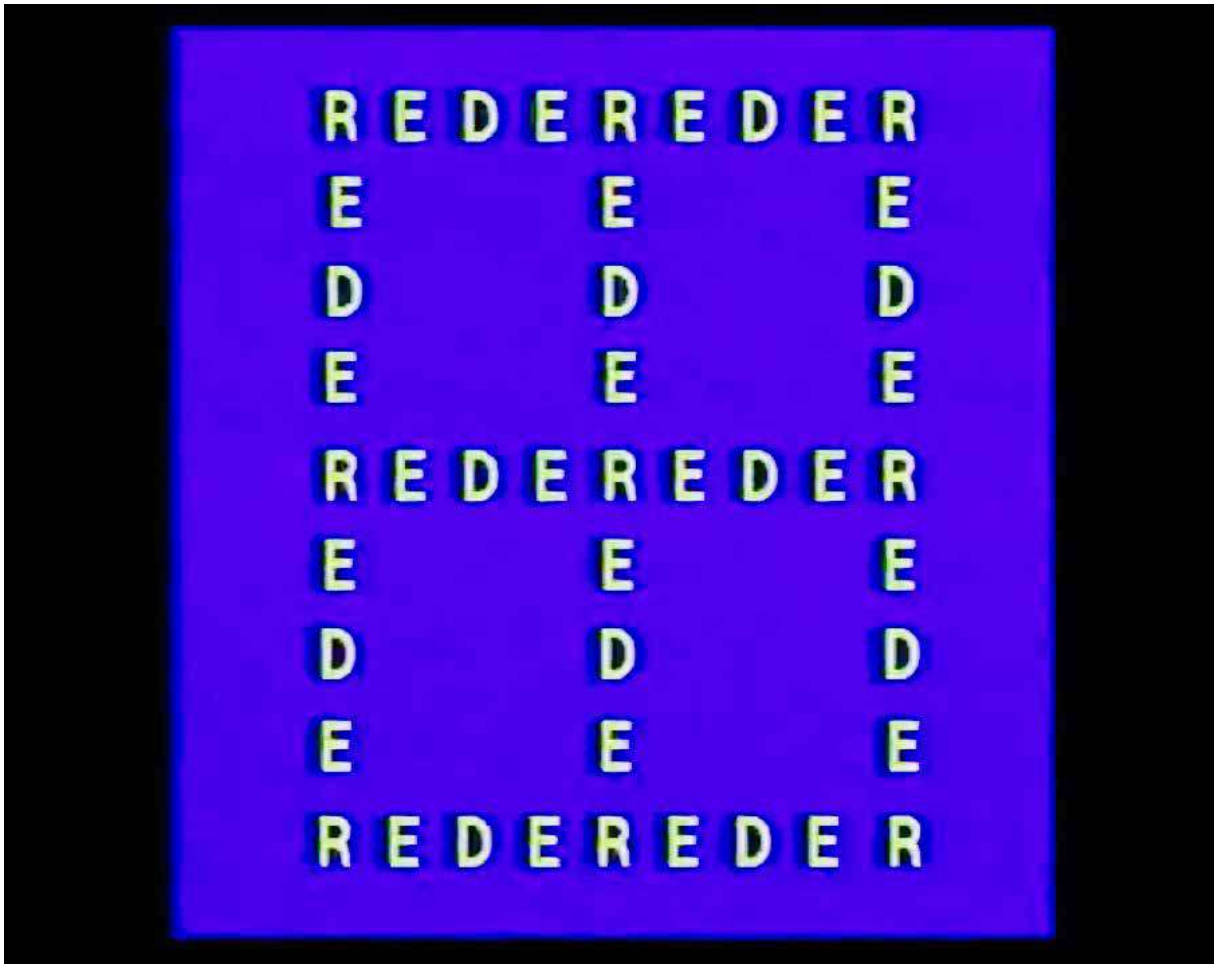


Fig. 5.3.21.16 – E. M. de Melo e Castro, “Rede Teia Labirinto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.17 – E. M. de Melo e Castro, “Rede Teia Labirinto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

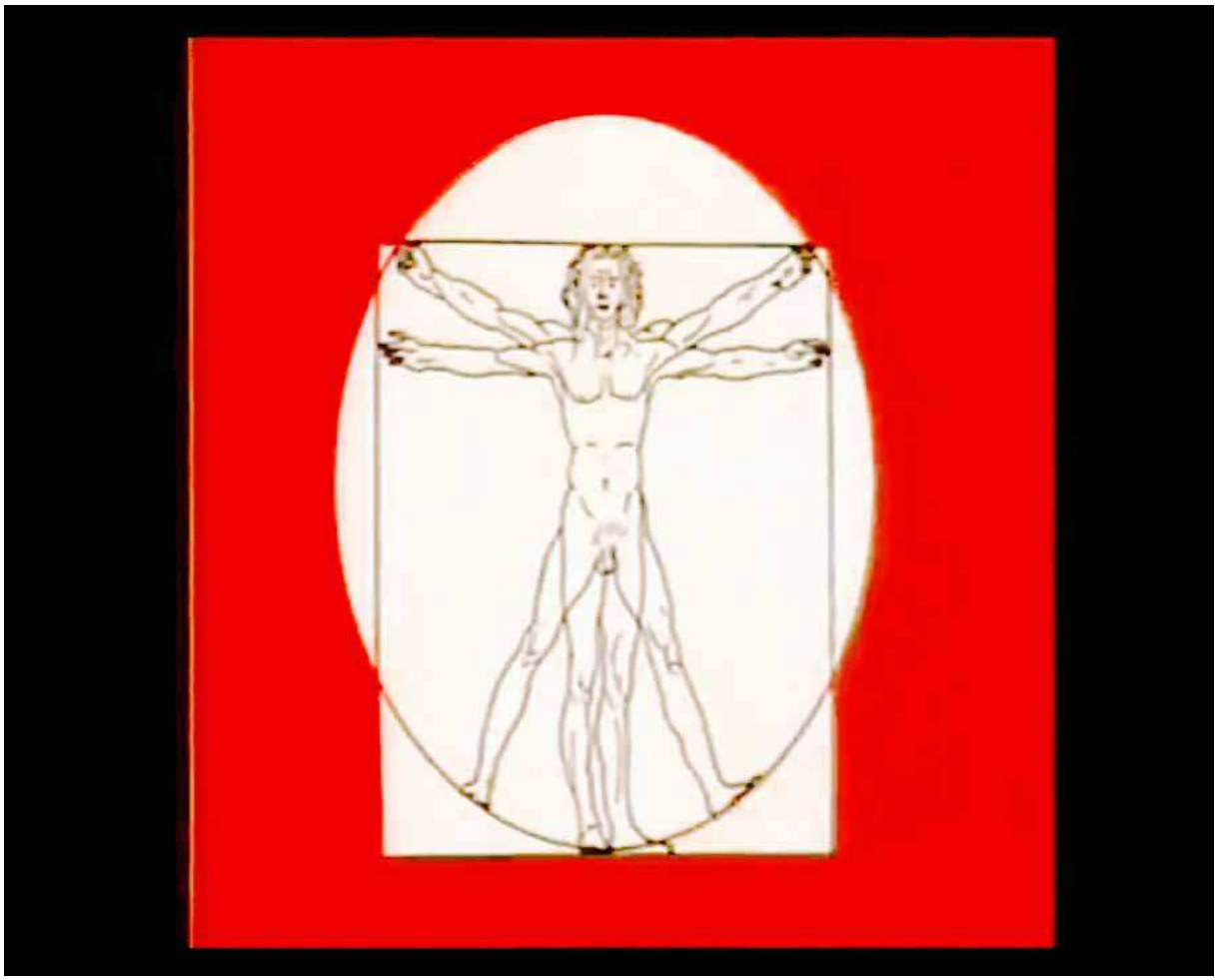


Fig. 5.3.21.18 – E. M. de Melo e Castro, “Rede Teia Labirinto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

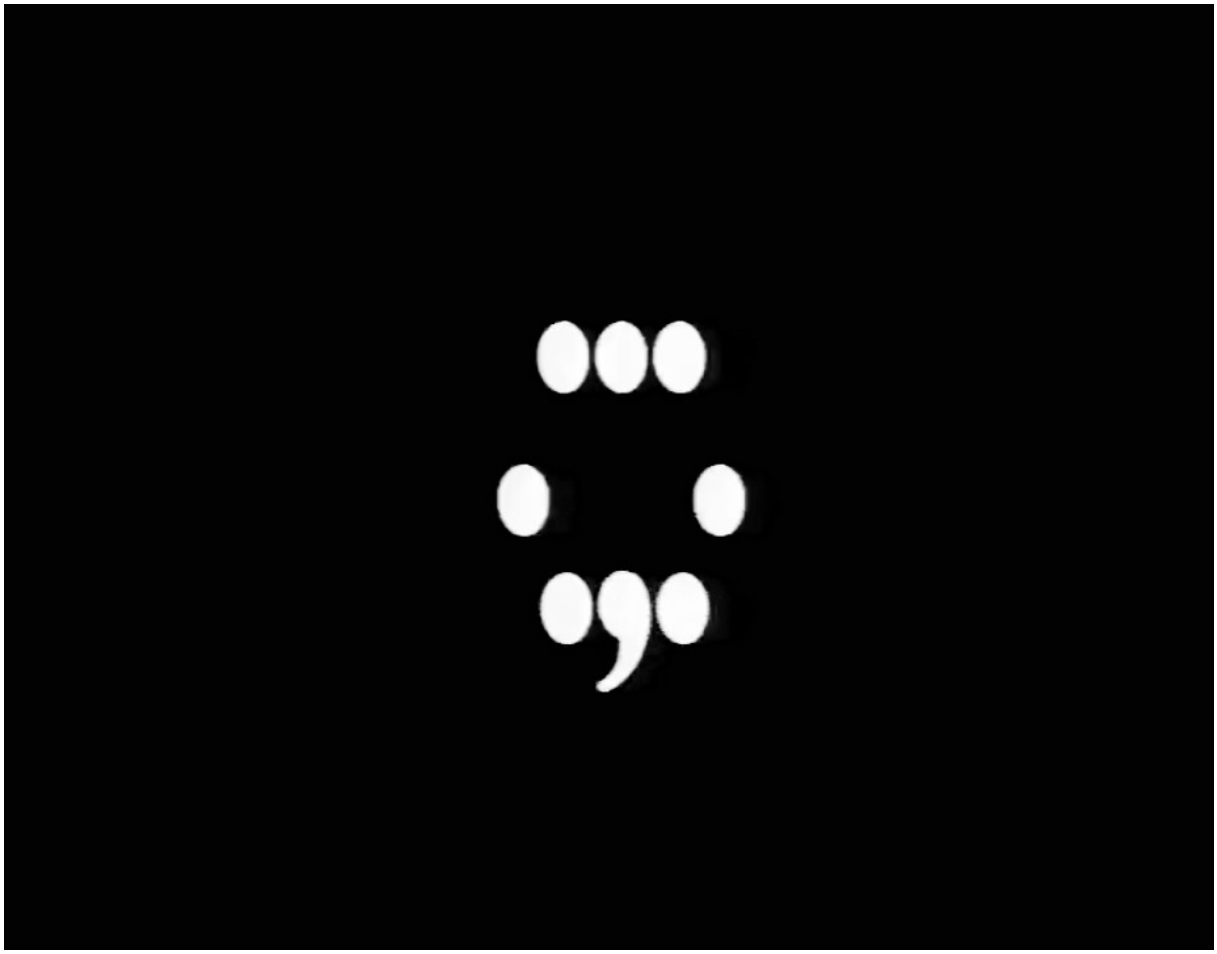


Fig. 5.3.21.19 – E. M. de Melo e Castro, “Ponto Sinal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

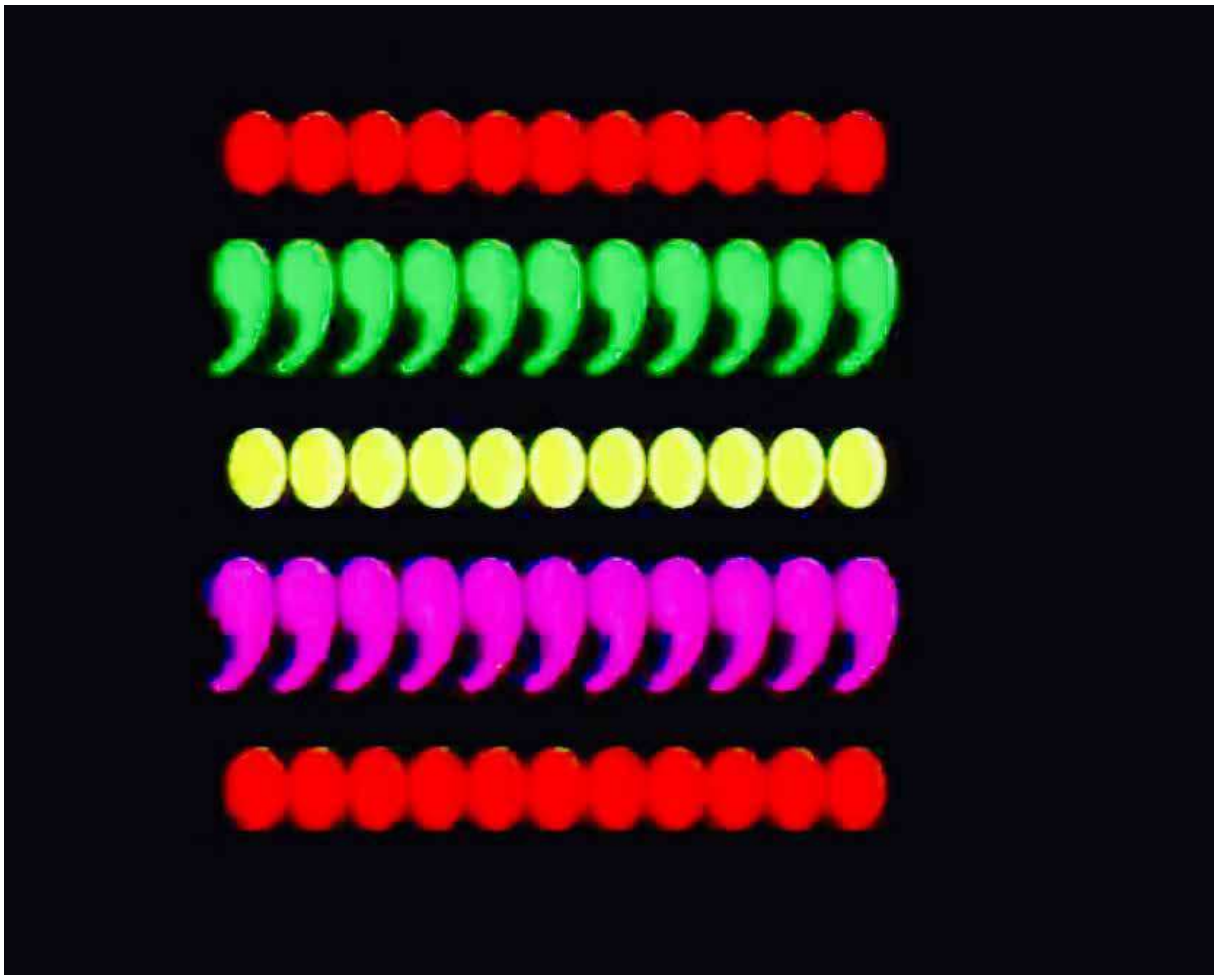


Fig. 5.3.21.20 – E. M. de Melo e Castro, “Ponto Sinal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.21 – E. M. de Melo e Castro, “Ponto Sinal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

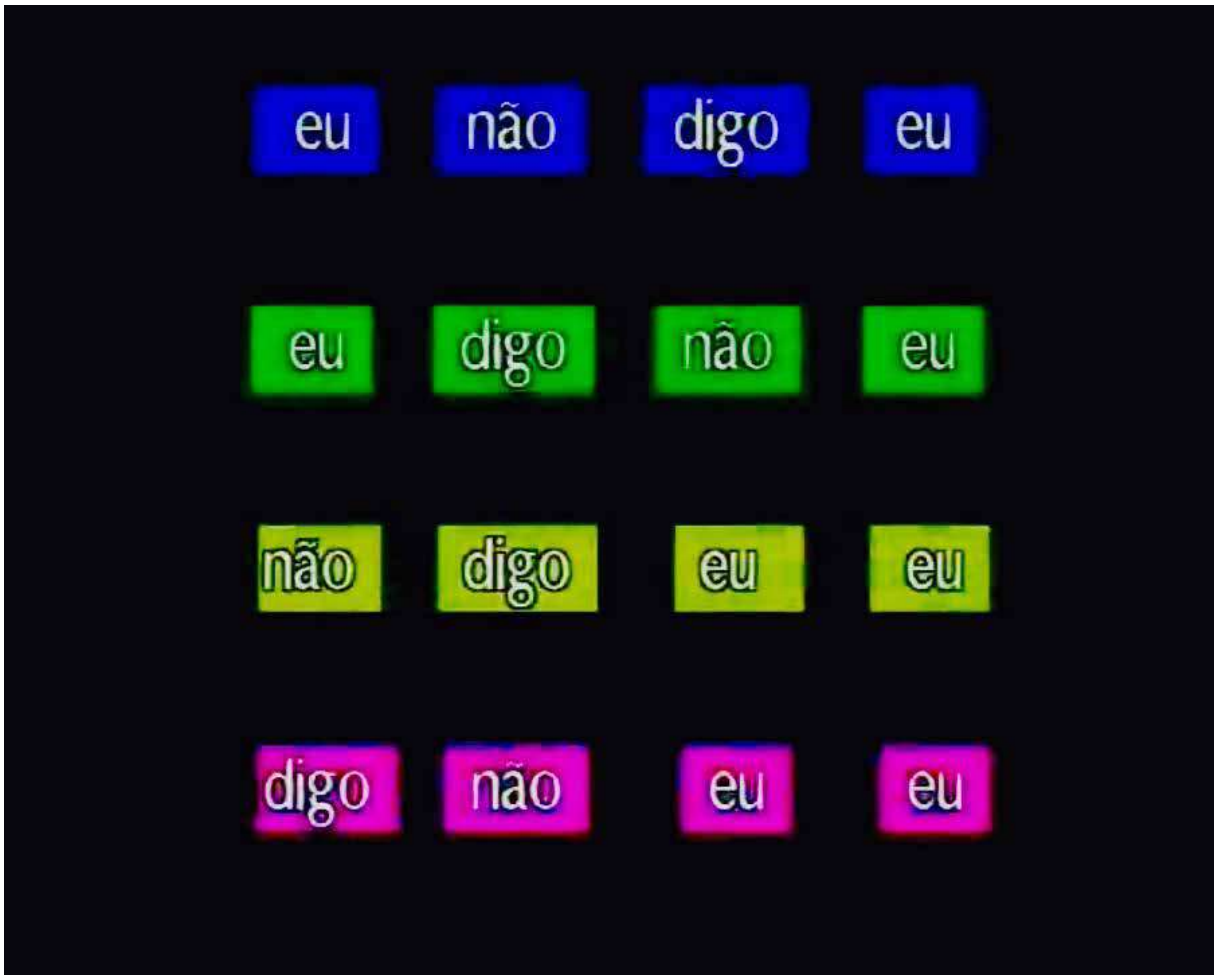


Fig. 5.3.21.22 – E. M. de Melo e Castro, “Polígono Pessoal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

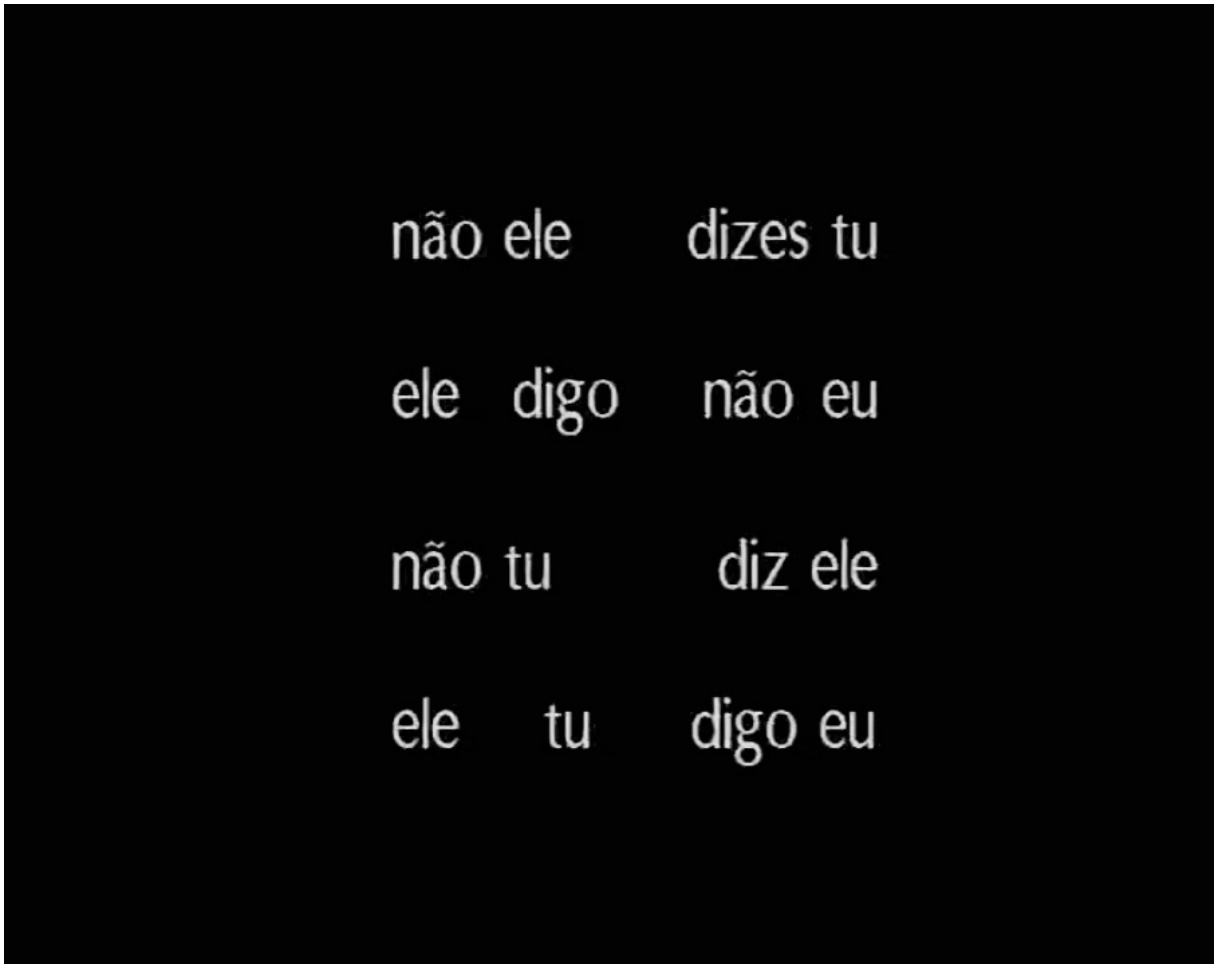


Fig. 5.3.21.23 – E. M. de Melo e Castro, “Polígono Pessoal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.24 – E. M. de Melo e Castro, “Polígono Pessoal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.25 – E. M. de Melo e Castro, “Poética dos Meios”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.26 – E. M. de Melo e Castro, “Poética dos Meios”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

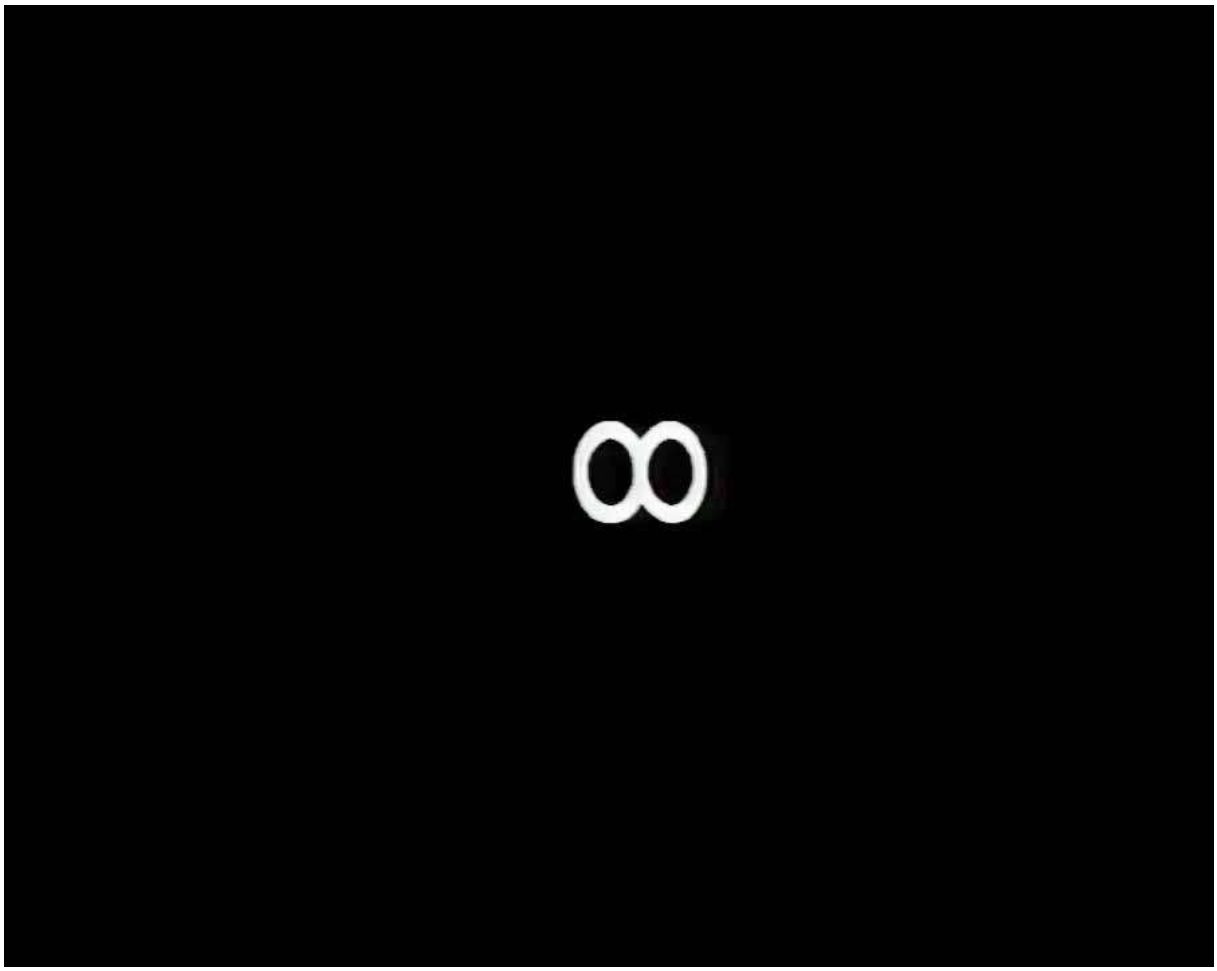


Fig. 5.3.21.27 – E. M. de Melo e Castro, “Poética dos Meios”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

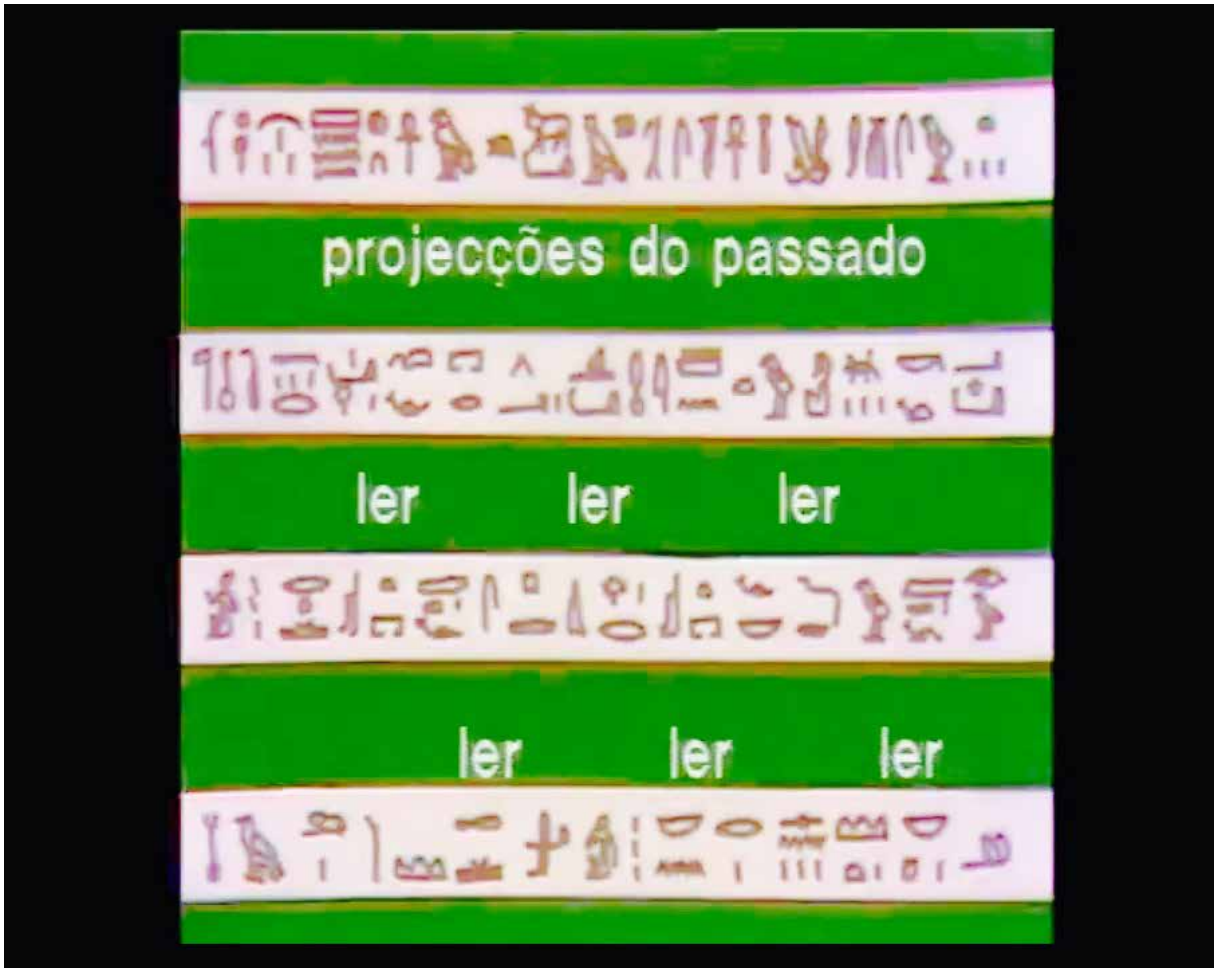


Fig. 5.3.21.28 – E. M. de Melo e Castro, “Escrita da Memória”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

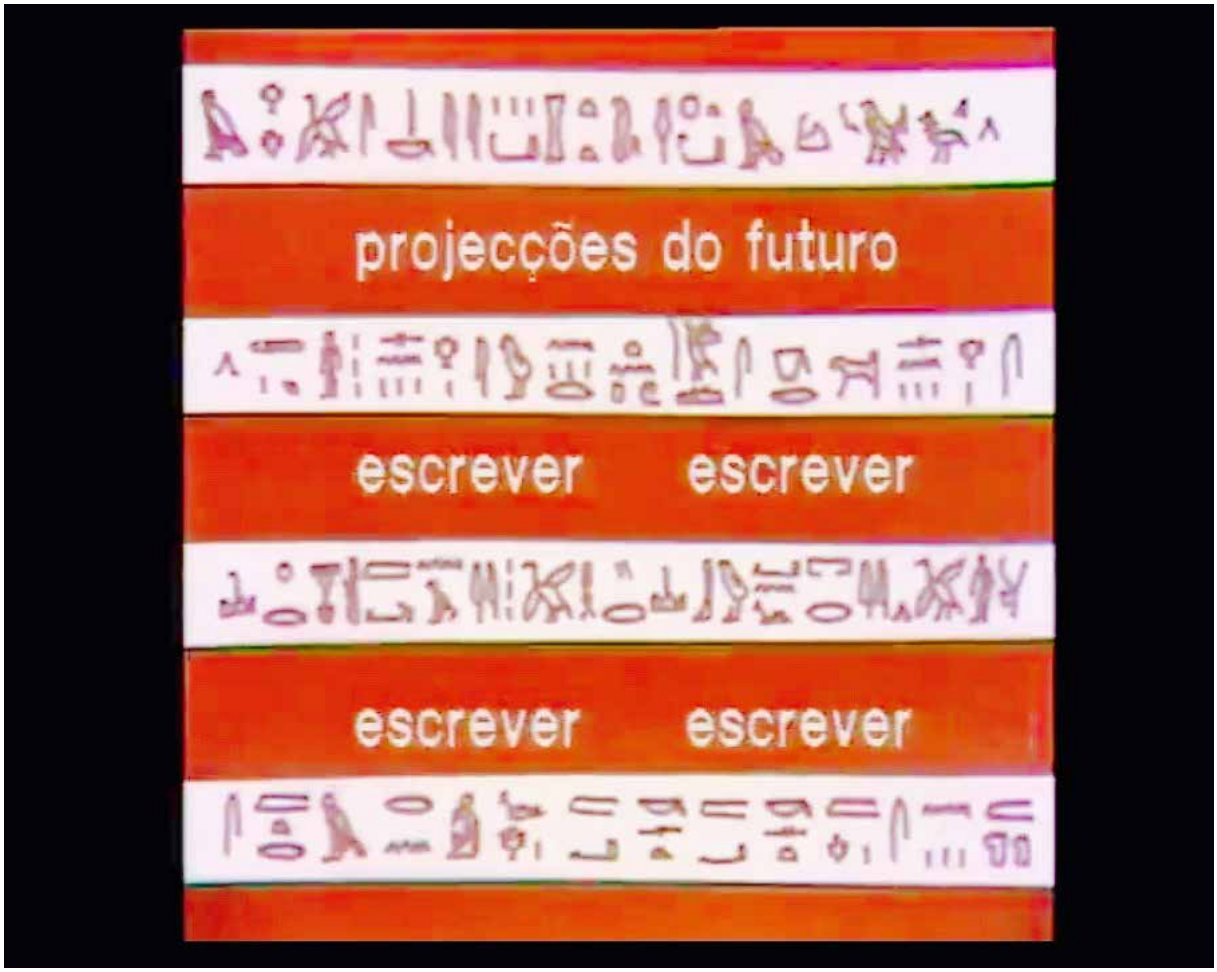


Fig. 5.3.21.29 – E. M. de Melo e Castro, “Escrita da Memória”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

Fig. 5.3.21.30 – E. M. de Melo e Castro, “Escrita da Memória”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

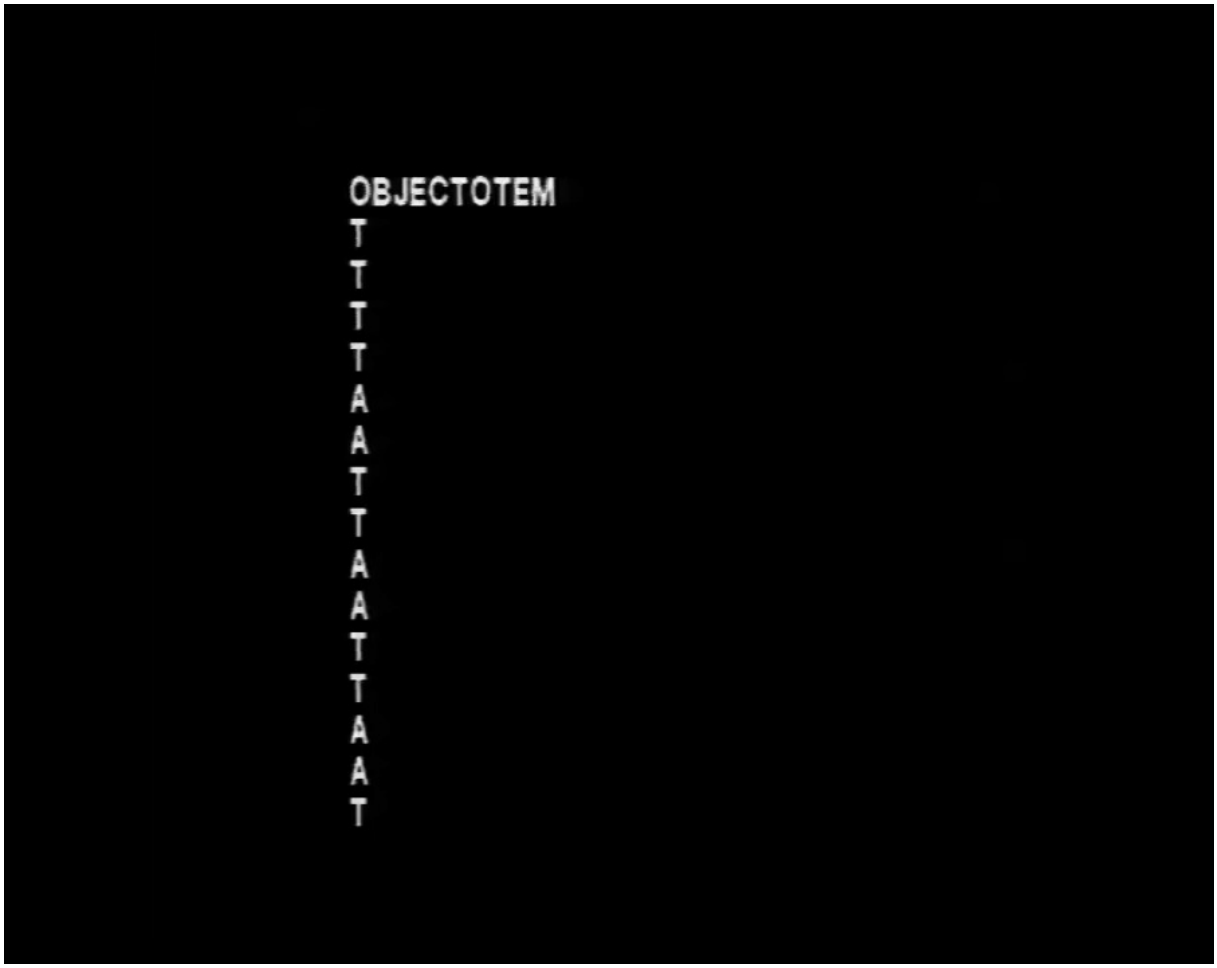


Fig. 5.3.21.31 – E. M. de Melo e Castro, “Objectotem”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

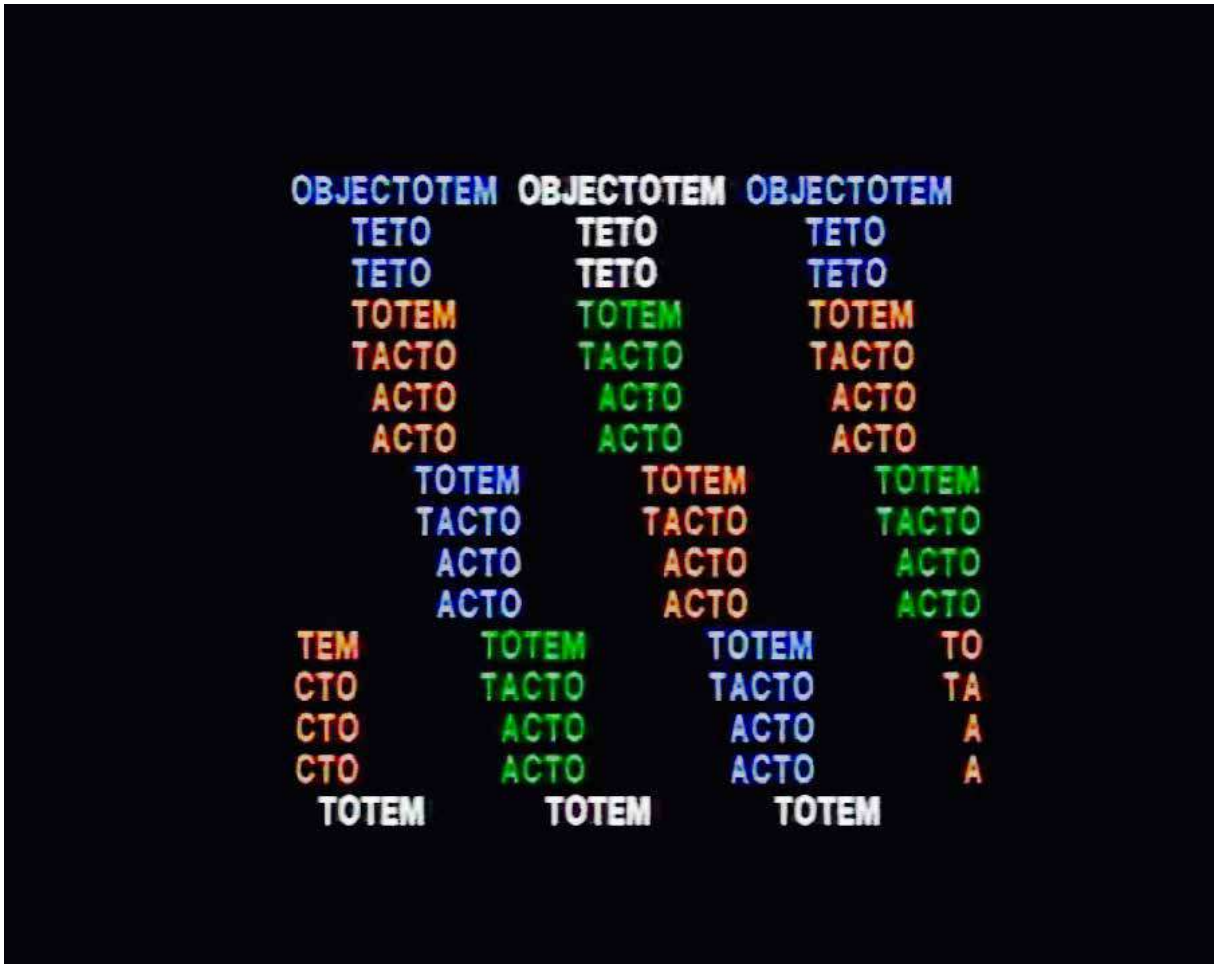


Fig. 5.3.21.32 – E. M. de Melo e Castro, “Objectotem”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.33 – E. M. de Melo e Castro, “Objectotem”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

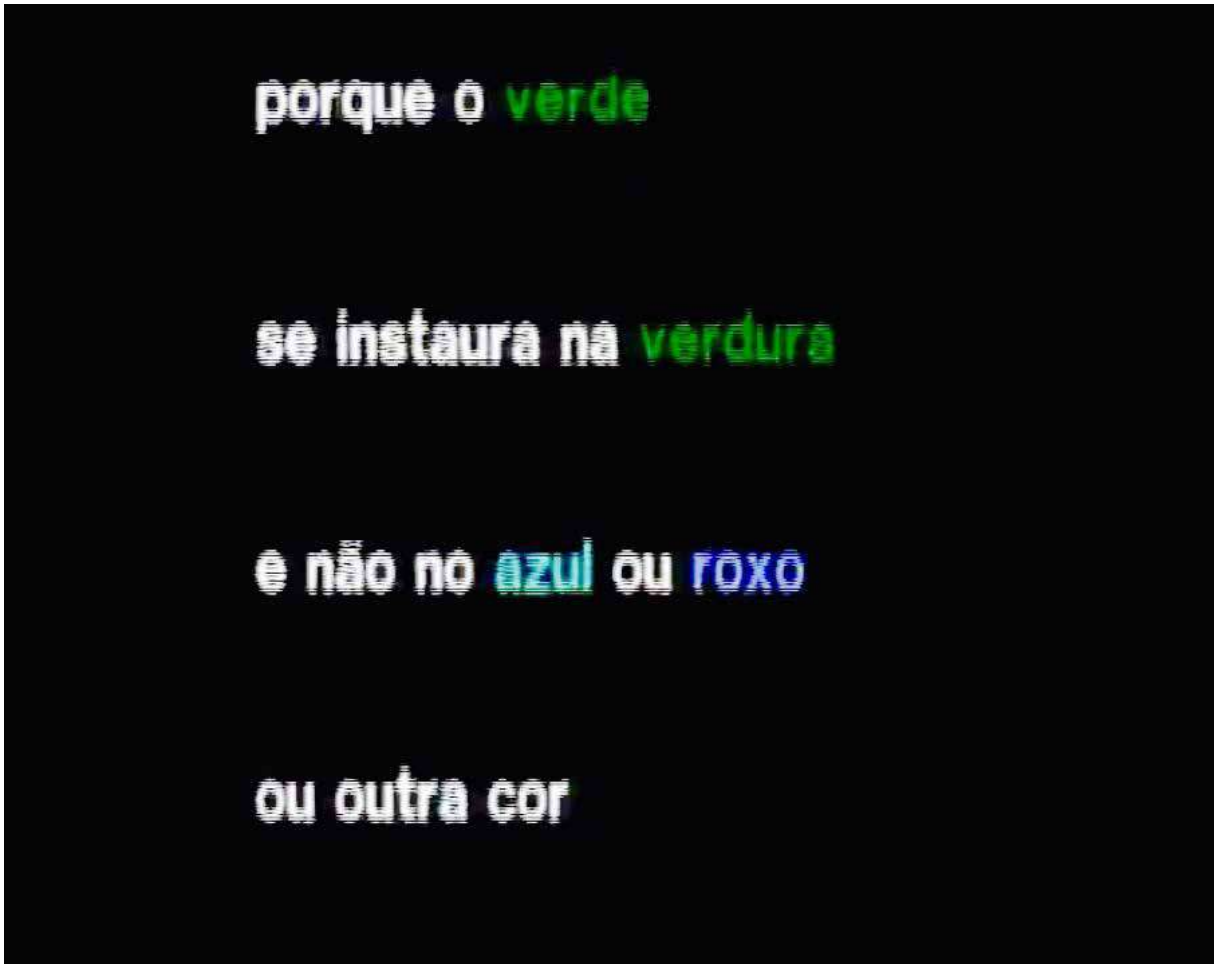


Fig. 5.3.21.34 – E. M. de Melo e Castro, “Concretas Abstrações”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.35 – E. M. de Melo e Castro, “Concretas Abstrações”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

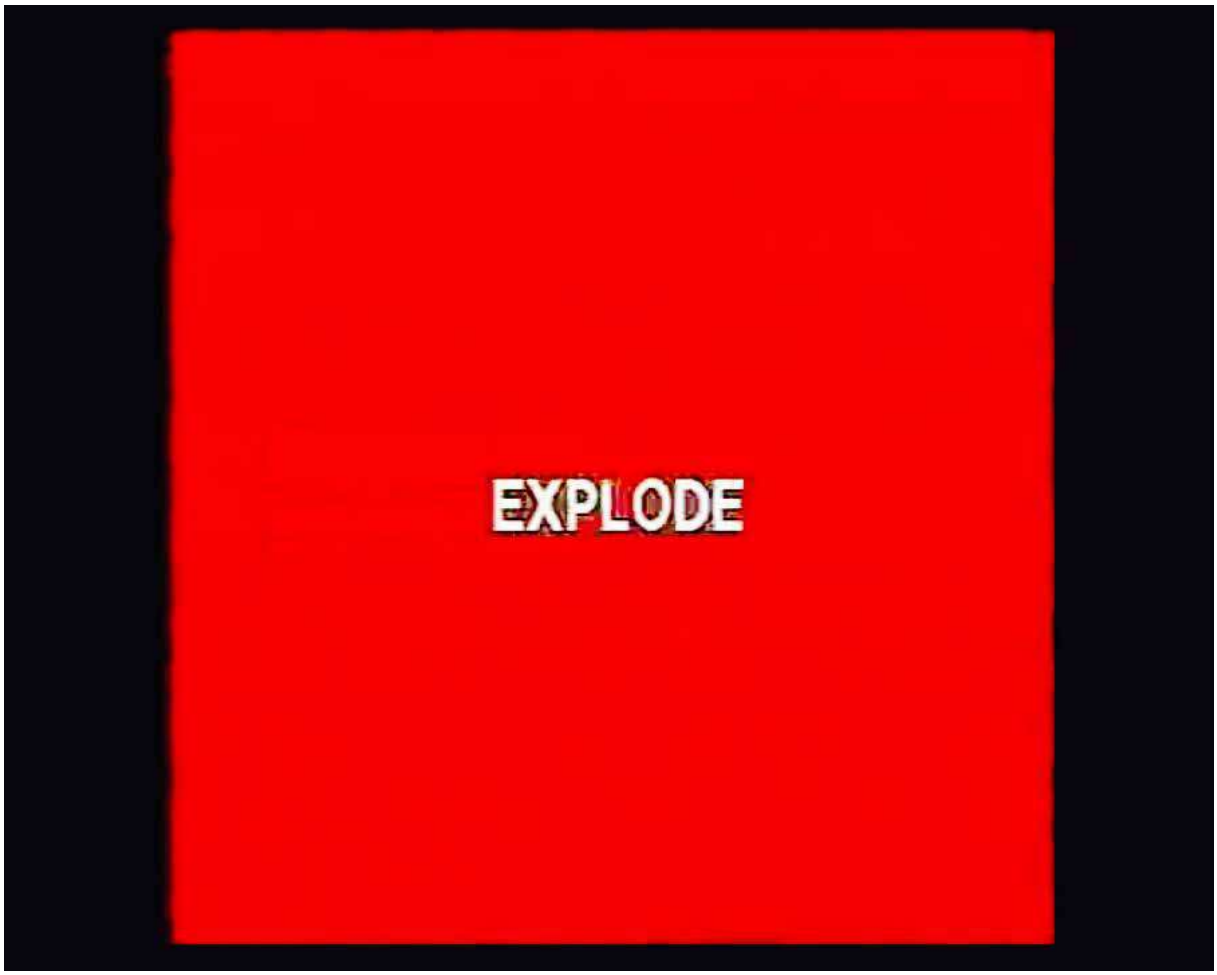


Fig. 5.3.21.36 – E. M. de Melo e Castro, “Concretas Abstrações”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.37 – E. M. de Melo e Castro, “Ideovídeo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

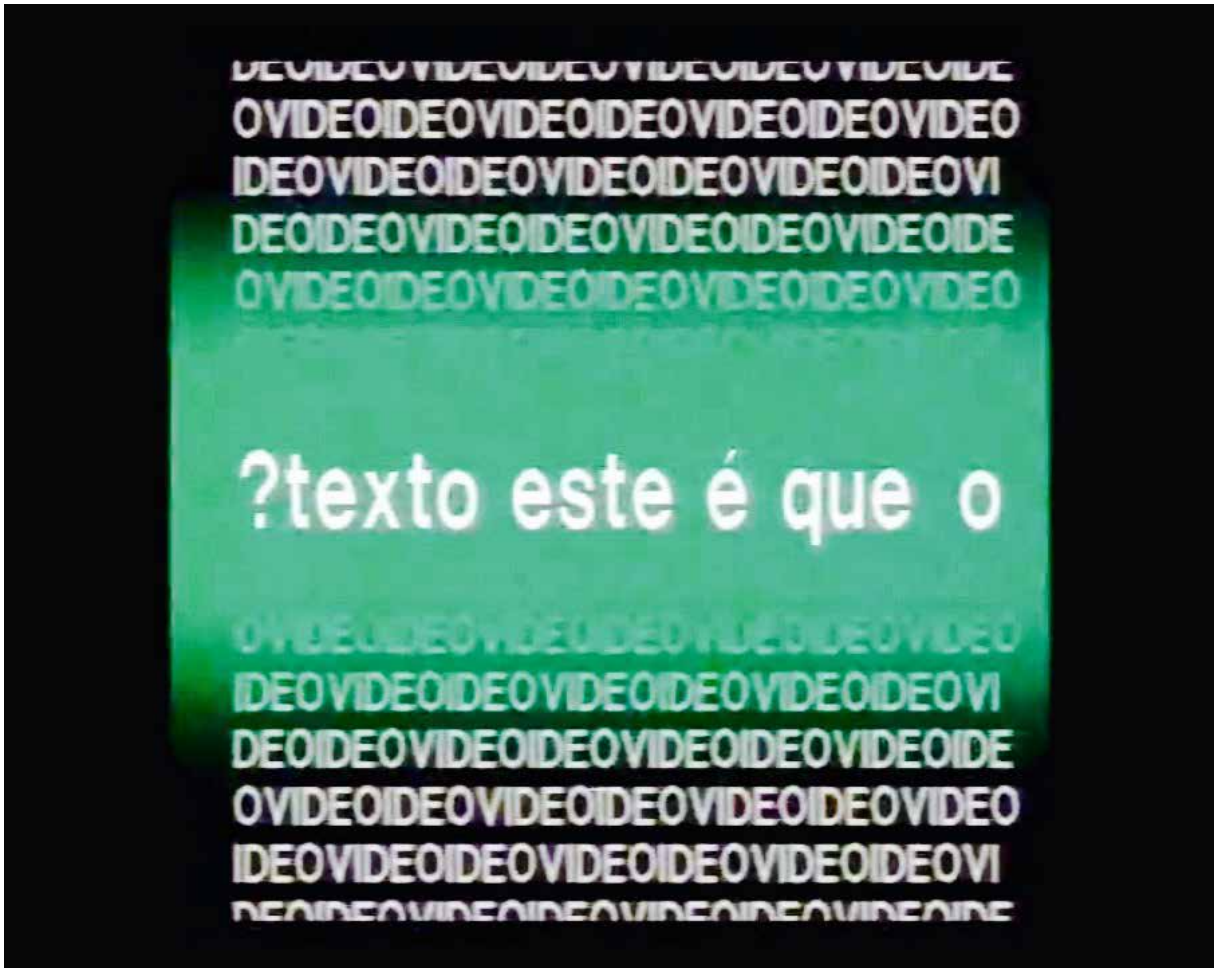


Fig. 5.3.21.38 – E. M. de Melo e Castro, “Ideovídeo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.39 – E. M. de Melo e Castro, “Ideovídeo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

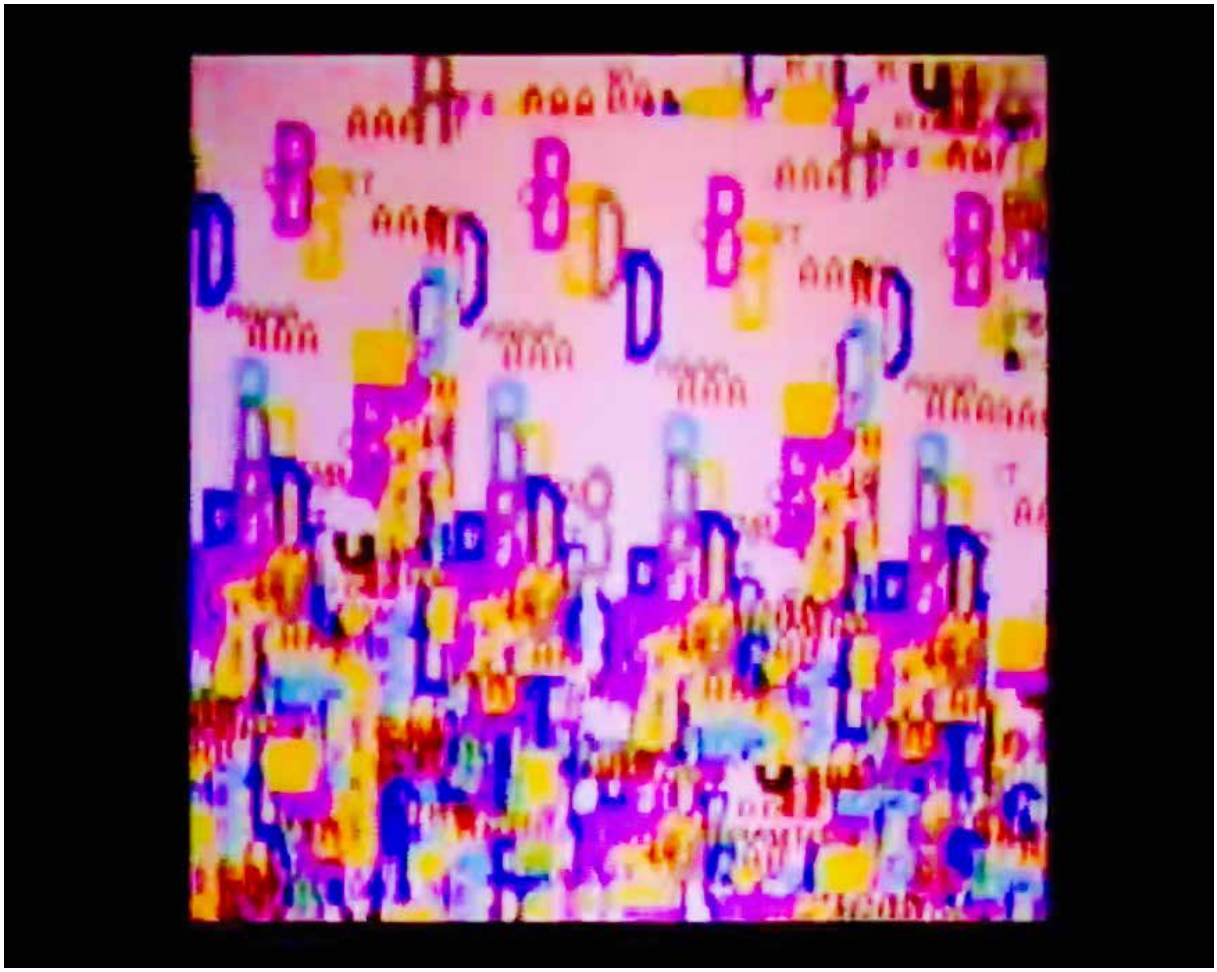


Fig. 5.3.21.40 – E. M. de Melo e Castro, “Infografito”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.41 – E. M. de Melo e Castro, “Infografito”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.42 – E. M. de Melo e Castro, “Infografito”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.43 – E. M. de Melo e Castro, “Metade de Nada”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

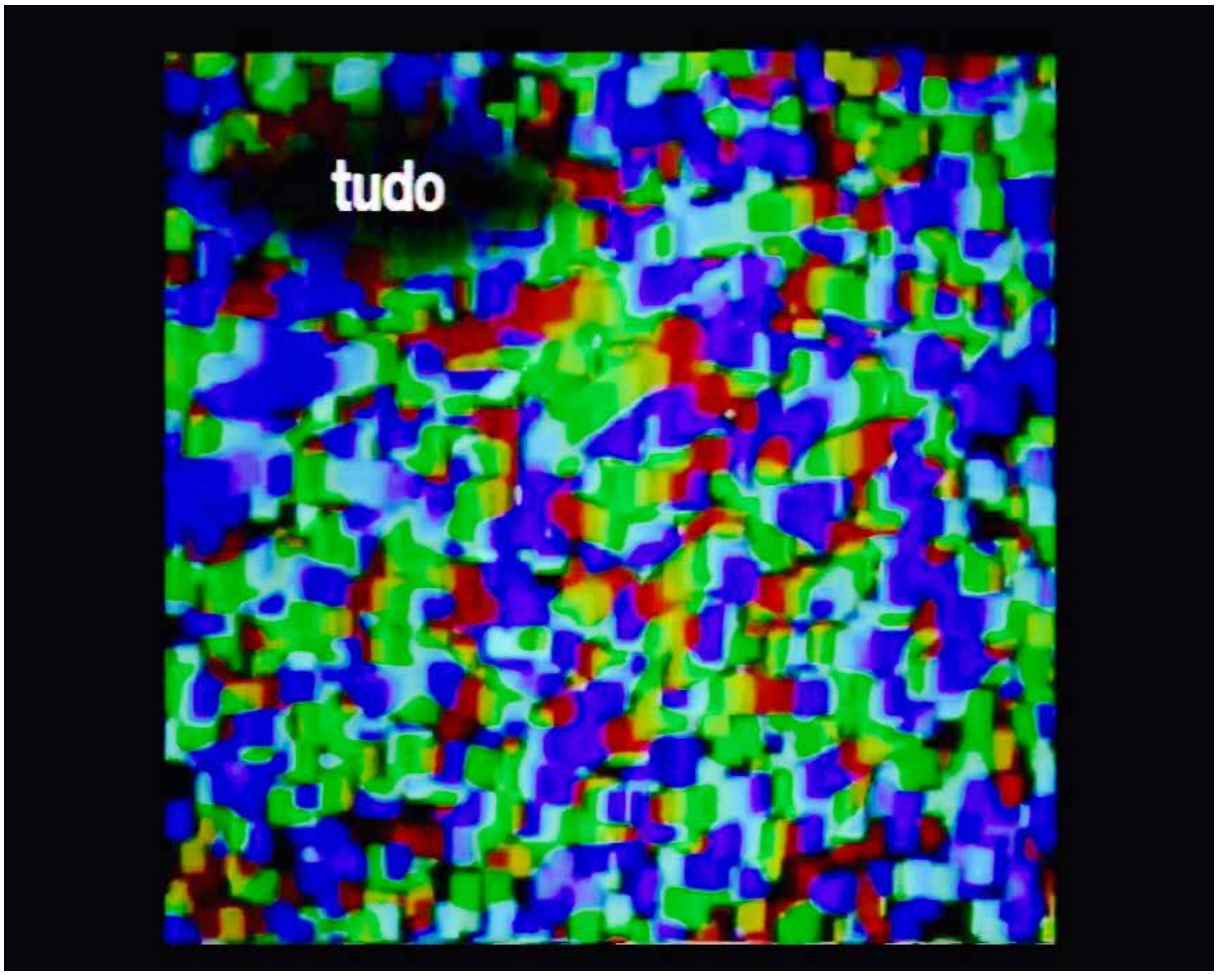


Fig. 5.3.21.44 – E. M. de Melo e Castro, “Metade de Nada”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.45 – E. M. de Melo e Castro, “Metade de Nada”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

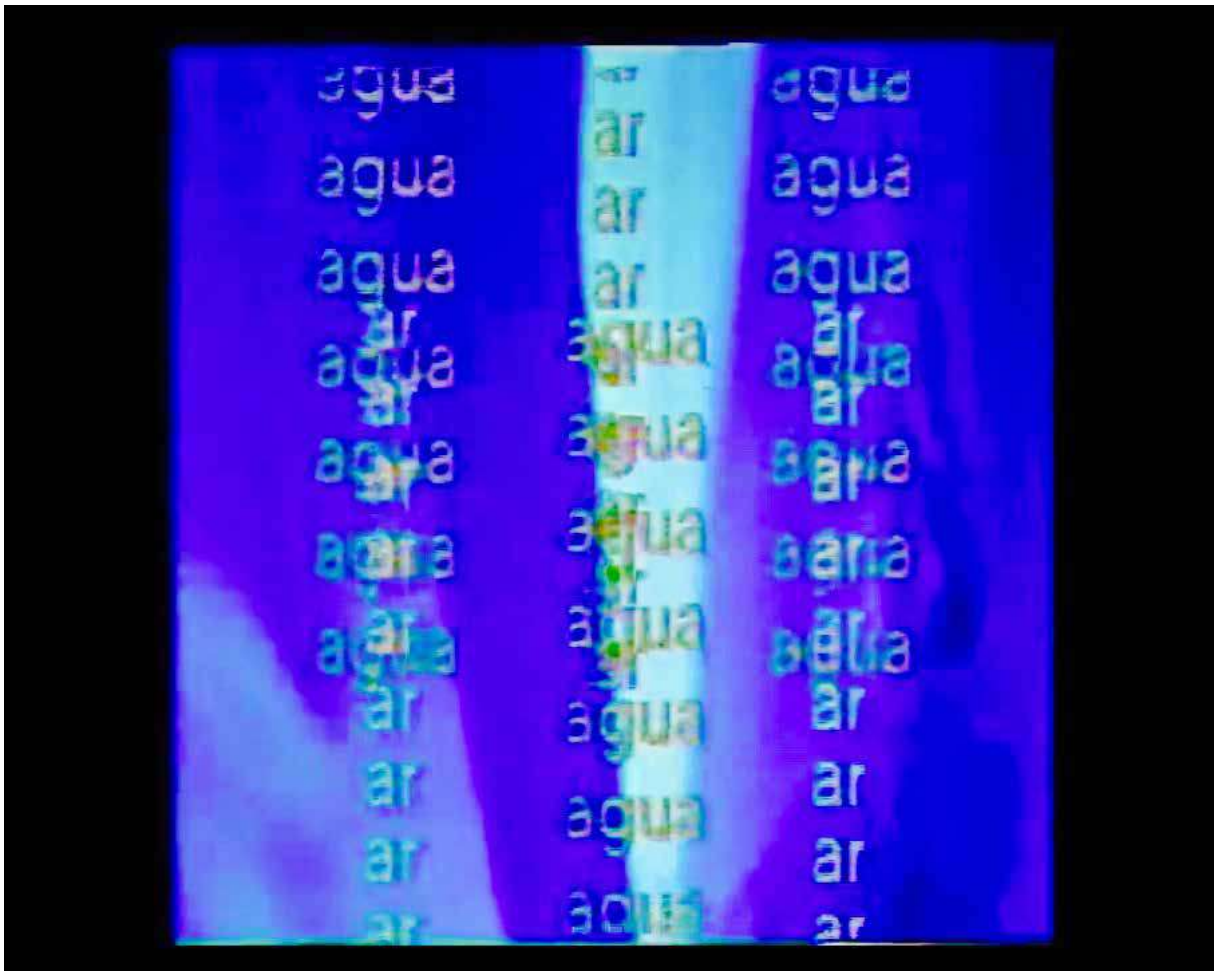


Fig. 5.3.21.46 – E. M. de Melo e Castro, “Diazulando”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.47 – E. M. de Melo e Castro, “Diazulando”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.



Fig. 5.3.21.48 – E. M. de Melo e Castro, “Diazulando”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

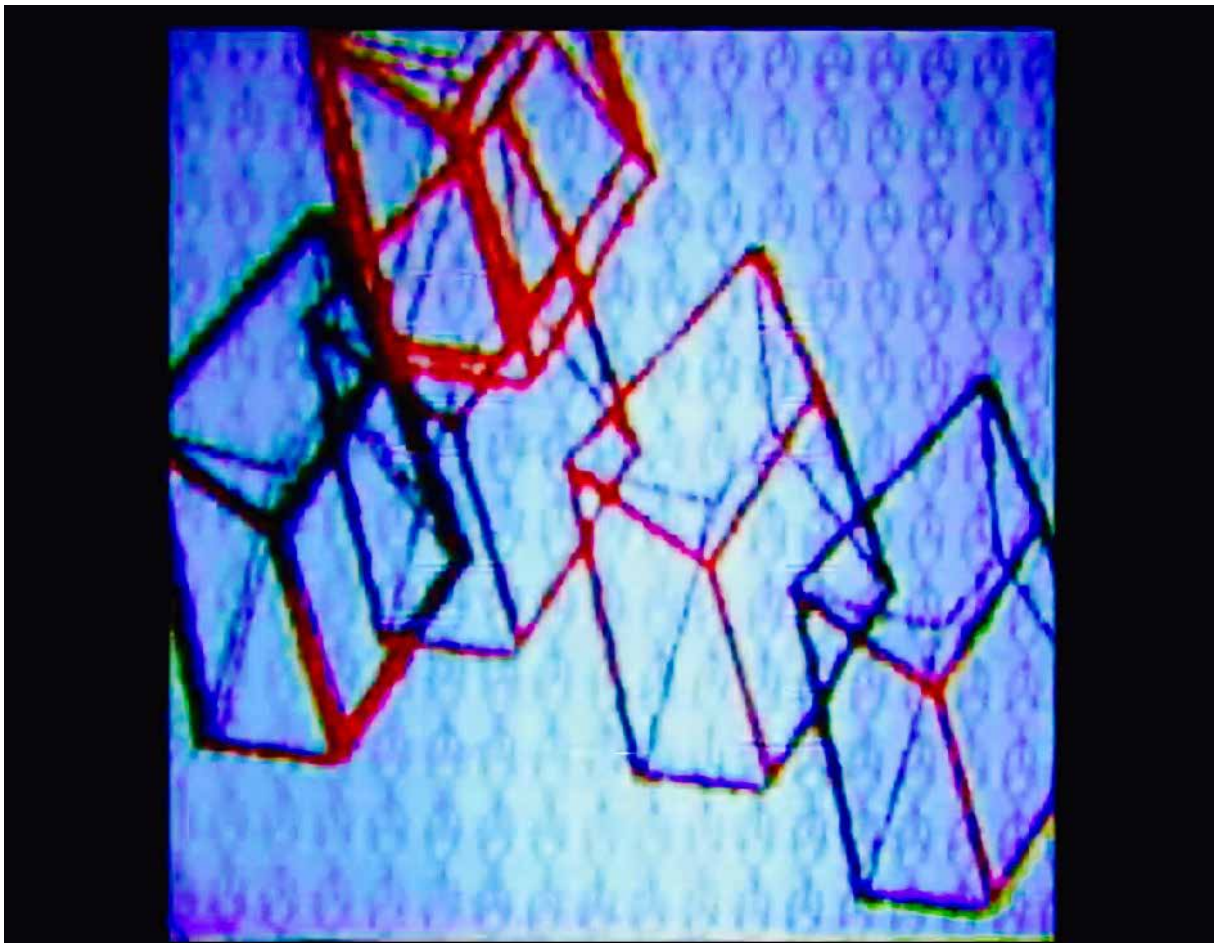


Fig. 5.3.21.49 – E. M. de Melo e Castro, “Vibrações Digitais de um Protocubo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

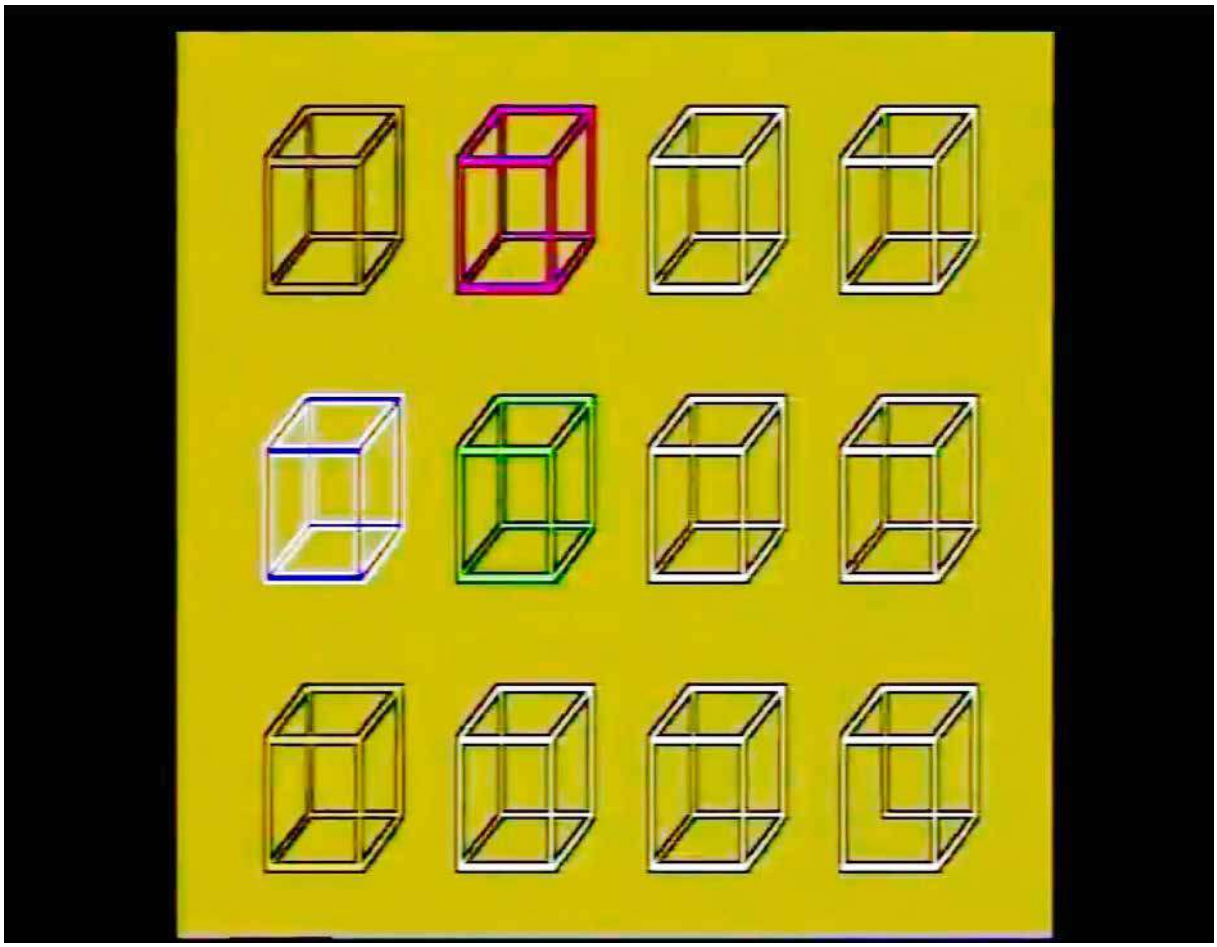


Fig. 5.3.21.50 – E. M. de Melo e Castro, “Vibrações Digitais de um Protocubo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

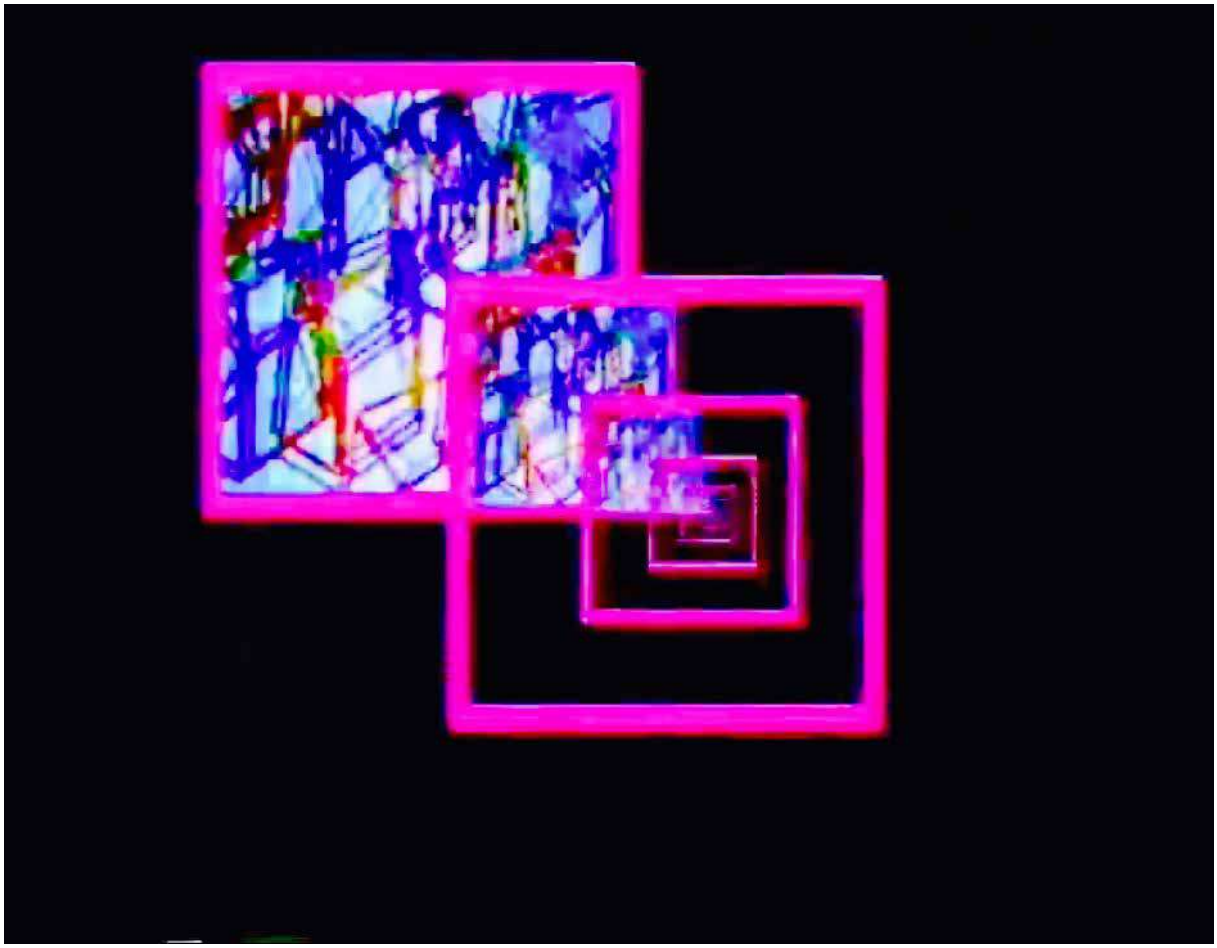


Fig. 5.3.21.51 – E. M. de Melo e Castro, “Vibrações Digitais de um Protocubo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

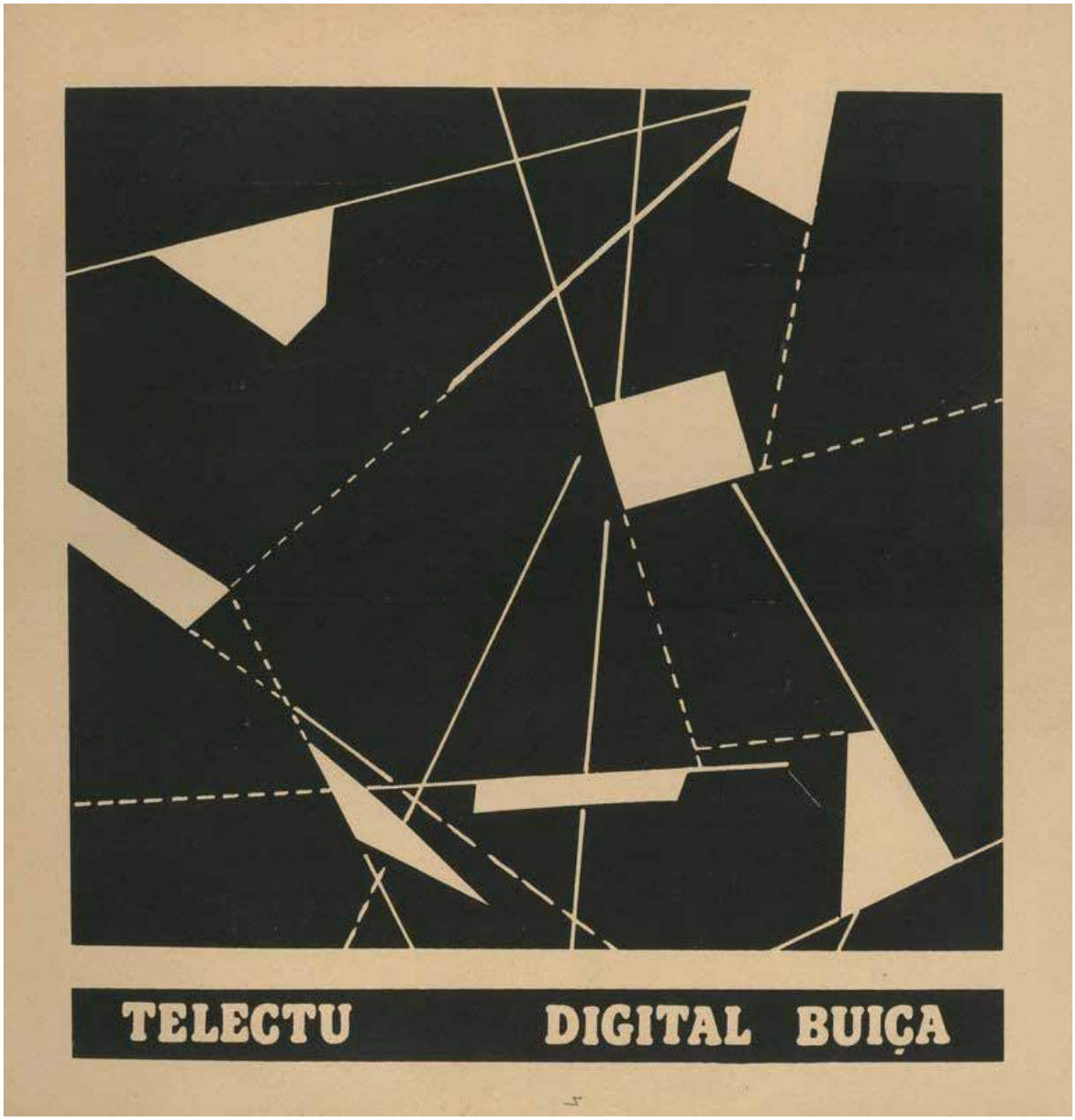


Fig. 5.3.22.1 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Digital Buiça (LP), 1990 | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Tragic Figures, 1990, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

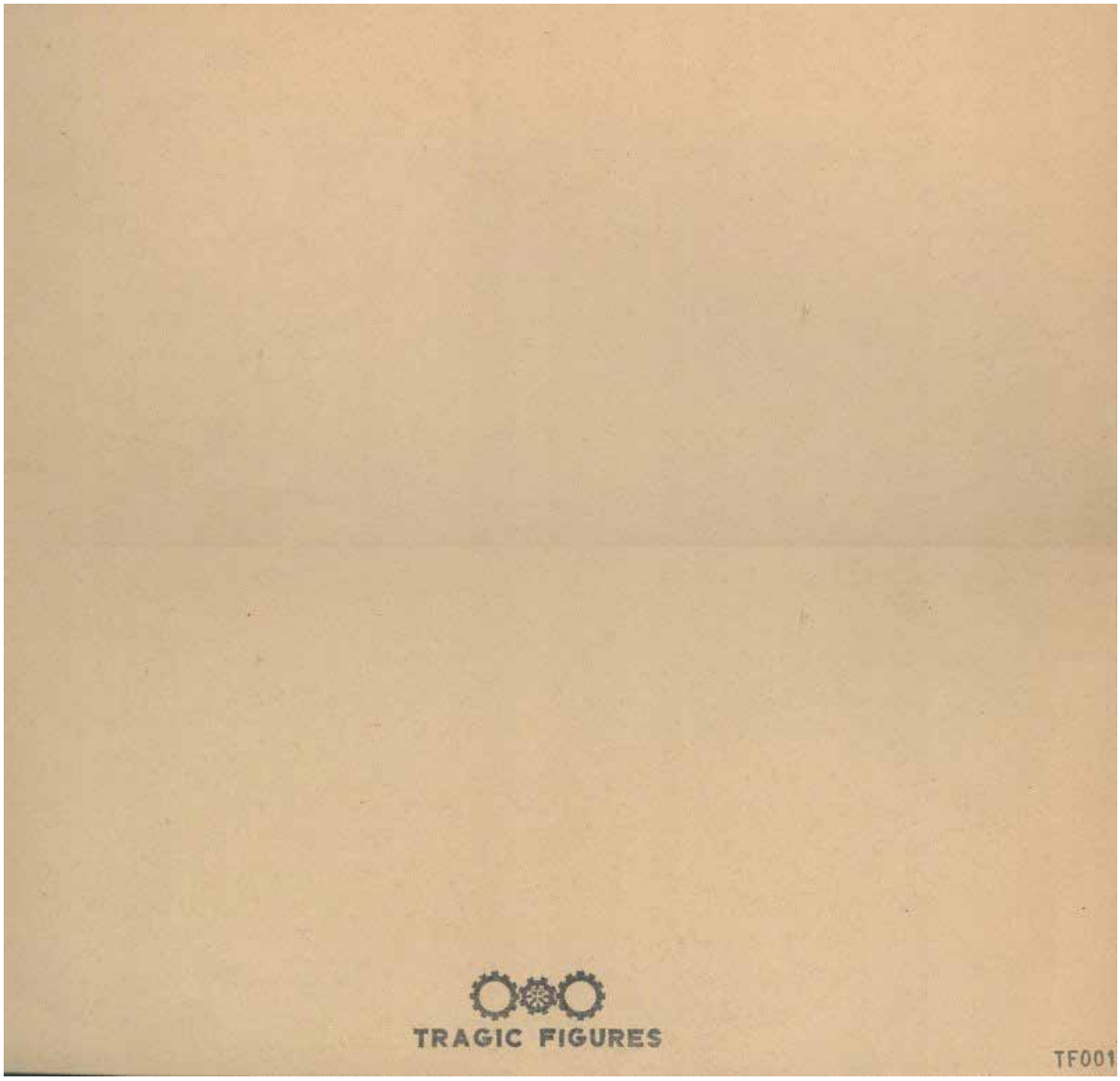


Fig. 5.3.22.2 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Digital Buiça (LP), 1990 | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Tragic Figures, 1990, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

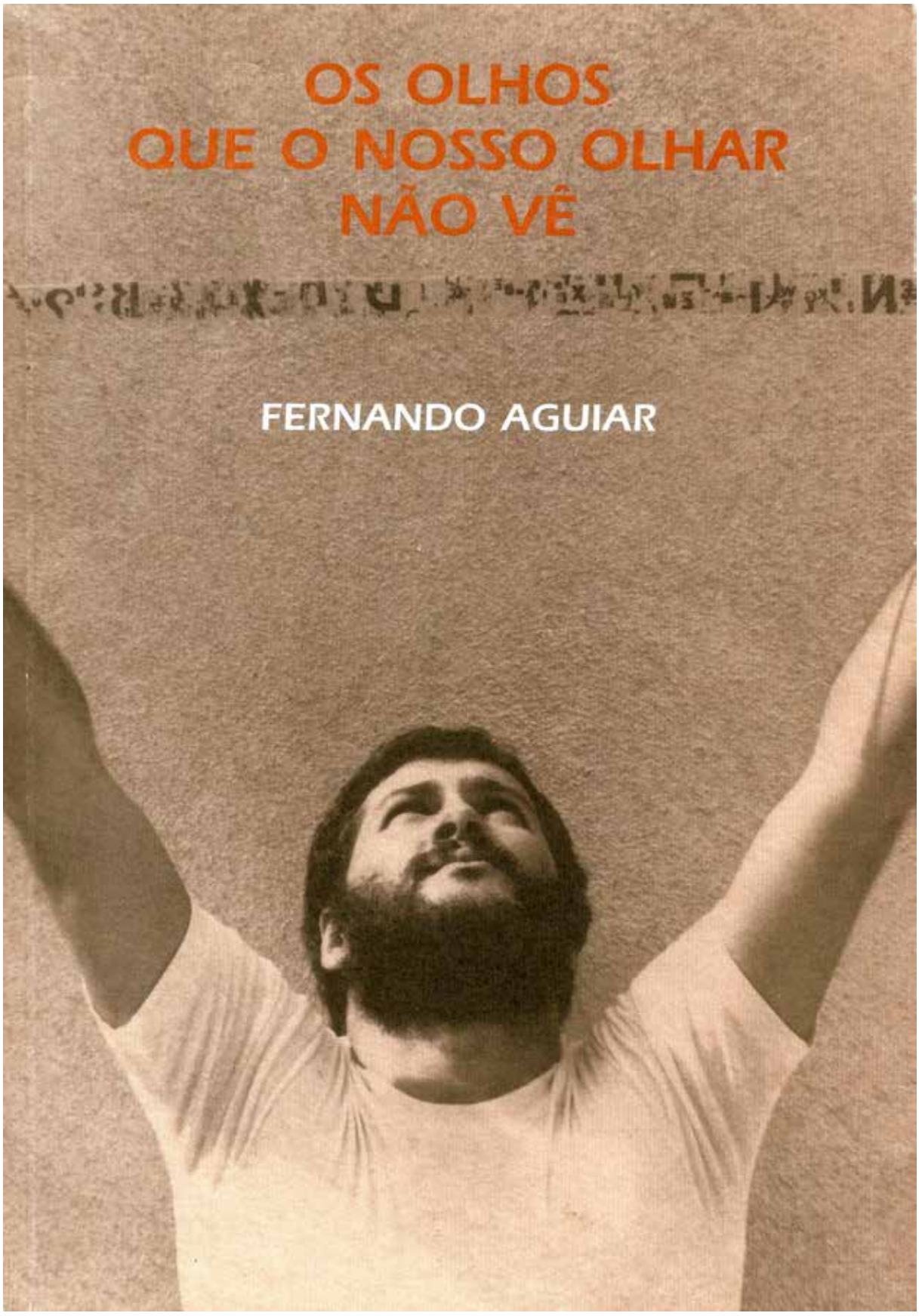


Fig. 5.4.1.1 – Fernando Aguiar, Os olhos que o nosso olhar não vê, “AV VISUAL”, Teatro da Comuna, Lisboa 1980 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1999, Capa, Frente.



Fig. 5.4.1.2 – Fernando Aguiar, “Afogado na cultura”, Os olhos que o nosso olhar não vê, “AV VISUAL”, Teatro da Comuna, Lisboa 1980 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1999, sem página.

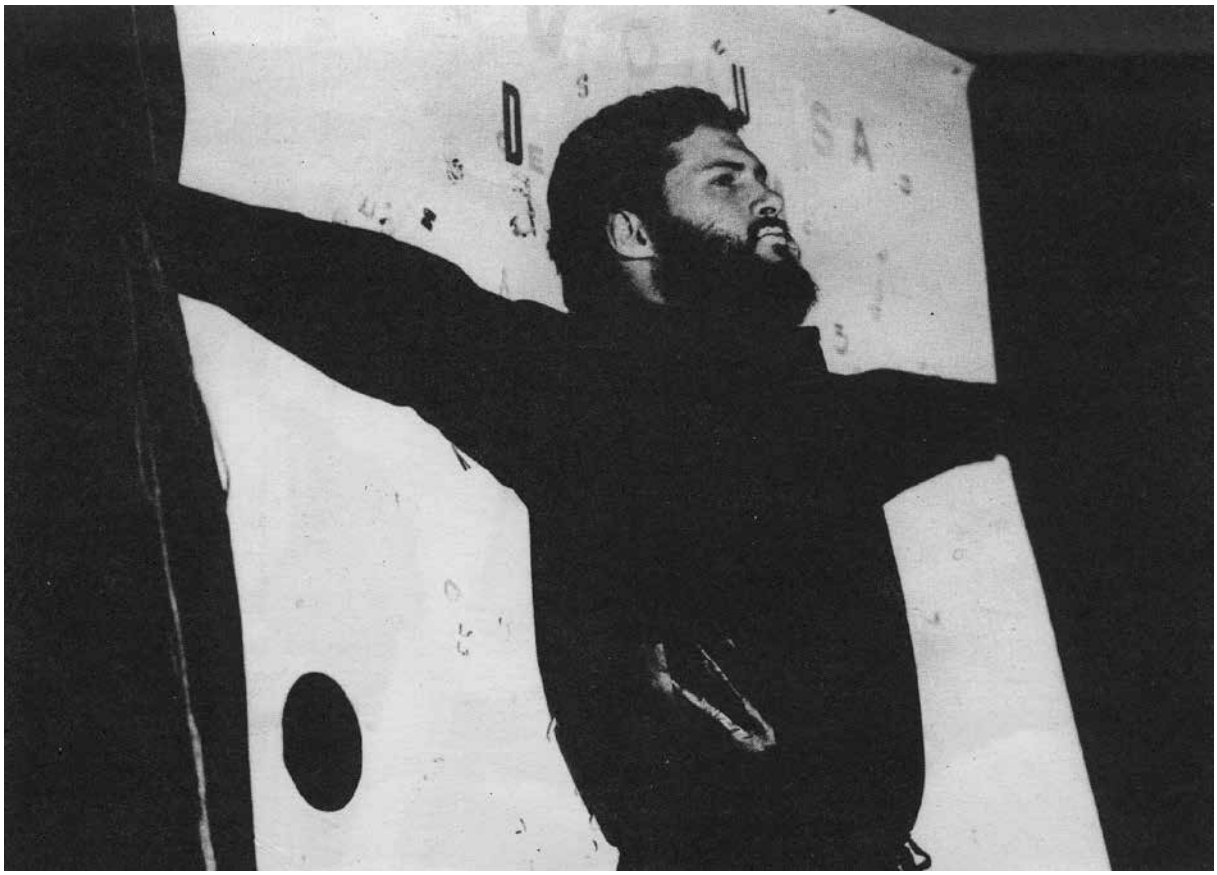


Fig. 5.4.2.1 – Fernando Aguiar, “Escrevo o que está dentro de mim”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

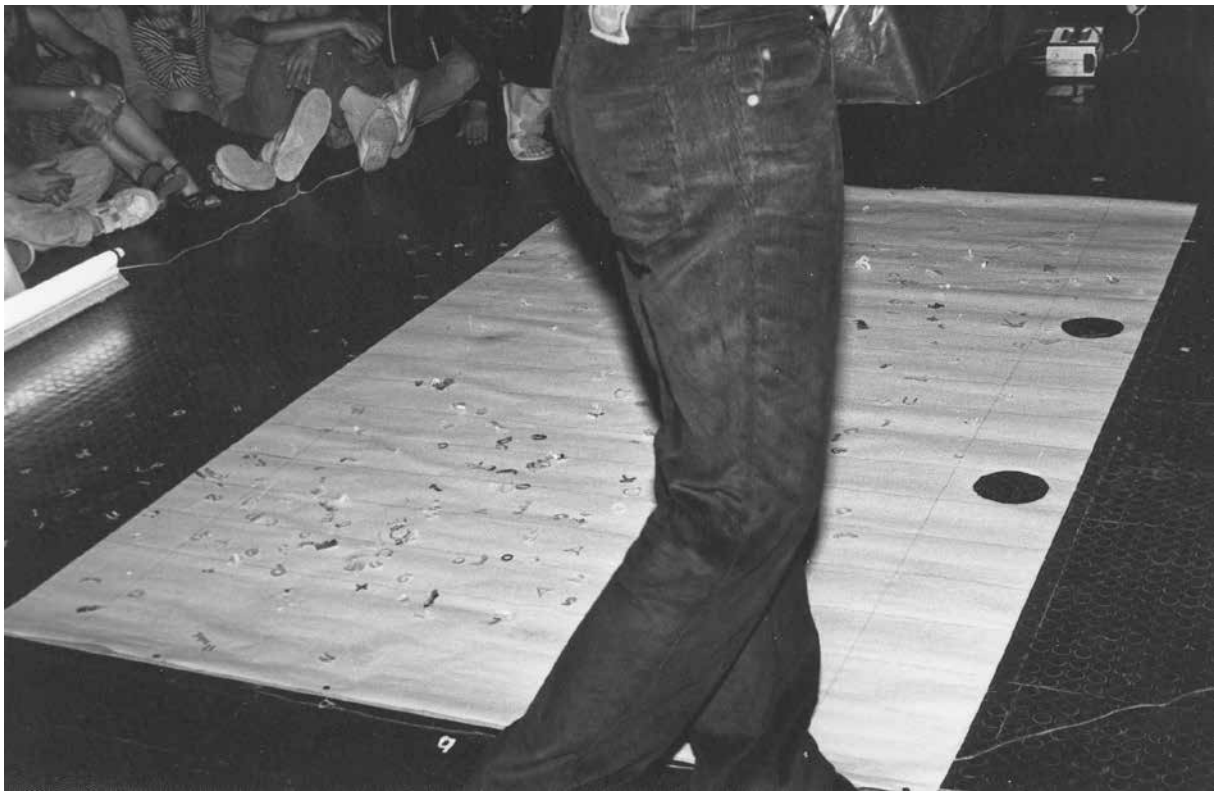


Fig. 5.4.2.2 – Fernando Aguiar, “Escrevo o que está dentro de mim”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.3.1 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, Capa.



Fig. 5.4.3.2 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

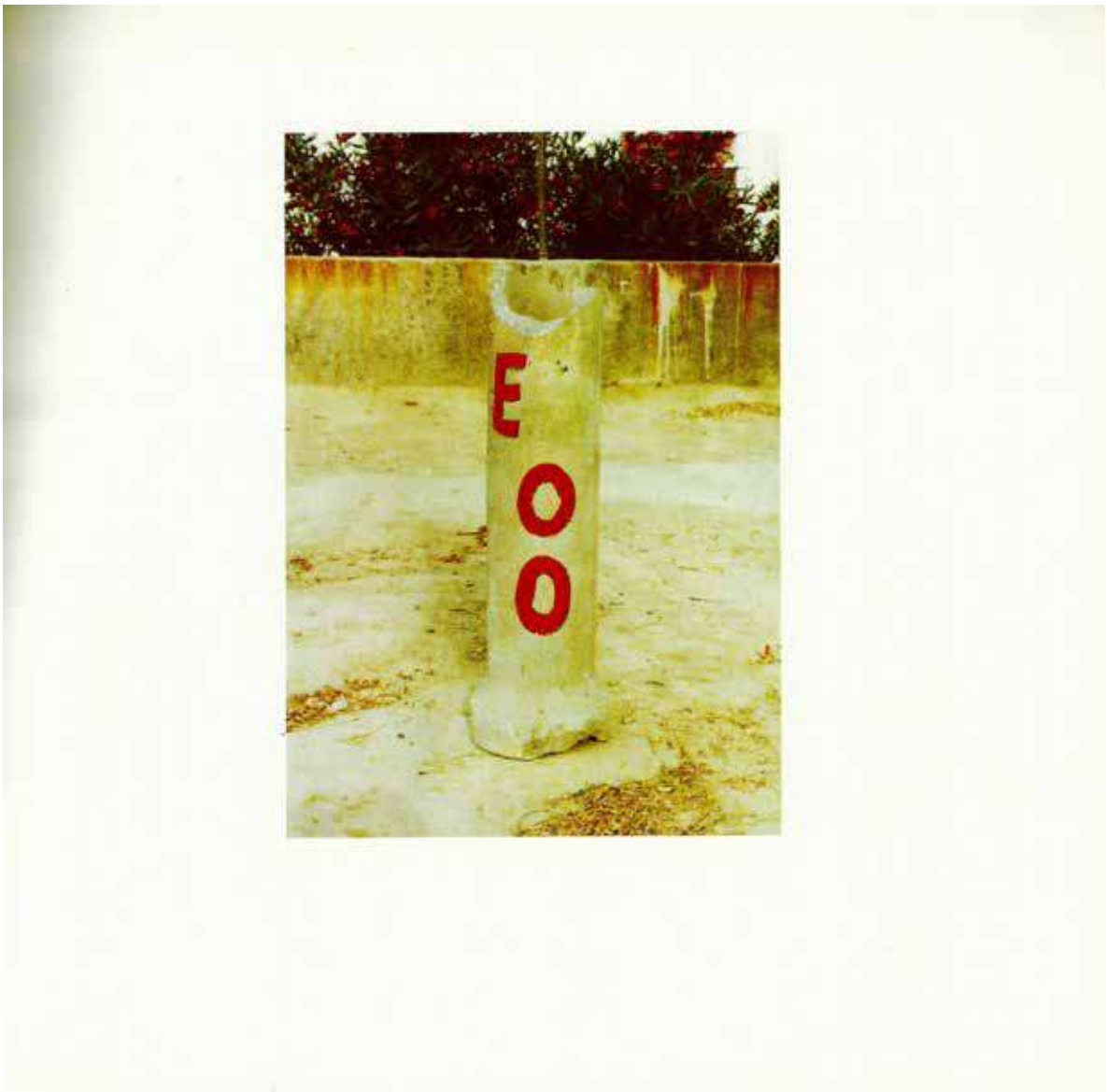


Fig. 5.4.3.3 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.



Fig. 5.4.3.4 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.



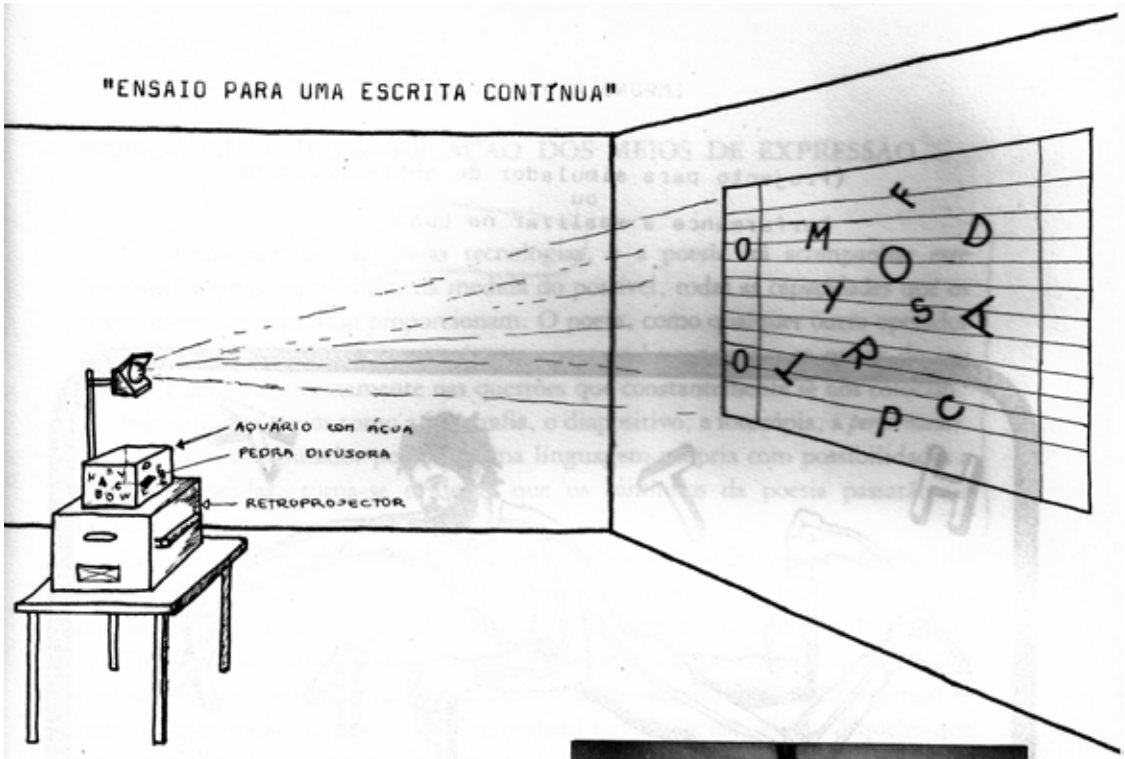
Fig. 5.4.3.5 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.



Fig. 5.4.4.1 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita”, “Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita”, ESBAL, Lisboa, 1983 | © Fernando Aguiar, disponível em http://revista.escaner.cl/node/381, consultado em 01/08/2015.



Fig. 5.4.4.2 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita nº316”, “Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita”, ESBAL, Lisboa, 1983 | © Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Ulmeiro, 1985, p. 167.



1. O aquário contém algumas dezenas de letras de plástico com alturas compreendidas entre 1,5 cm e 3 cm, de diversas cores.
2. As pedras difusoras fazem com que as letras de plástico flutuem e se movimentem dentro do aquário.
3. O retroprojector reflecte sobre a folha pautada que se encontra na parede as letras em movimento, ampliando-as, e efectiva-se uma escrita contínua e em variação constante.
4. Todo o espaço é vedado com um pano negro. Esse pano contém um orifício para se poder espreitar, mas que permite apenas ver a folha pautada.



(exterior da instalação)

Instalação «ENSAIO PARA UMA ESCRITA CONTÍNUA»/Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita. Galeria da E.S.B.A.L., 1983.

Fig. 5.4.4.3 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma Escrita Contínua”, “Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita”, ESBAL, Lisboa, 1983 | © Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Ulmeiro, 1985, p. 171.

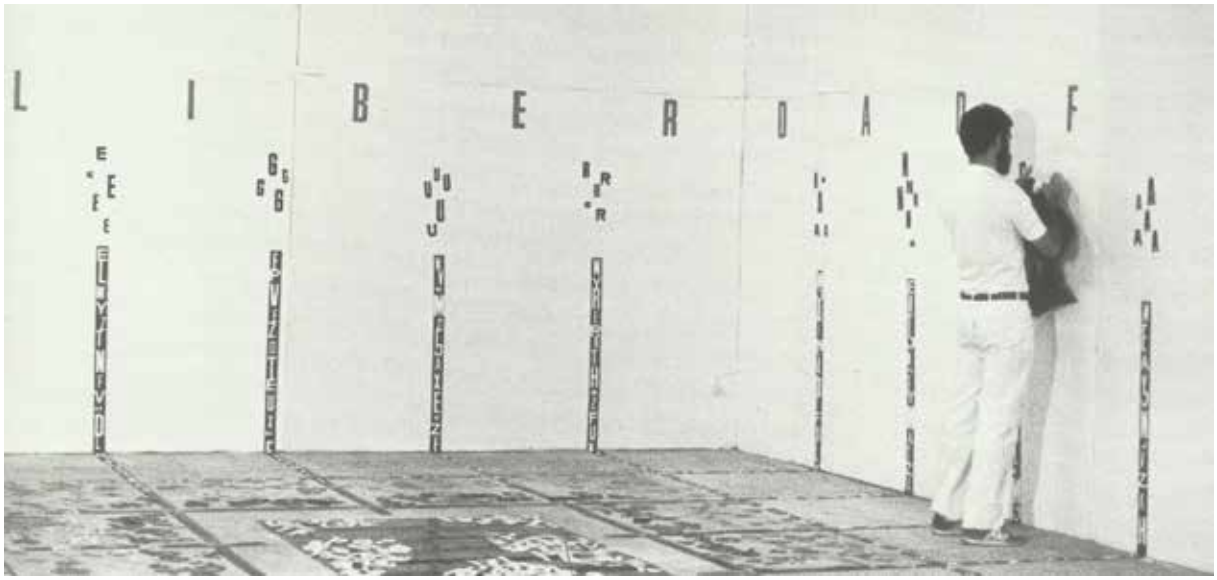


Fig. 5.4.5.1 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

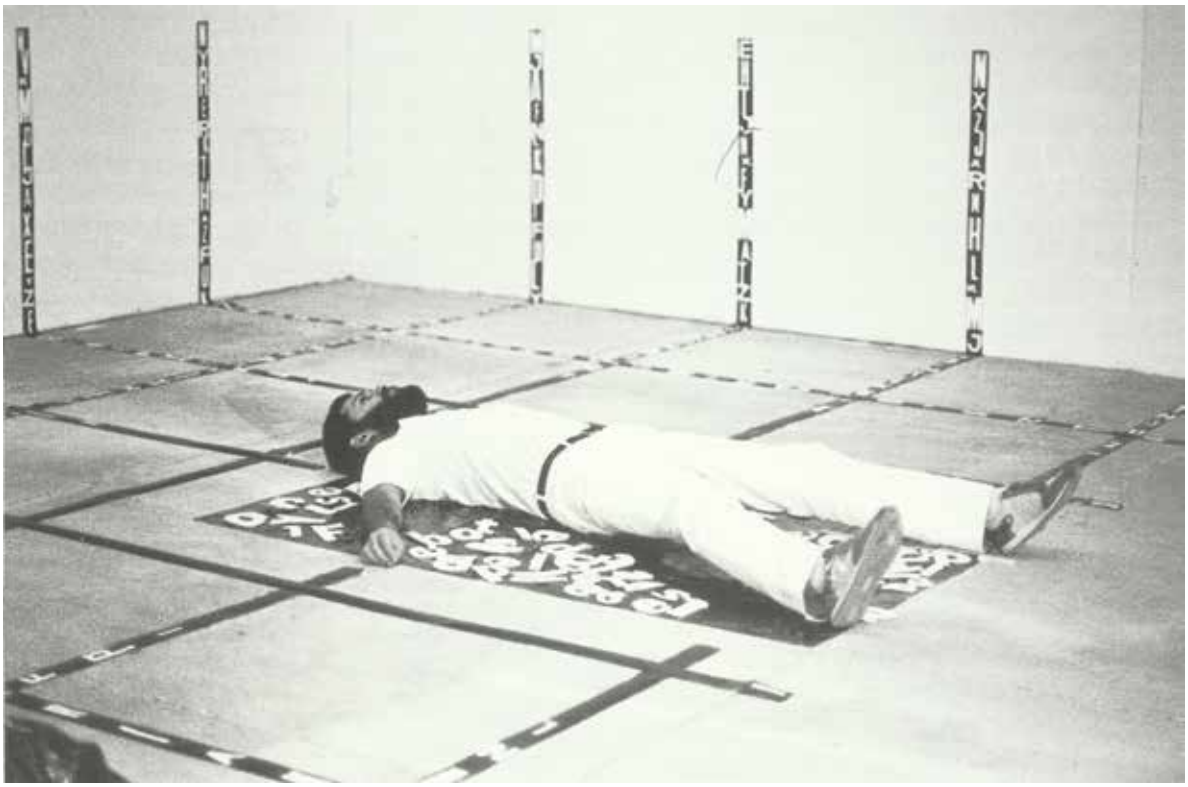


Fig. 5.4.5.2 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

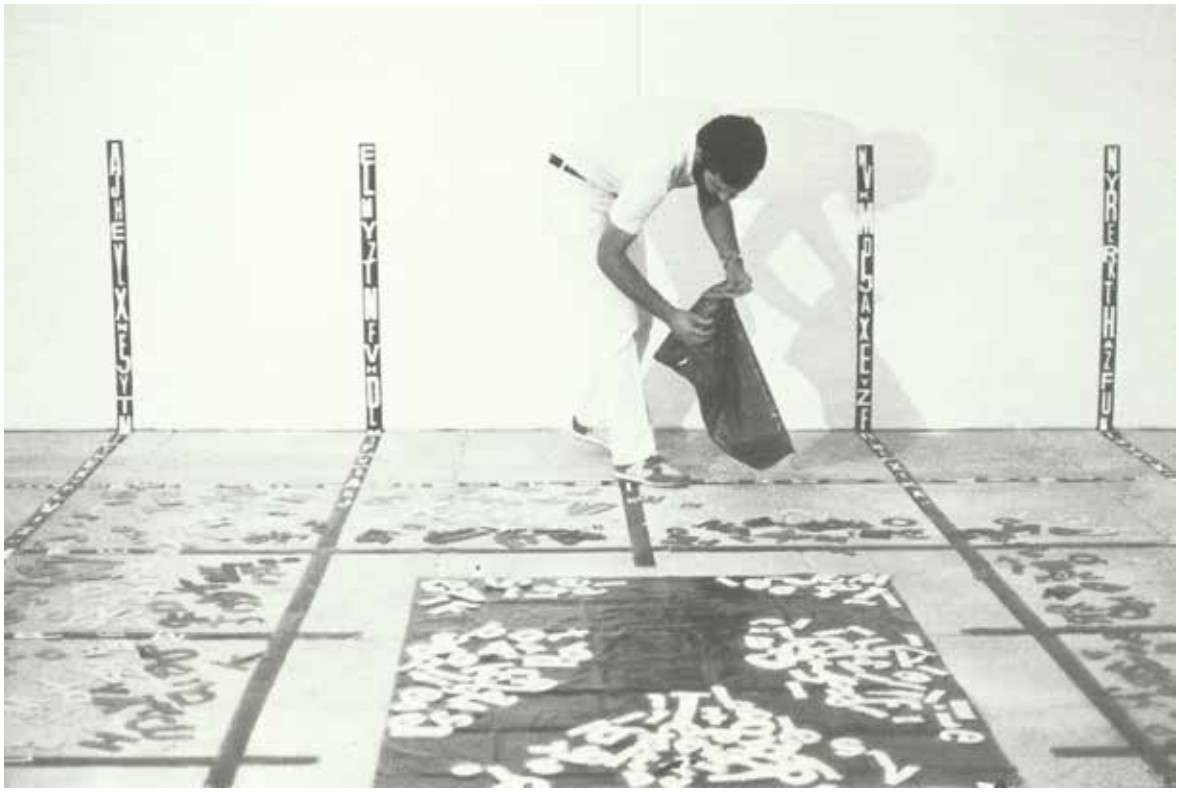


Fig. 5.4.5.3 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.



Fig. 5.4.5.4 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.

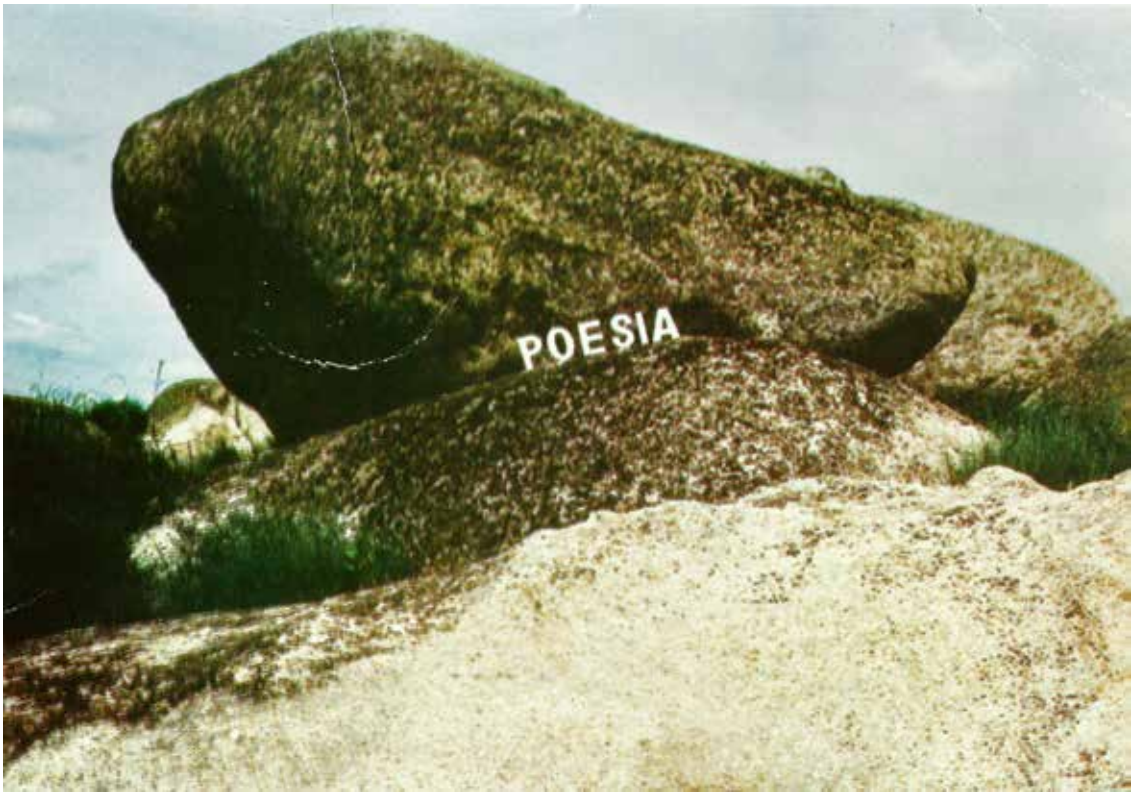


Fig. 5.4.6.1 – Fernando Aguiar, “Poesia Visual I”, “Partida da Poesia”, “Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas”, SNBA, 1985 | Fotografia: Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Manoel Barbosa. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.6.2 – Fernando Aguiar, “Ensaio nº499”, “Partida da Poesia”, “Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas”, SNBA, 1985 | Fotografia: Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Manoel Barbosa. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.6.3 – Fernando Aguiar, “Poesia Visual III”, “Partida da Poesia”, “Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas”, SNBA, 1985 | Fotografia: Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Manoel Barbosa. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.7.1 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

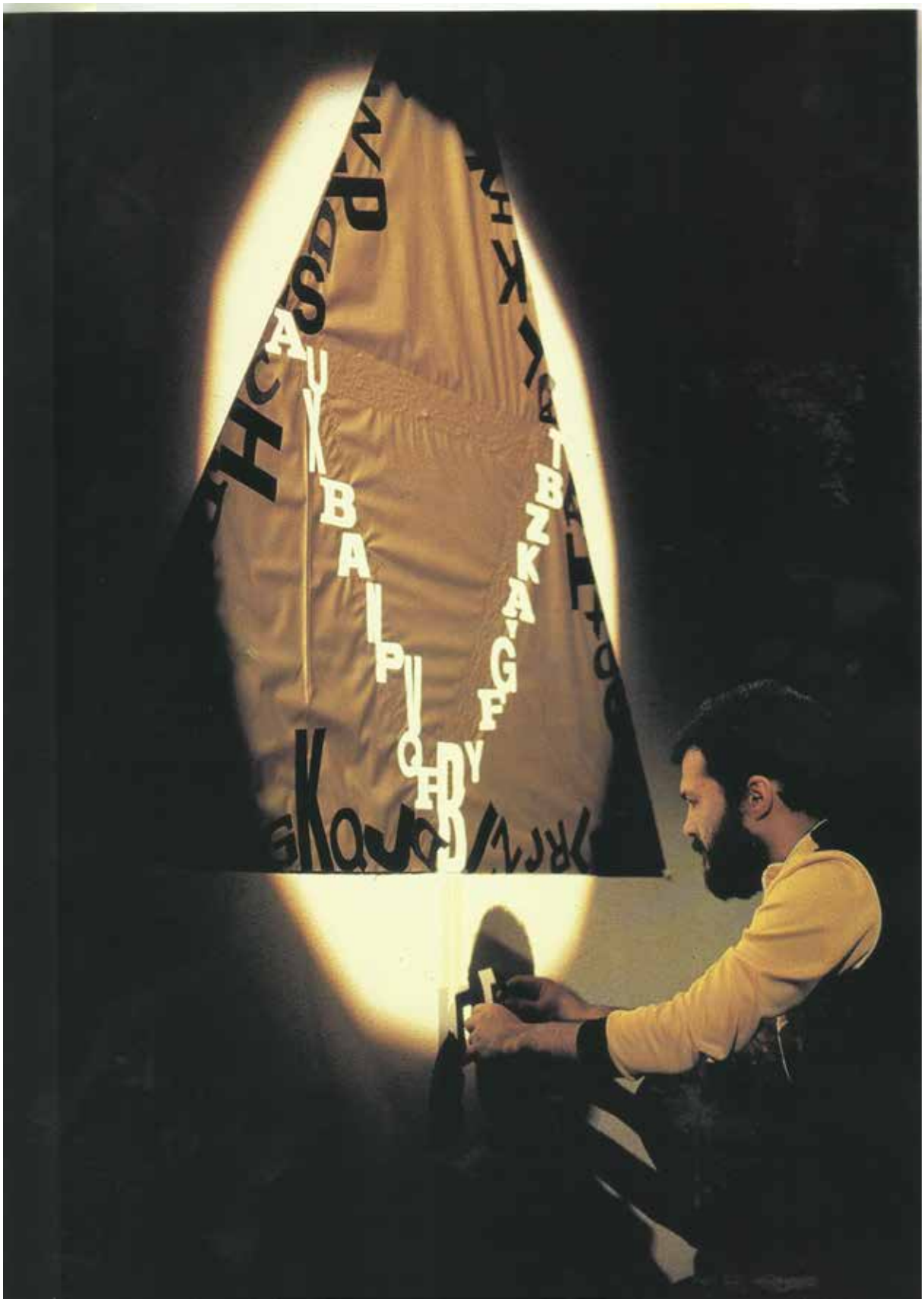


Fig. 5.4.7.2 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.7.3 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.8.1 – Fernando Aguiar, “Tudo pelo interesse público”, “EXPO-A.I.C.A./85”, SNBA, Lisboa, 1985 | Fotografia: Luís Garcia | © Fernando Aguiar, Luís Garcia, Associação Poesia Viva, 2001, p. 16.



Fig. 5.4.8.2 – Fernando Aguiar, “Tudo pelo interesse público”, “EXPO-A.I.C.A./85”, SNBA, Lisboa, 1985 | Fotografia: Luís Garcia | © Fernando Aguiar, Luís Garcia, Associação Poesia Viva, 2001, p. 17.



Fig. 5.4.8.3 – Fernando Aguiar, “Tudo pelo interesse público”, “EXPO-A.I.C.A./85”, SNBA, Lisboa, 1985 | Fotografia: Luís Garcia | © Fernando Aguiar, Luís Garcia, Associação Poesia Viva, 2001, p. 17.



Fig. 5.4.9.1 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.9.2 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

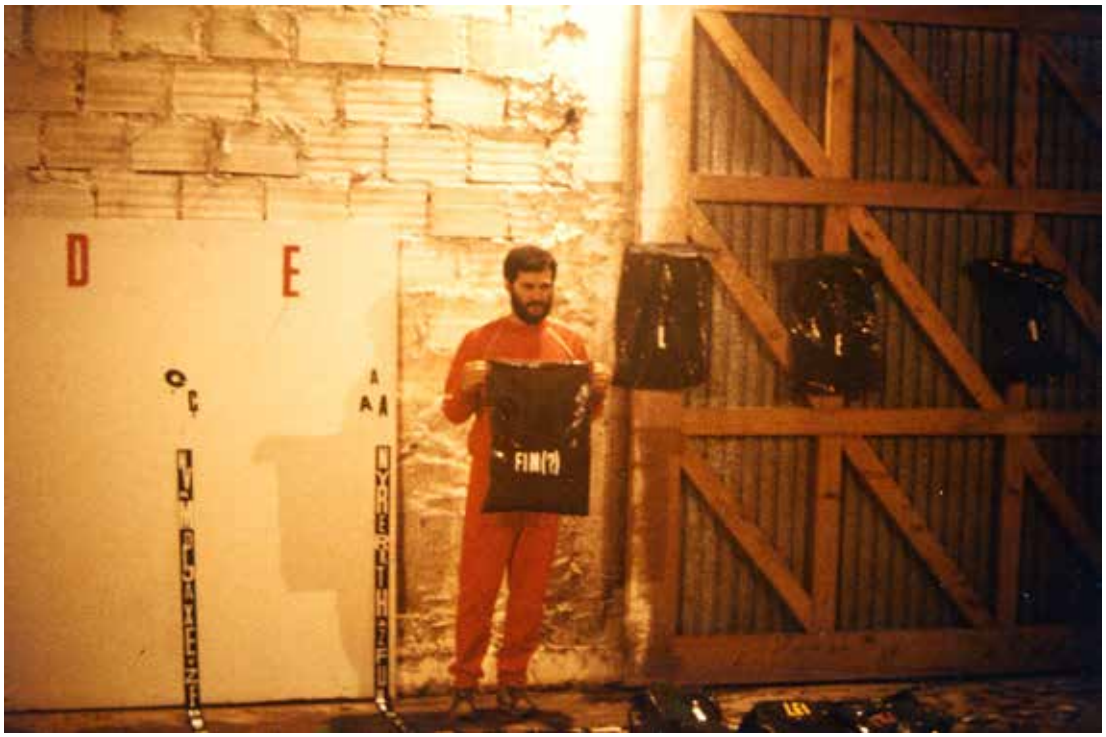


Fig. 5.4.9.3 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.10.1 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.



Fig. 5.4.10.1 – Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.



Fig. 5.4.10.2 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

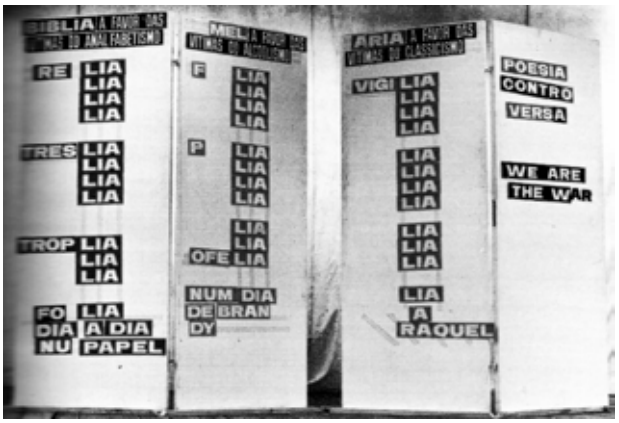


Fig. 5.4.10.3 – Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.



Fig. 5.4.11.1 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.



Fig. 5.4.11.2 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 32.



Fig. 5.4.12.1



Fig. 5.4.12.2

Fig. 5.4.12.1 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.4.12.2 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.



Fig. 5.4.12.3 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.



Fig. 5.4.12.4 – Fernando Aguiar, “Ato Concreto”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, disponível em http://ocontra-riodotempo.blogspot.pt/2012/06/ciclo-poesia-viva-foi-em-junho-de-1987.html, consultado em 13/07/2015.

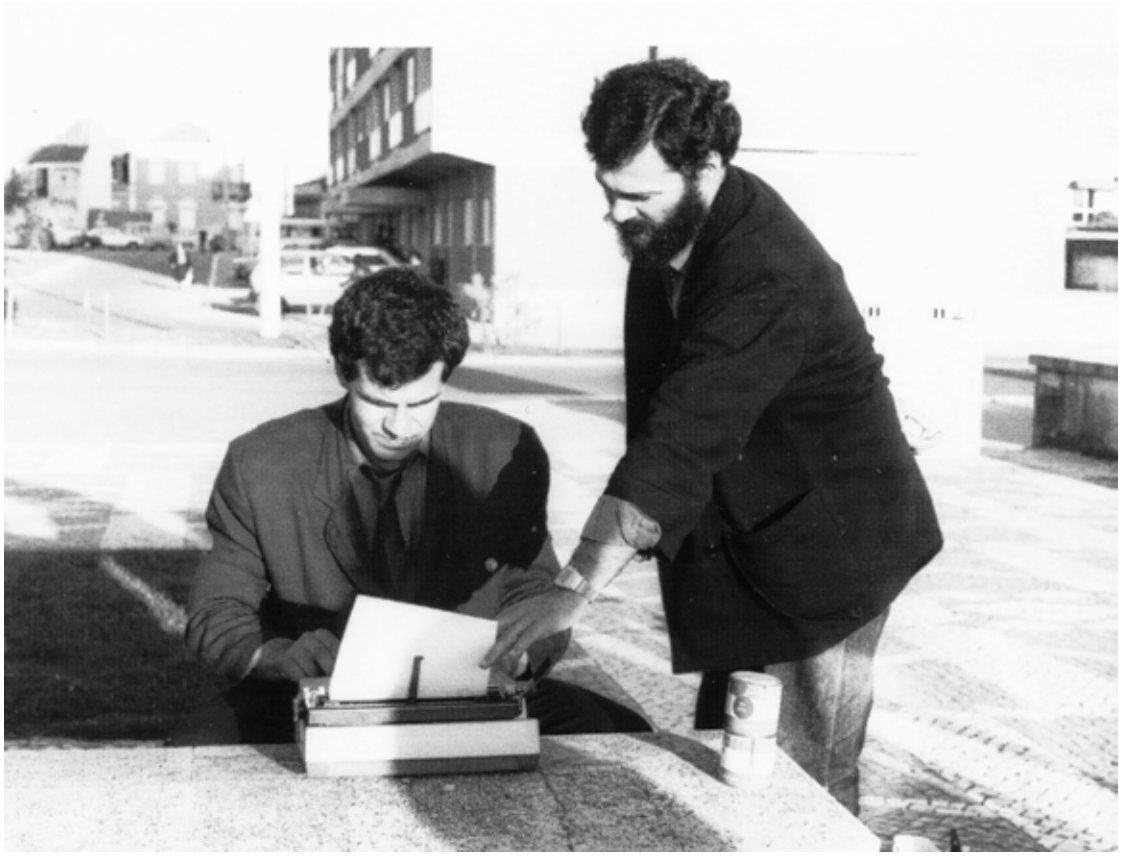


Fig. 5.4.13.1 – Fernando Aguiar; Rui Zink, “A escada de pedra”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.



Fig. 5.4.13.2 – Fernando Aguiar; Rui Zink, “A escada de pedra”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.

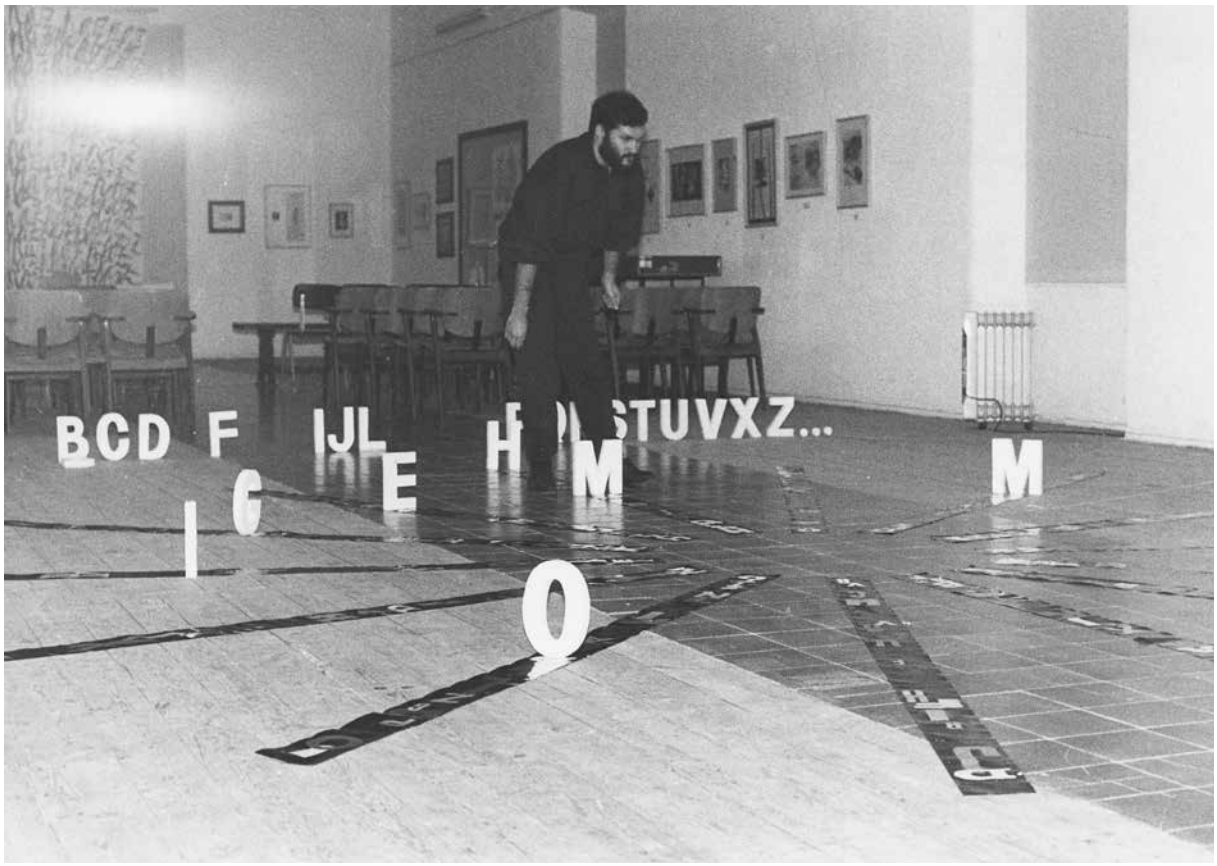


Fig. 5.4.14.1 – Fernando Aguiar, “Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

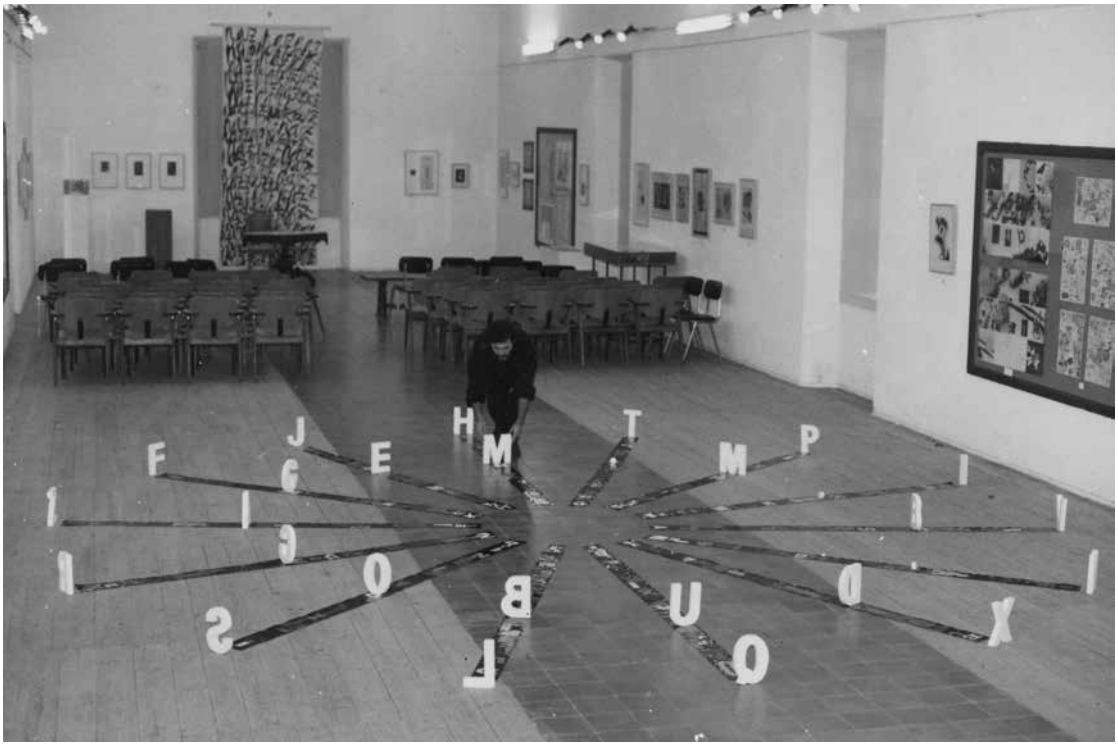
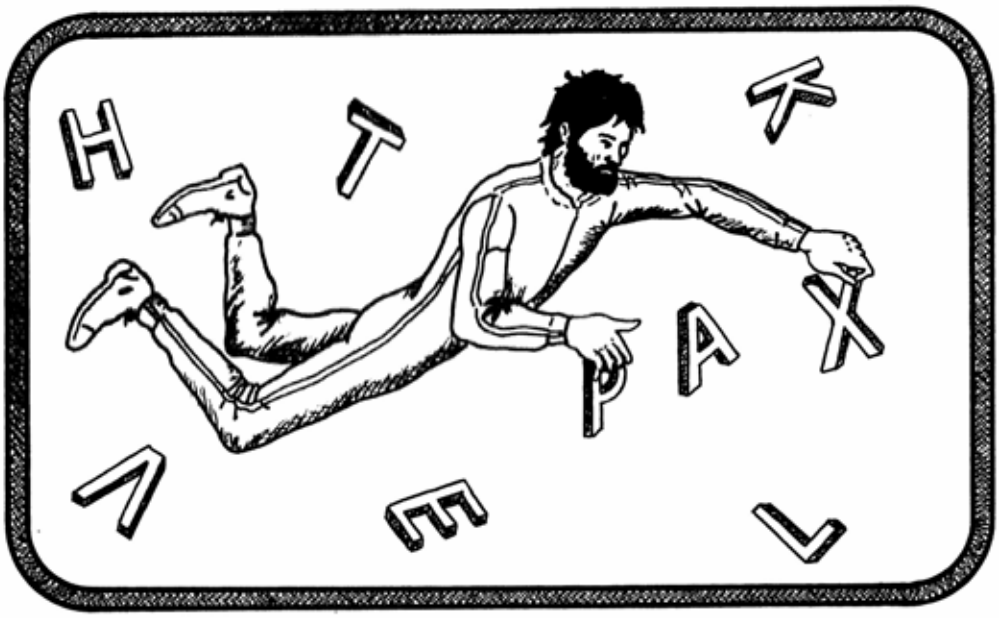


Fig. 5.4.14.2 – Fernando Aguiar, “Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico”, “Outras Escritas, Novos Suportes”, Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

IMPONDER(H)ABILIDADE

(Projecto para simulador de anti-gravidade
ou
Performance a realizar na Lua)



- Num simulador de anti-gravidade são colocadas várias dezenas de letras recortadas em madeira, de diversos tipos e cores, com alturas entre 15 e 25 cm., e com espessuras proporcionais à altura, entre 10 e 25 mm.

- O performer, vestido com um fato liso, vai formando sucessivamente uma série de palavras compostas por uma ou duas sílabas, e que contenham apenas entre 2 e 4 letras.

- Não existe uma listagem prévia das palavras a formar, pelo que esse factor ficará ao critério e à inspiração do performer.

- A cada palavra formada será tirada uma fotografia. Essas fotografias serão posteriormente expostas em conjunto, ou impressas em livro, constituíndo, desse modo, um poema visual autónomo.

- A performance é acompanhada por som cósmico, e terá a duração de 25/30 minutos.

172

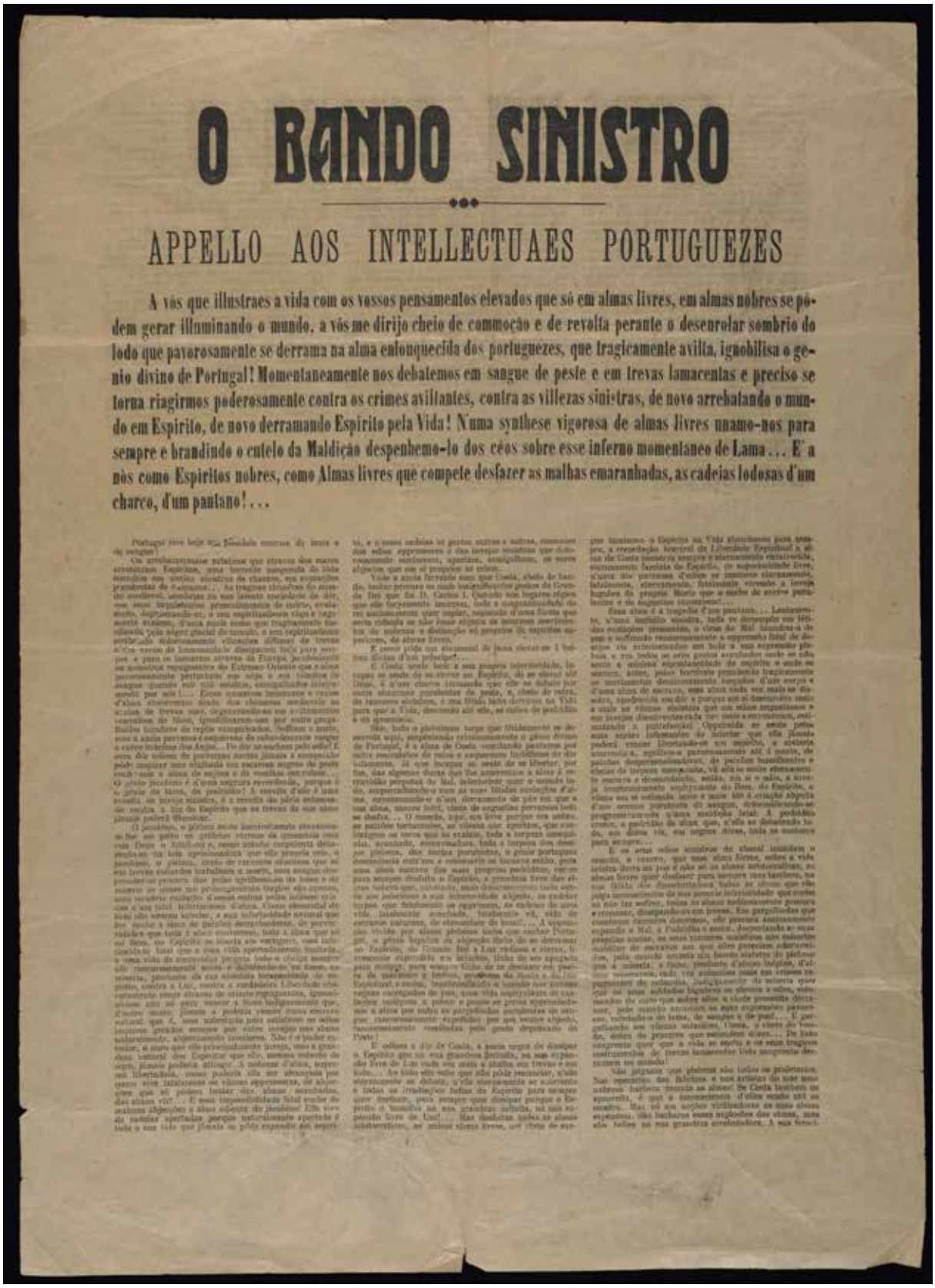
Fig. 5.4.15 – Fernando Aguiar, “Imponder(h)abilidade” (Projeto de performance), década de 1980 | © Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 172.

6.

Arquivo Remediado: Materialidades e Paratextualidades para uma Arqueologia Retrospetiva da História da Arte da Performance em Portugal (1900-1979)



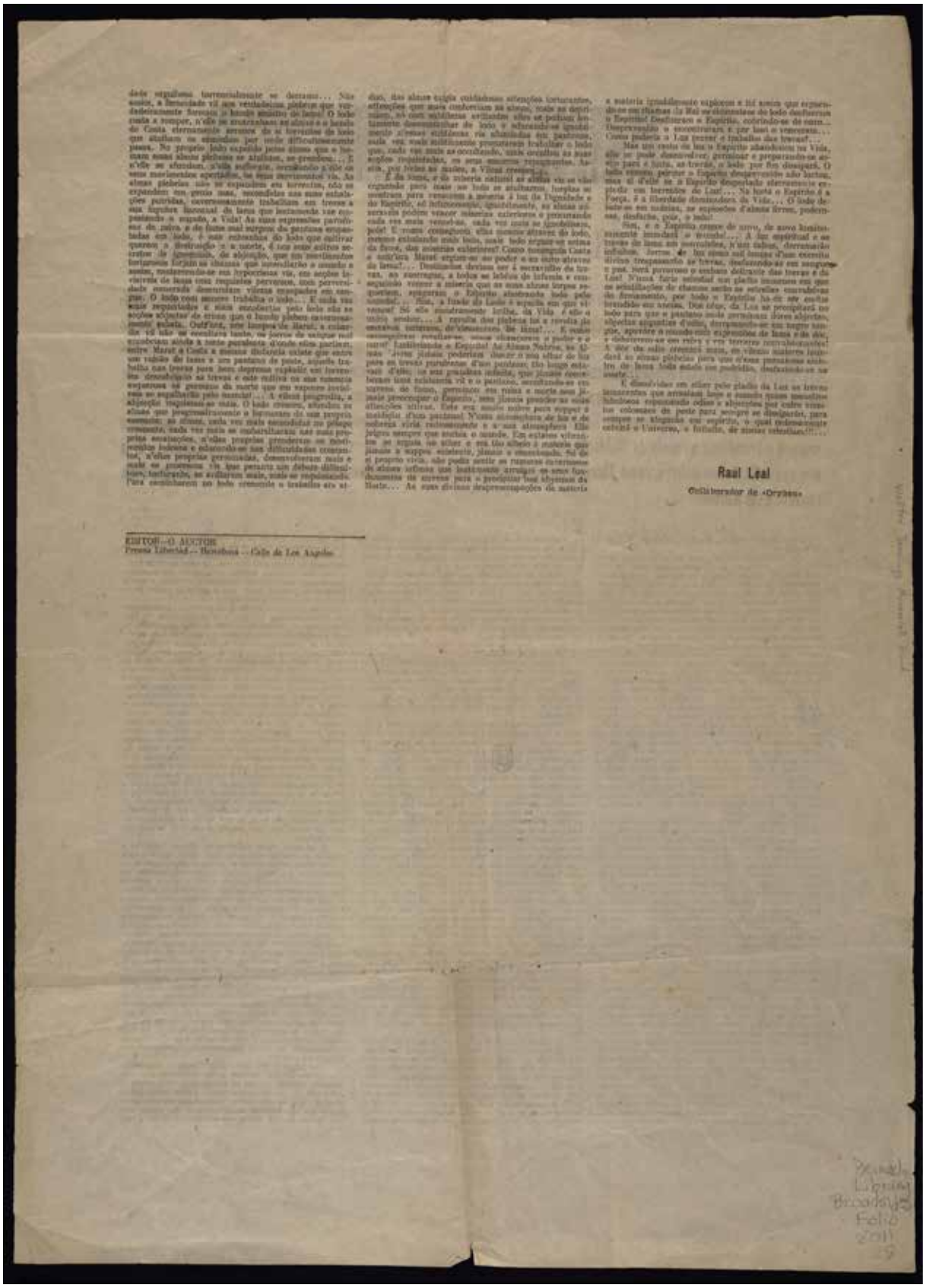
Fig. 6.1.1 – Amadeo de Souza-Cardoso, Domingos Rebelo, Emmérico Nunes, Manuel Bentes, José Pedro Cruz, “Paródia a Los Borrachos”, Cité Falguière, nº14, Paris, 1908. | Fotografia: Eduardo Viana | © Fundação Calouste Gulbenkian. Reproduzido com permissão.



O BANDO SINISTRO

APPELLO AOS INTELLECTUAES PORTUGUEZES

A vós que illustraes a vida com os vossos pensamentos elevados que só em almas livres, em almas nobres se pódem gerar illuminando o mundo, a vós me dirijo cheio de commoção e de revolta perante o desenrolar sombrio do lodo que pavorosamente se derrama na alma enlouquecida dos portuguezes, que tragicamente avilta, ignobilisa o genio divino de Portugal! Momentaneamente nos debatemos em sangue de peste e em trevas lamacentas e preciso se torna riagirmos poderosamente contra os crimes avilitantes, contra as villezas sinistras, de novo arrebatando o mundo em Espirito, de novo derramando Espirito pela Vida! Numa synthese vigorosa de almas livres unamo-nos para sempre e brandindo o cutelo da Maldição despenhemo-lo dos céos sobre esse inferno momentaneo de Lama... E' a nós como Espiritos nobres, como Almas livres que compete desfazer as malhas emaranhadas, as cadeias lodosas d'um charco, d'um pantano!...



Raul Leal

Fig. 6.1.2.2 – Raul Leal, “O Bando Sinistro” (p. 2), 1915 | © Yale University Library, disponível em http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3446948, consultado em 4/12/2014.

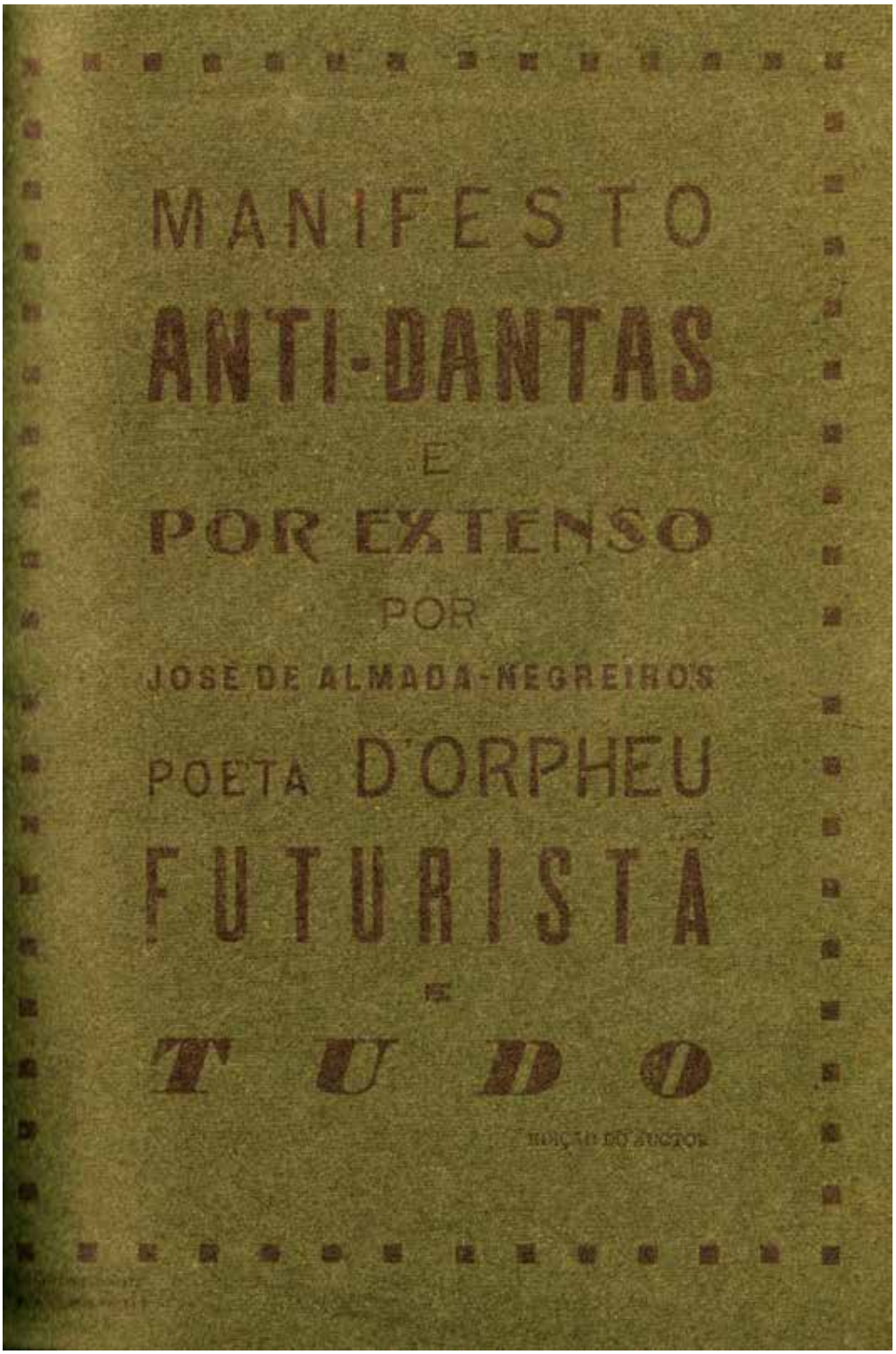


Fig. 6.1.3 – José de Almada Negreiros, Manifesto Anti-Dantas, 1916 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2013, p. 1.

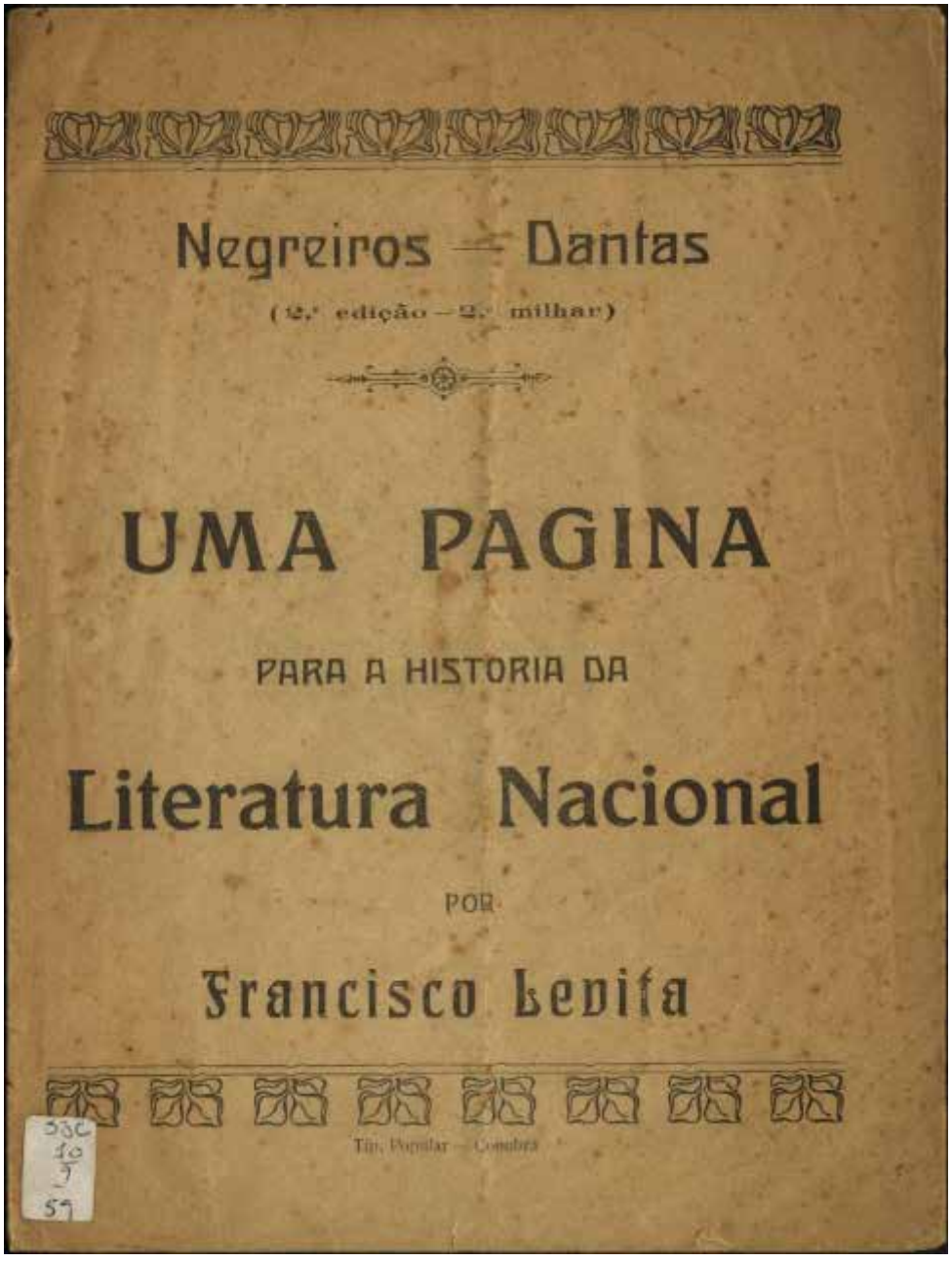


Fig. 6.1.4 – Francisco Levita, Negreiros-Dantas, Coimbra, 1916 | © Francisco Levita, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, disponível em http://bdigital.sib.uc.pt/republica/UCSIB-SJC-10-9-59/UCSIB-SJC-10-9-59_item2/UCSIB-SJC-10-9-59_PDF/UCSIB-SJC-10-9-59_PDF_24-C-R0120/UCSIB-SJC-10-9-59_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0120.pdf, consultado em 08/05/2015.



Fig. 6.1.5 – José de Almada Negreiros, “Ultimatum Futurista Às Gerações Vindouras”, Teatro da República, Lisboa, 1917 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2006, p. 23.



Fig. 6.1.6 – José de Almada Negreiros, K4 O Quadrado Azul, Liga Naval, Lisboa (1917) | | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2000, p. 1.



Fig. 6.1.7 – José de Almada Negreiros, “Programa de Ação Futurista”, 1918 | © José Augusto França, Bertrand Editora, 1983, p. 220.

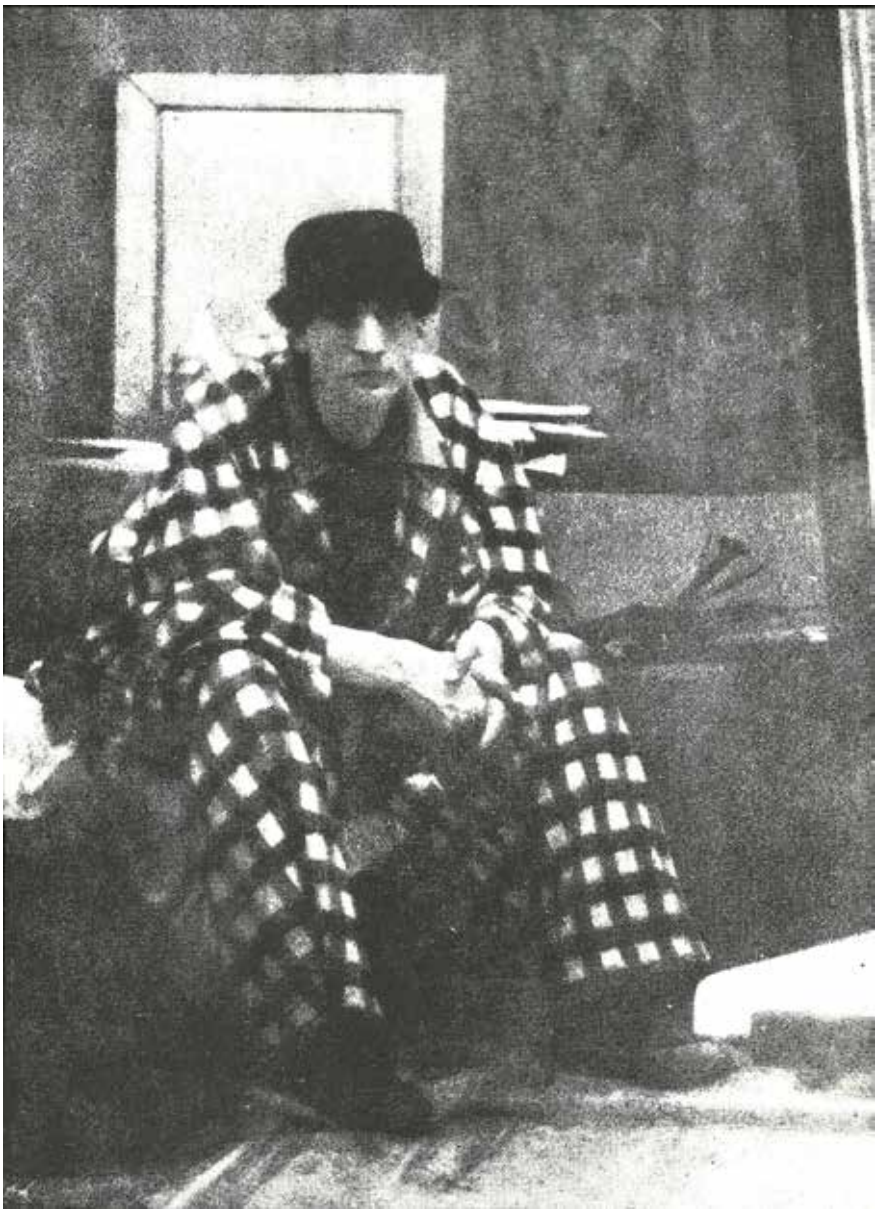


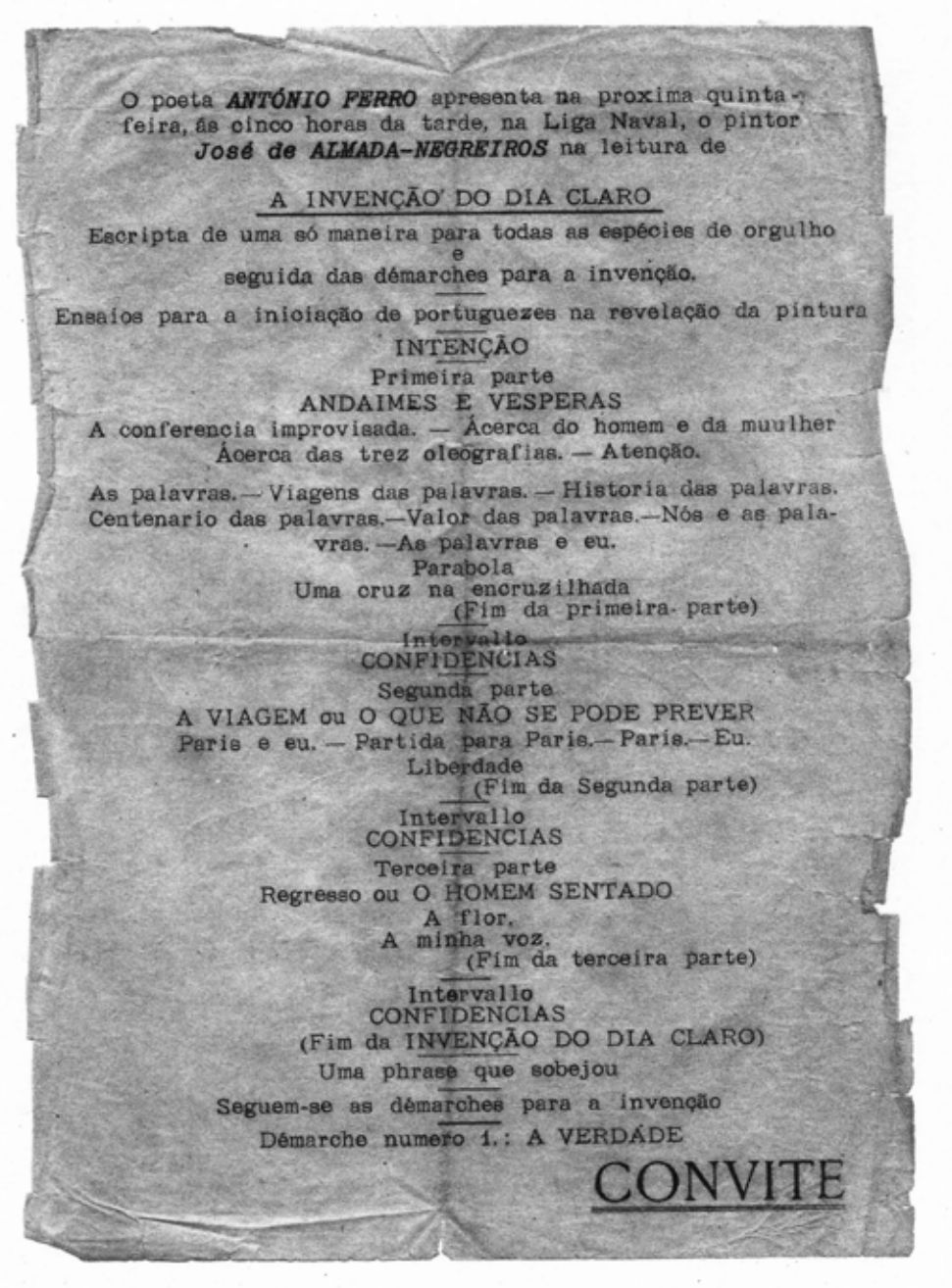
Fig. 6.1.8.1 – Santa-Rita Pintor, “Portugal Futurista”, Lisboa, 1917 | Fotografia: Pedro Lima | © João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.



Fig. 6.1.8.2 – Santa-Rita Pintor | Desenho: Stuart Carvalhais | © Reinaldo Ferreira, 1929, p. 37.



Fig. 6.1.9 – José de Almada Negreiros, “A Princesa dos Sapatos de Ferro”, Teatro São Carlos, Lisboa, 1918 | © José Augusto França, Bertrand Editora, 1983, p. 219.



O poeta ***ANTÓNIO PERRO*** apresenta na proxima quinta-feira, ás cinco horas da tarde, na Liga Naval, o pintor ***José de ALMADA-NEGREIROS*** na leitura de

A INVENÇÃO DO DIA CLARO

Escripta de uma só maneira para todas as espécies de orgulho
e
seguida das démarches para a invenção.

Ensaios para a iniciação de portuguezes na revelação da pintura

INTENÇÃO

Primeira parte

ANDAIMES E VESPERAS

A conferencia improvisada. — Ácerca do homem e da muulher
Ácerca das trez oleografias. — Atenção.

As palavras. — Viagens das palavras. — Historia das palavras. Centenario das palavras. — Valor das palavras. — Nós e as palavras. — As palavras e eu.

Parabola

Uma cruz na encruzilhada

(Fim da primeira parte)

Intervallo

CONFIDENCIAS

Segunda parte

A VIAGEM ou O QUE NÃO SE PODE PREVER

Paris e eu. — Partida para Paris. — Paris. — Eu.

Liberdade

(Fim da Segunda parte)

Intervallo

CONFIDENCIAS

Terceira parte

Regresso ou O HOMEM SENTADO

A flor.

A minha voz.

(Fim da terceira parte)

Intervallo

CONFIDENCIAS

(Fim da INVENÇÃO DO DIA CLARO)

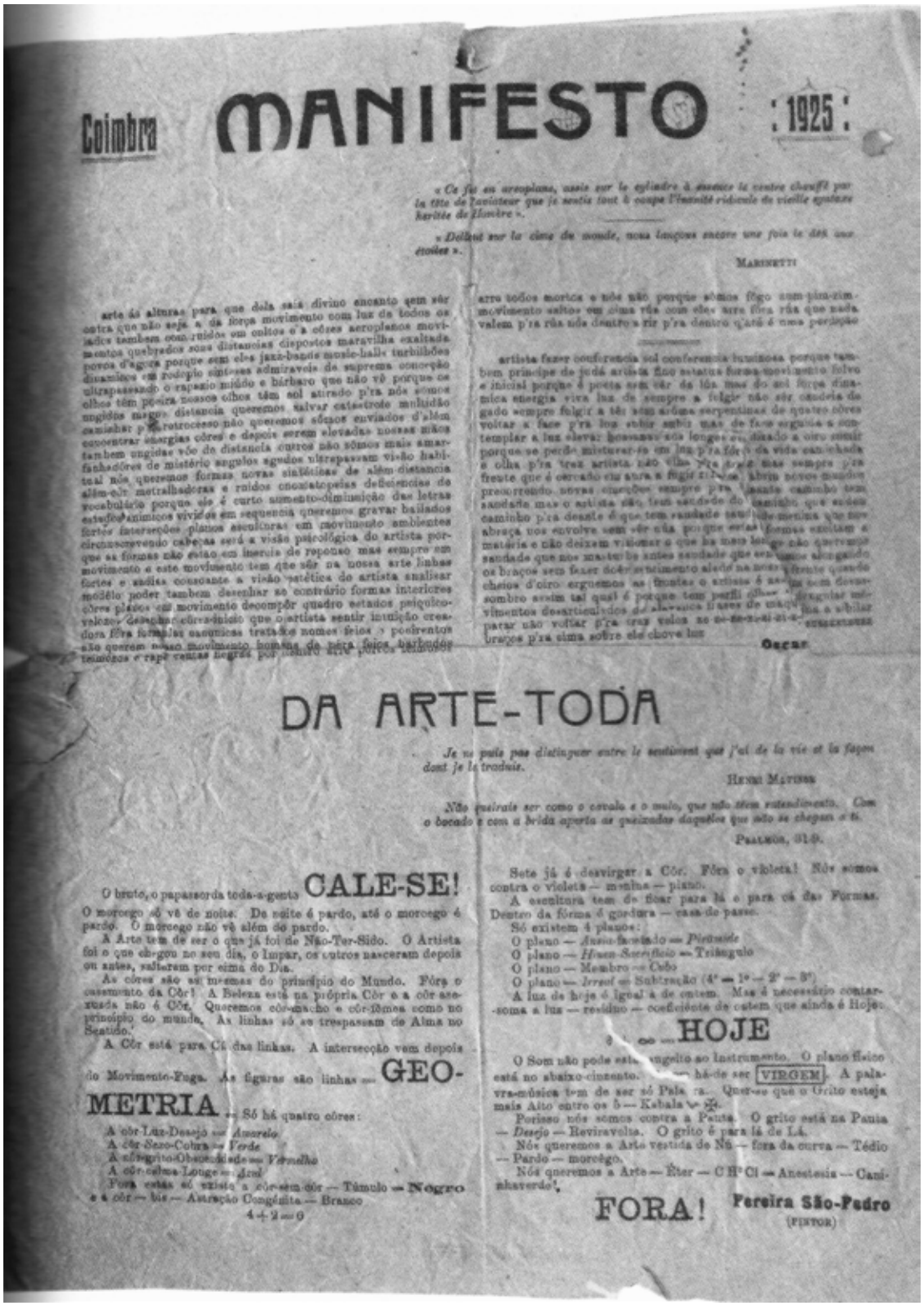
Uma phrase que sobejou

Seguem-se as démarches para a invenção

Démarche numero 1.: A VERDADE

CONVITE

Fig. 6.1.10 – José de Almada Negreiros, “A Invenção do Dia Claro”, Liga Naval, Lisboa, 1921 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2006, p. 335.



Coimbra

MANIFESTO

: 1925 :

« Ce fut en aeroplane, assis sur le cylindre à essence le ventre chauffé par la tête du Pilote, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de vieille epaisse barbe de l'homme ».

« Debout sur le cime de monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles ».

MARINETTI

arte ás alturas para que dela saia divino encanto sem sêr contra que não seja a da força movimento com luz de todos os tons aeroplanos movidos tambem com ruidos ou coitos e côres aeroplanos movimentos quebrados sons distancias dispostos maravilha exaltada poros d'agora porque sem eles jazz-bands music-halls turbilhões dinamicos em rodopio sintese admiravel de suprema comoção ultrapassando o rapazio nú e bárbaro que não vê porque os olhos têm poeira nossos olhos têm sol atirado p'ra nós somos ungidos nesta distancia queremos salvar este trote multidão ungidos nesta distancia queremos salvar este trote multidão concentrar energias côres e depois serem elevadas nossas mãos tambem ungidas vôo da distancia outros não sómos mais amarfanhadôres de mistério angulos agudos ultrapassam visão habitual nós queremos formas novas sinfónicas de além-distancia além-côr metralhadoras e ruidos encontropeias deficiencias de vocabulário porque eis é curto momento-diminuição das letras estados animicos vividos em sequencia queremos gravar bailados fortes intersecções planos esculturas em movimento ambientes circunscrevendo cabeças será a visão psicológica do artista porque as formas não estão em inercia de repouso mas sempre em movimento e este movimento tem que sêr na nossa arte linhas fortes e audazes consoante a visão estética do artista analisar modêlo poder tambem desenhar ao contrário formas interiores côres planos em movimento decompôr quadro estados psiquicos valeza. Desenhar côres-ruido que o artista sentir intuição creadora fóra formulas sanguineas tratados nomes feios e podrentos não querem nosso movimento homens de pera feios barbudos temiços e rapé ventas negras por cabelo arvi pulos

arro todos mortos e nós não porque sómos fogo sem pára-vim-movimento saltos em cima rás com eles sara fóra rás que nada valem p'ra rás nda dentro a riz p'ra dentro q'ará é uma perdição

artista fazer conferencia sol conferencia luminosa porque também principe de judá artista fino estatua forma movimento falso e inicial porque é poeta sem côr de lôa mas do sol força dinamica energia viva luz de sempre a folgar não sêr candeia de gado sempre folgar a têr sem sidma serpentinas de quatro côres voltar a face p'ra luz subir subir mas de face erguida e contemplar a luz elevar bossanova sol longes ar dando a oiro sentir porque se perde misturar-se em luz p'ra fóra da vida caminhada e olha p'ra trez artista não olha p'ra trez mas sempre p'ra frente que é cercado eu sara a fugir ri-me abrir novos mundos percorrendo novas emoções sempre p'ra frente caminho tem saudade mas o artista não tem saudade do caminho que andou caminho p'ra deante é que tem saudade saudade menina que nos abraça nos envolve sem vêr nda porque estas formas exaltam a matéria e não deixem vislumbrar o que ha mas longe não queremos saudade que nos mantenha antes saudade que nos mande abraçando os braços sem fazer doer sentimento aleive na nossa frente quando cheios d'oiro erguemos as frontes o artista é assim sem desvanecimento sombro assim tal qual é porque tem perfil olhar [illegible] movimentos desarticulados [illegible] parar não voltar p'ra trez volos ao [illegible] braços p'ra cima sobre ele chove luz

Oscar

DA ARTE-TODA

Je ne puis pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je la traduis.

HENRI MATISSE

Não queiraes ser como o cavalo e o mulo, que não têm entendimento. Com o bocado e com a brida aperta as queixadas daquêles que não se chegam a ti.

PSALMOS, 31.9.

CALE-SE!

O bruto, o papasserda toda-a-gente

O morcego só vê de noite. De noite é pardo, até o morcego é pardo. O morcego não vê além do pardo.

A Arte tem de ser o que já foi de Não-Ter-Sido. O Artista foi o que chegou no seu dia, o Impar, os outros nasceram depois ou antes, salbaram por cima do Dia.

As côres são as mesmas do principio do Mundo. Fóra o casamento da Côr! A Beleza está na própria Côr e a côr azeruada não é Côr. Queremos côr-macho e côr-fêmea como no principio do mundo. As linhas só se trespassam de Alma no Sentido.

A Côr está para Cá das linhas. A intersecção vem depois do Movimento-Fuga. As figuras são linhas —

GEOMETRIA

— Só há quatro côres:

A côr-Luz-Desejo — *Amarelo*
A côr-Sexo-Coisa — *Verde*
A côr-grito-Obscuridade — *Vermelho*
A côr-calma-Louge — *Azul*

Fora estas só existe a côr-sem-côr — Túmulo — **Negro** e a côr — bis — Ausência Congénita — Branco

4 + 2 = 0

Sete já é desvirgar a Côr. Fóra o violeta! Nós somos contra o violeta — mentira — plano.

A escultura tem de ficar para lá e para cá das Formas. Dentro da fórma é gordura — vasa de passo.

Só existem 4 planos:

O plano — *Anjo-Anunciação* — *Pirâmide*
O plano — *Homem-Sacrifício* — Triângulo
O plano — Membro — Cubo
O plano — *Israel* — Subtração (4° — 1° — 2° — 3°)

A luz de hoje é igual à de ontem. Mas é necessário contar-soma a luz — resíduo — coeficiente de ontem que ainda é Hoje.

HOJE

O Som não pode estar [illegible] angelito ao Instrumento. O plano fisico está no abaixo-cinzento. [illegible] — há-de ser VIRGEM. A palavra-música tem de ser só Palavra. Quer-se que o Grito esteja mais Alto entre os b — Kabala ✡.

Porisso nós somos contra a Pauta. O grito está na Pauta — *Desejo* — Reviravolta. O grito é para lá de LÁ.

Nós queremos a Arte vestida de Nú — fóra da curva — Tédio — Pardo — morcego.

Nós queremos a Arte — Éter — C_2H_5Cl — Anestesia — Canabarda!

FORA!

Pereira São-Pedro
(PINTOR)

Fig. 6.1.11.1 – António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes, “Coimbra Manifesto 1925”, Coimbra, 1925 | © António de Navarro, Abel Almada, Mário Coutinho, João Carlos Celestino Gomes, Rita Marnoto, Fenda, 2009, p. 21.



DO SENTIDO GEOMETRICO

Há um sentido inviolável — sentido-da-Altura, ao invez do sentido-da-Fundura — o abi-mo. Subir é descer ao invez. Um sinal — suprime uma palavra, um ângulo agudo suprime um conceito — sentido.

POSITIVO + NEGATIVO nunca é zero. Porque ficam *setas*, imagens feitas na abstracção do *não ser*. Zero é uma nulidade com sentido.

Num plano vertical façam-se figuras *todas-para-cima*, todas para o alto. Empastem-se palavras em pontos — vértices. Liguem-se os vértices por rectas-sentido, rectas-sem-pontos, rectas-só-caminho que conduzam imagens de um ponto a outros pontos e temos soma — vertigem.

Sentido — **Abstracção.**

Rectas só com origem, cantalhos-infinitos-para-cima, voltam à fenda, nascem do abi-mo, ... fecham-se.

Sentido — **Mistério.**

Sol-Luz — origem de infinitas-rectas-fechadas.

A Altura abre-se em Luz. O Abismo fecha-se em sombra.

Ao alto: **LUZ E SOMBRA**

Há um sentido palpavel — sentido-do-Longe. O Longe converge, *fecha-se* em dois pontos: → *para-traz*, AR=E, e *para-diante*. Além está o principio... o principio palpavel — imagem sobreposta do sentido para-traz.

Aqui vai a Humanidade *ida* sucedendo-se.

A Humanidade *em* minha sobre *volta*, que se fecham num sentido...

As rodas ficam: **vergam-se-num-ponto...**

Sem sentido → **Morte**

A vida arrasta-nos para o Longe. A Morte fica-nos *para-traz* e para o Longe encontramos a morte... e ficamos **atraz**... na origem... da Creação.

Aos encontrões à Vida veem *formas-morte* que a Vida mutila. A Vida viva, *formas* morte-mutiladas, leva cegares-cuculo, leva sombras-opressão.

O ponto no infinito é uma condensação de força-latente, abre-se-em-Vida *até-aqui*, até **Hoje.**

Círculo onde o espaço [illegible]

Ao Longe-ponto — Horizonte, mar, montanhas: matéria-dura, materia para os sentidos...

Ao Longe-soma — Vida-mundo-sentido... a fechar-se, a convergir em rectas abertas nos lados de **Hoje**... exterior: ... tudo ... que todos veem igual, sem querem ver, realidade em loujura.

APARENCIA

Há um sentido assexuado, *sentido-Narciso*, sentido de posição, sentido-para-os-lados, apontado por setas. As linhas unem dois-pontos imagens indistintos um-do-outro — *sentido-Origem-em-nós-mesmos.*

Concebam-se vocês fechados entre dois espelhos paralelos.

Fechados porque para-cima não podem divergir... a loujura fecha-lhes os espelhos. Verão as suas imagens dos lados, reactadas em sentidos-sem-ôr, em sentidos descontinuos, sentidos-circulos-todos-pontos-contrarios equivalendo-se. Conjunto: *Sensações-gosto-intuição-inteligencia*... no que todos são diferentes.

Levem até *lá-ao-Espaço* a Humanidade inteira. A Humanidade-toda é o pedestal do Universo. Terão o Universo entre dois espelhos. — O Universo entre dois espelhos divide-se em duas metades.

Numa metade: dôr, noutra: alegria, numa: tragédia, noutra: comico, ... e sempre contrarios, em pontos sucessivos, ligados por rectas-nulas, medalhitades interiores de materia-forma, *signos* sobre o mesmo sentido.

Quantidades que se aniquilam e ficam só:

Sentido-abstrato, sentido-Narciso.

Dividam o Universo-sexo em duas metades. As mulheres são o pedestal de metade-do-Universo. Um homem só é a outra metade. Mas os homens aniquilam-se um a um, e fica **UM-O-IMPAR**, estado objectivo do Universo.

Uma mulher é uma *seita*, dá sentido ao Homem-corpo. Todas-as-mulheres são um corpo, que não-corpo é Humanidade, que dão sentido palpavel á vida-Humanidade.

São três sentidos:

1.° LUZ; 2.° TEMPO; 3.° ESPAÇO

Tristão de Taiva

GRITO DO GENESIS

...deliro em Som!
...arneses, lanças, Rogerio!...

M. de Sá Carneiro

Manhã darmas! Manhã darmas!
Romaria! Romaria!

M. de Sá Carneiro

Kem muito tarde, **tarda-se-todo-em-extatiko** pra traz de si, fica se-além luz. Ultrapassar-se, é ser-se grifadamente ultrapassado por si em ascenção, é ser auricla-lume de si. O progresso só anda prá frente a setas-de-fôgo pra varar o mistério, porkeas-goiate andamos também nós prafrente a setas de fôgo. Arankemo-las nós e vem-mo-lo nós. Kem fôra pra traz de si a olhar prá luz, prá vaka e prá margarica pálida, permanece sempre **Inicio**, sem **Genesis**, volta-se-o ante-de-ser-se e logicamente morre-se. ANTES, morre-se em ...

Os cegos olham kom os olhos dos outros ke já olharam e nós não kremos olhar kom os olhos dos outros ke já olharam, mas kom *todo-o-fôrço* kom os nossos olhos e sentir kom a nossa alma. Kremos exkalar o *Universo* ke se ihe pra nós o exkalar-mos. A alma tem o Universo dinamiko em si, mais nós kremos o *além-Universo* ultra-dinamiko.

Arte é movimento, é universo dinamiko, é animismo vel-o. Saudade só existe saudade de nós, porke não fomos ASSIM, porke não vamos o sonho ke trazemos. Sonhar é pôr frente ás nossas frente, é varar o *Real*. Sonhar é transmigrar-se em além, é deixar de ser-se para *se ser* em outra kôres-vertigem, em kôres-seta, em kôres-bala dum-dum. A palavra sonho... não existe porke a palavra-conceito — **sentimentodosonho-fins** — matou-a. Guindastes, pra ke ha guindastes??!... sonho pra exkalar a Luz e ascender em som. Pra ke é o mistério sonho pra ke nós o varemos!¿?¿

E nós para ke somos sonho pra sermos nós... e mais ainda, mais turbilhão de mesmo... ?¿?!: —

Nósmetralhadoraturbilhão.

O som é só um — uma figura geometrika e dela nascem em multiformes e multiplas figuras geometrikas. O som é o eskema geometriko, em dispersão, dos sentidos. O som tem formas geometrikas. Todos os sons são um som de muitas kôres. Não ha sons em linha recta — o som é uma componencia geometrika de todas as **linhas-sons-em-vertigem** no espaço. O som é o intersecionismo kebrado, psikotado, sigzag, enkulo, som e alma de Deus em vibração.

O Som não é ôlho e vem de dentro e alma e brasil do Ser, da Existencia animika. A Luz é ponko e o Som é o **Kunsi** da Luz ke falta. Por isso o som é Luz em principio. Sonho é Som e **Kunsi** da Luz ke falta, o artista é a gritagem desse som ke kompleta a Luz ke falta. Assim, o sonho é esse Luz-som ke falta, preenchida em Som, mais a **Luz-toda**. Assim o ke falta, preenchido em Som, mais a Luz-toda. Assim o Universo. Logo, Artista é toda a Luz, todo o Som e todo o Universo. Logo, artista — toda a Luz + todo o Som + todo o ser — que é o Universo.

Príncipe de Judá.

ATENÇÃO! "Sol,, conferen[illegible] sensacional por Antonio de Navarro.

Brevemente "SOL,, revista d'arte moderna, dirigida por Celestino Gomes, Alberto de Serpa, Abel Almada, Antonio de Navarro, José Regio e Mario Coutinho.

Casa Tipografica de Alves & Mourão — Coimbra

Fig. 6.1.11.2 – António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes, “Coimbra Manifesto 1925”, Coimbra, 1925 | © António de Navarro, Abel Almada, Mário Coutinho, João Carlos Celestino Gomes, Rita Marnoto, Fenda, 2009, p. 22.

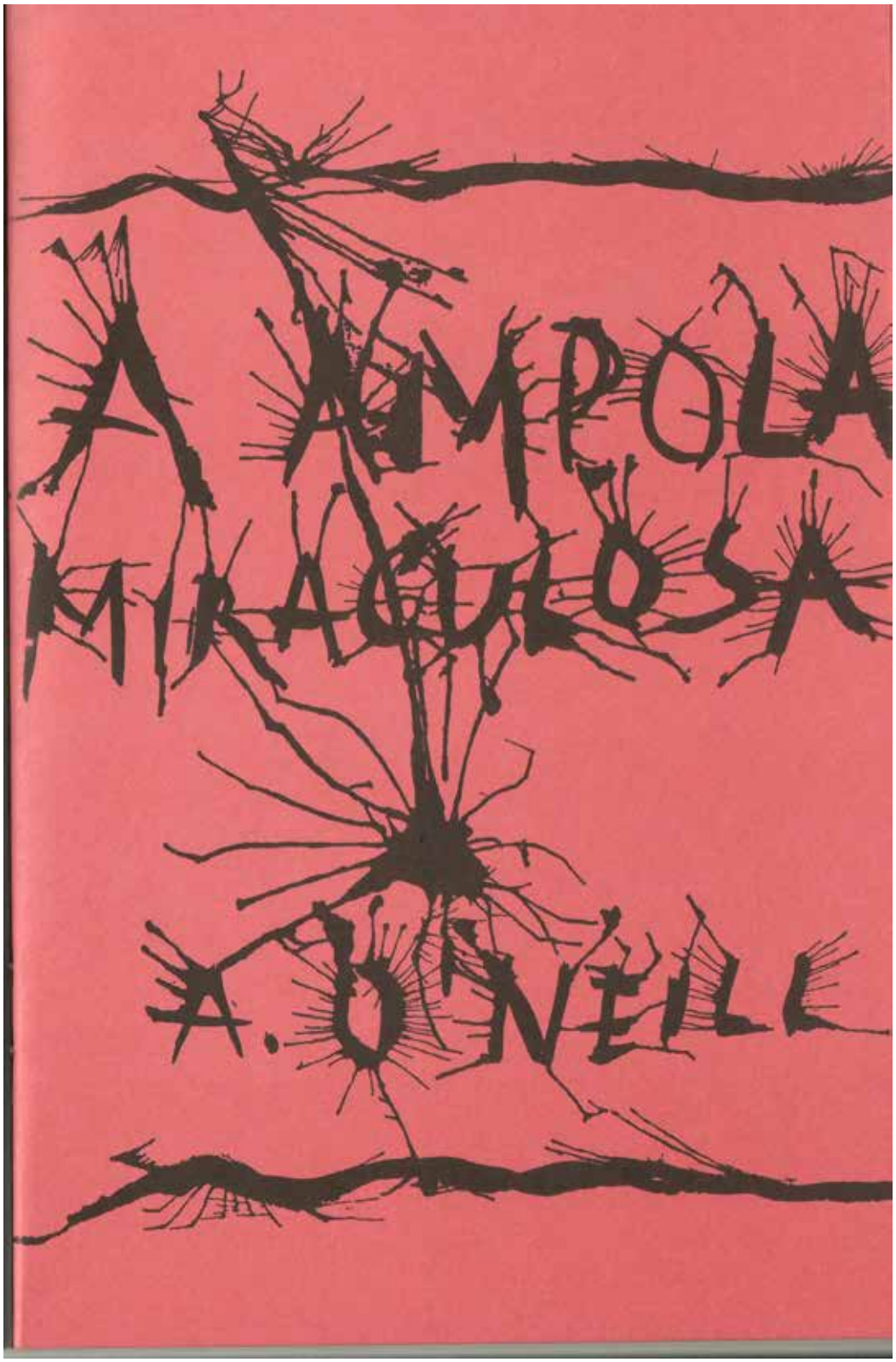


Fig. 6.1.12.1 – Alexandre O'Neill, A Ampola Miraculosa, 1949 | © Alexandre O'Neill, Assírio & Alvim, 2002, Capa.



Adormeci certamente por intervenção da misteriosa ampola que descia do teto...

— 3 —

Fig. 6.1.12.2 – Alexandre O'Neill, A Ampola Miraculosa, 1949 | © Alexandre O'Neill, Assírio & Alvim, 2002, p. 3.



Fig. 6.1.13 – Grupo Surrealista de Lisboa, “Manequim Articulado”, “Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa”, Ateliê de António Pedro e António Dacosta, Trindade, Lisboa, 1949 © José-augusto França, 1959, p. 24.



Fig. 6.1.14 – Anti-grupo Surrealista (Henrique Risques Pereira; Mário Henrique Leiria; António Maria Lisboa; Pedro Oom; Mário Cesariny; Cruzeiro Seixas; Carlos Eurico da Costa; Fernando Alves dos Santos), “Noite dos poetas”, “I Exposição dos Surrealistas”, Sala de Projeções “Pathé-Baby”, Lisboa, 1949 | © Adelaide Ginga Tchen, Edições Colibri, 2001, p. XLV.



Fig. 6.1.15.1 – Anti-grupo Surrealista (António Maria Lisboa; Mário Henrique Leiria), “Sobre os telhados de Lisboa”, Lisboa, 1949 © Perfecto Cuadrado, Assírio & Alvim, 1998, p. 388.



Fig. 6.1.15.2 – Anti-grupo Surrealista (Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria; António Maria Lisboa; Cruzeiro Seixas), “Sobre os telhados de Lisboa”, Lisboa, 1949 © Perfecto Cuadrado, Assírio & Alvim, 1998, Capa.



Fig. 6.1.16 – Grupo do Café Royal (Desconhecido; Mário Cesariny; António José Forte; Virgílio Martinho; Henrique Tavares; Benjamim Marques), Café Royal (?), Lisboa, 1958 | © Jorge Telles de Menezes, 2014, p. 45.



Fig. 6.1.17 – Luiz Pacheco, “Tarde outonal”, Lisboa, 1958 | Desenho: João Rodrigues | © João Rodrigues, disponível em https://pedromarquesdg.wordpress.com/tag/joao-rodrigues/, consultado em 20/03/2015.



Fig. 6.1.18 – Raul Leal, Café Gelo, Lisboa, 1961 | Desenho: João Rodrigues | © Manuela Parreira da Silva, 2014, p. 88.



Fig. 6.1.19 – Grupo do Café Gelo, “O Grupo do Gelo”, Lisboa, 2014 | Desenho: Benjamim Marques | © Benjamim Marques, 2014, p. 5.

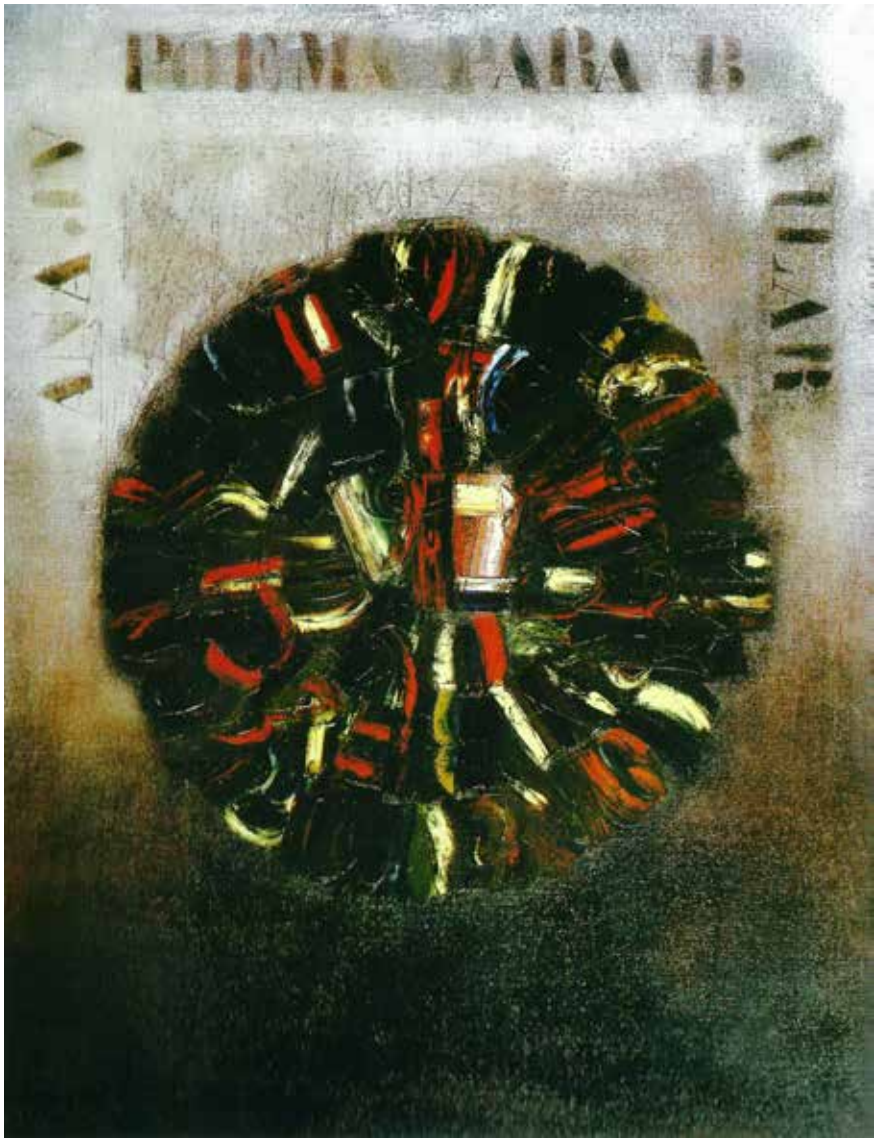


Fig. 6.1.20 – João Vieira, “Poema para Bailar”, 1961 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 95.



Fig. 6.1.21.1 – E. M. de Melo e Castro, “Círculo Aberto”, “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 6.1.21.2 – E. M. de Melo e Castro, “Coração Respiração”, “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 6.1.21.3 – E. M. de Melo e Castro, “Pêndulo”, “Happening Ideogramas”, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.



Fig. 6.1.22 – Salette Tavares, “Maquinim” (1963), “Brincar - Diálogos Criativos, Poesia Espacial. Exposição Retrospetiva”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | © Salette Tavares. Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

O TESTE

ORGANIZAÇÃO DE FERNANDO RIBEIRO DE MELLO

INTERVENÇÕES DE ISABEL DE CASTRO E FERNANDO RIBEIRO DE MELLO

PROGRAMA

	AUTORES	TÍTULOS	TEMPO
	I PARTE		SEGUN.
I	1 ANTONIO DE SOUSA	BREVE POEMA EPICO	18,5
	2 SEBASTIÃO DA GAMA	CLARIDADE	25
II	1 JORGE DE SENA	A PAZ	24
	2 EUGENIO DE ANDRADE	ODE A GUILLAUME APOLLINAIRE	51
III	1 ANNA HATHERLY	PASSAR PARA O OUTRO LADO...	22
	2 FIAMA HASSE P.B.	TEMA 7	12
IV	1 A.RAMOS ROSA	E CERTAS PALAVRAS	23
	2 NATÁLIA CORREIA	DO "CÂNTICO DO PAÍS EMERSO"	47
V	1 VITORINO NEMÉSIO	SANTO DE PEDRA	33
	2 CASAIS MONTEIRO	EPIGRAMA	18
VI	1 DANIEL PILIPE	CANTO E LAMENTAÇÃO DA CIDA.	23
	2 ALEXANDRE O'NEILL	O LANTERNA VERMELHA	49
VII	1 A.M.COUTO VIANA	A SENTENÇA	40
	2 LUIS VEIGA LEITÃO	PRIMAVERA 52	8
VIII	1 MARIA TERESA HORTA	TU	12
	2 F.RIBEIRO DE MELLO	PONTE II	30
IX	1 ALBERTO DE LACERDA	A UM RATO DOS CANOS DE ESG.	14
	2 D.MOURÃO-FERREIRA	DO TEMPO AO CORAÇÃO	38
X	1 NATERCIA FREIRE	ESPERO NESTE PORTAL	44
	2 SOPHIA M.BREYNER	NÃO SE PERDEU NENHUMA COISA	17,5
XI	1 CARLOS DE OLIVEIRA	SONETO DA CHUVA	19
	2 ANTÓNIO GEDEÃO	SOMOLÊNCIA CÓSMICA	33,5
XII	1 MANUEL DA FONSECA	MARIA CAMPANIÇA	39,5
	2 A.MARIA LISBOA	REVE OUBLIE	60

(24 AUTORES SUBDIVIDIDOS)

	AUTORES	TÍTULOS	TEMPO
	II PARTE		SEGUN.
I	1 RUI BELO	QUASE FLOR	23,5
	2 MANUEL DE CASTRO	ASTERÓIDE	24
II	1 CESAR PRATAS	POEMA V	19,5
	2 J.C.ARY DOS SANTOS	A MORTALHA	134
III	1 J.FERNANDES FAFE	QUERO-TE	10
	2 TOMÁS KIM	ARS POETICA	35
IV	1 SALETTE TAVARES	SONETOS PATETA I E III	7
	2 HENRIQUE SEGURADO	CIDADE A NOITE	20
V	1 GASTÃO CRUZ	DOENÇA 4	7
	2 DORDIO GUIMARÃES	PISCINA I	27
VI	1 ARMINDO RODRIGUES	A PAZ INTEIRA VI	35
	2 JOÃO JOSE COCHOFEL	QUE SENSIBILIDADE	9
VII	1 HERBERTO HELDER	BICICLETA PELA LUA DENTRO	30
	2 MELLO E CASTRO	SONETO SOMA 14×	5
VIII	1 JOSÉ GOMES FERREIRA	RUAS DESERTAS VII	15
	2 JOSÉ ALMADA-NEGREI.	DA CENA DO ÓDIO	51
IX	1 A.PINHEIRO TORRES	CRIME DA NOITE	6
	2 MENDES DE CARVALHO	1 POEMA DE CAFÉ	16
X	1 EGITO GONÇALVES	PARA UMA AMIGA	6
	2 JOÃO RUI DE SOUSA	DA HIPÉRBOLE NA CIDADE	12
XI	1 MIGUEL TORGA	TESTAMENTO	17
	2 MÁRIO CESARINY VAS.	ARTE DE SER NATURAL COM EIES	30

(22 AUTORES SUBDIVIDIDOS)

Fig. 6.1.23 – Fernando Ribeiro de Mello, “O Teste”, SNBA, Lisboa, 1964 | © Pedro Piedade Marques, Montag, 2014, pp. 24-25. Reproduzido com permissão. Cortesia de Pedro Piedade Marques.

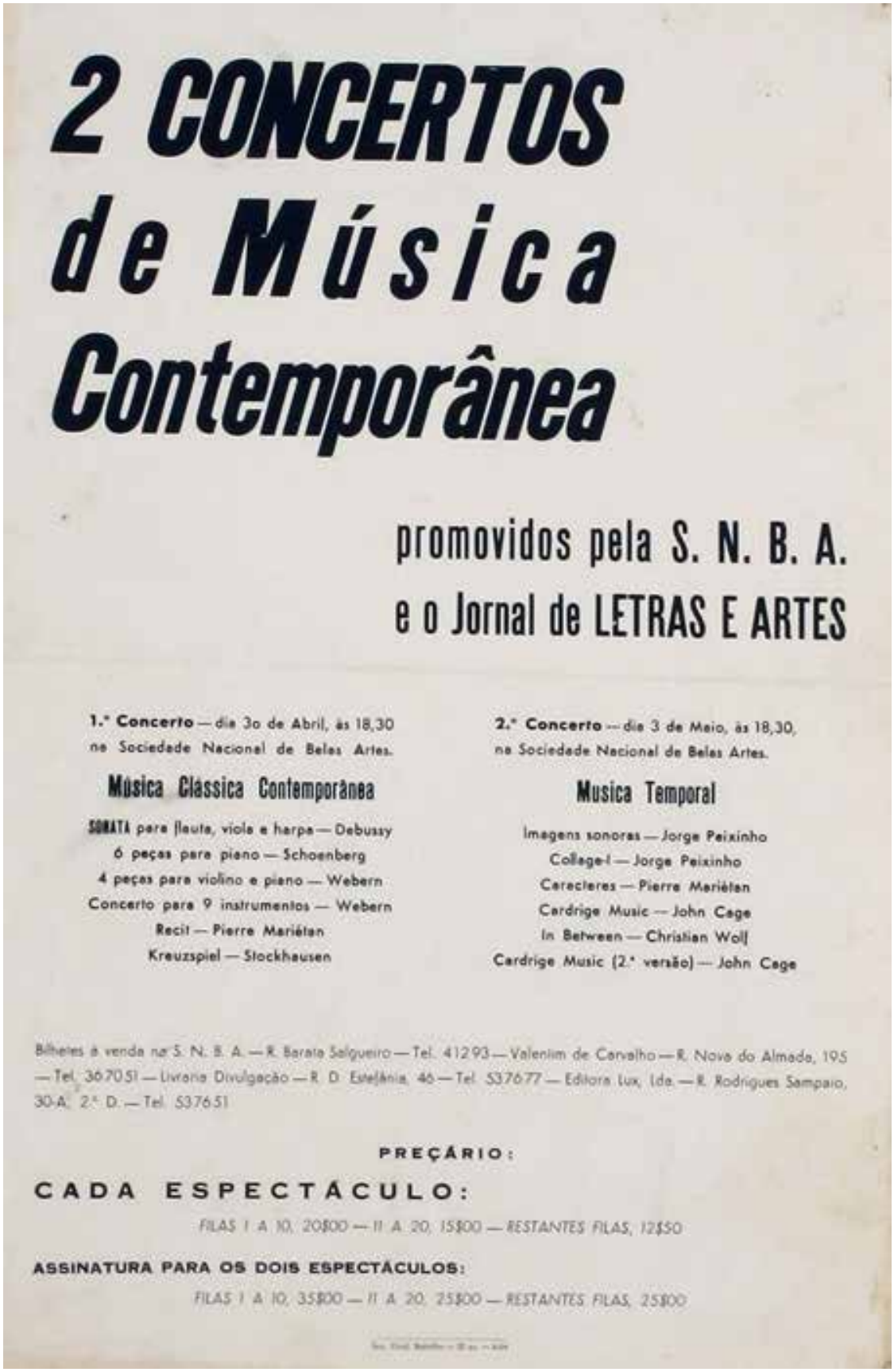


Fig. 6.1.24 – Jorge Peixinho; Pierre Mariétain; vv., “2 Concertos de Música Contemporânea”, “8 Conferências de Iniciação à Música Contemporânea”, SNBA, Lisboa, 1964 | © Jorge Peixinho, Pierre Mariétain. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1249230783CAARTP0043.jpg, consultado em 15/07/2015.



Fig. 6.1.25.1 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/1014. Reproduzido com permissão.

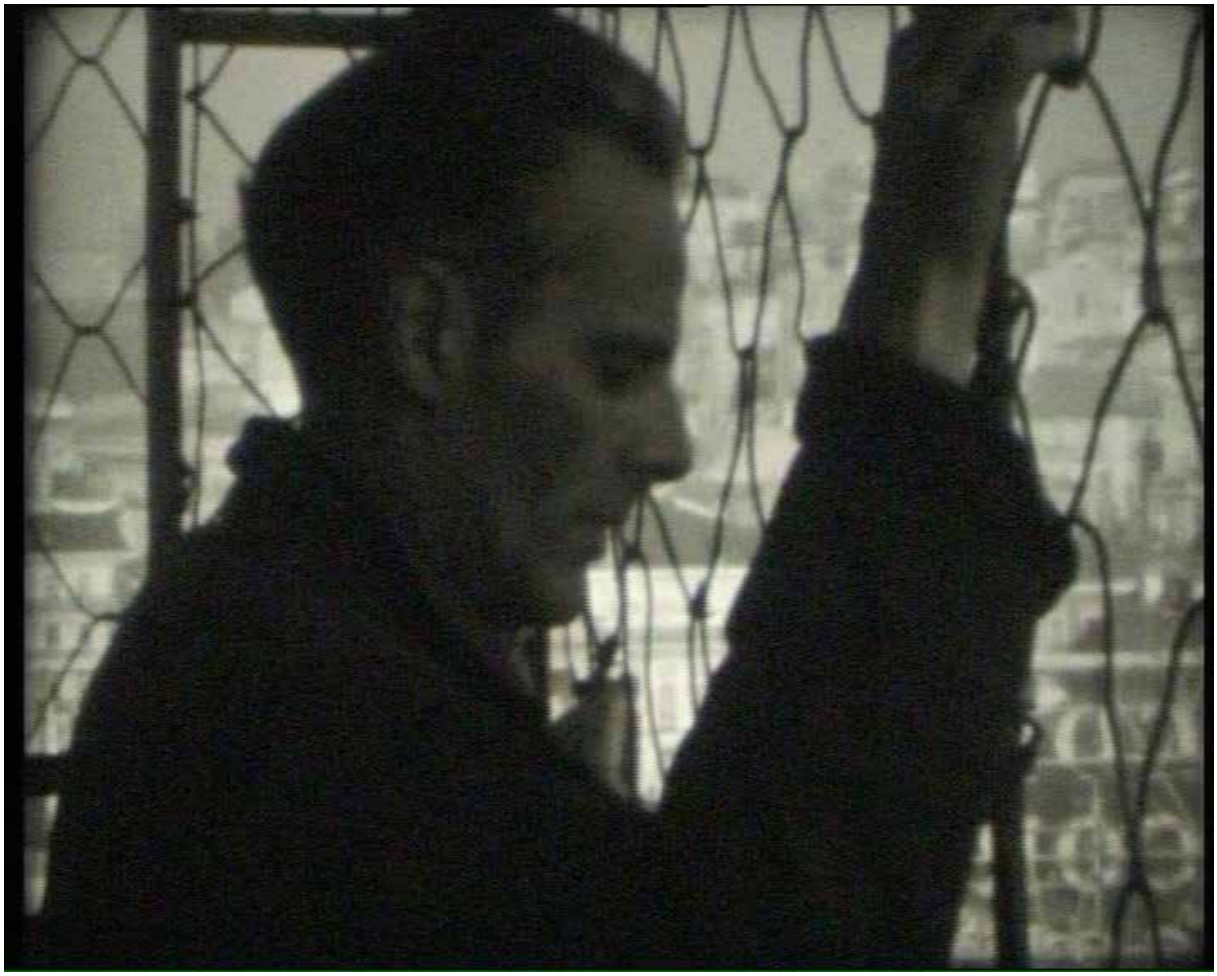


Fig. 6.1.25.2 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.



Fig. 6.1.25.3 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

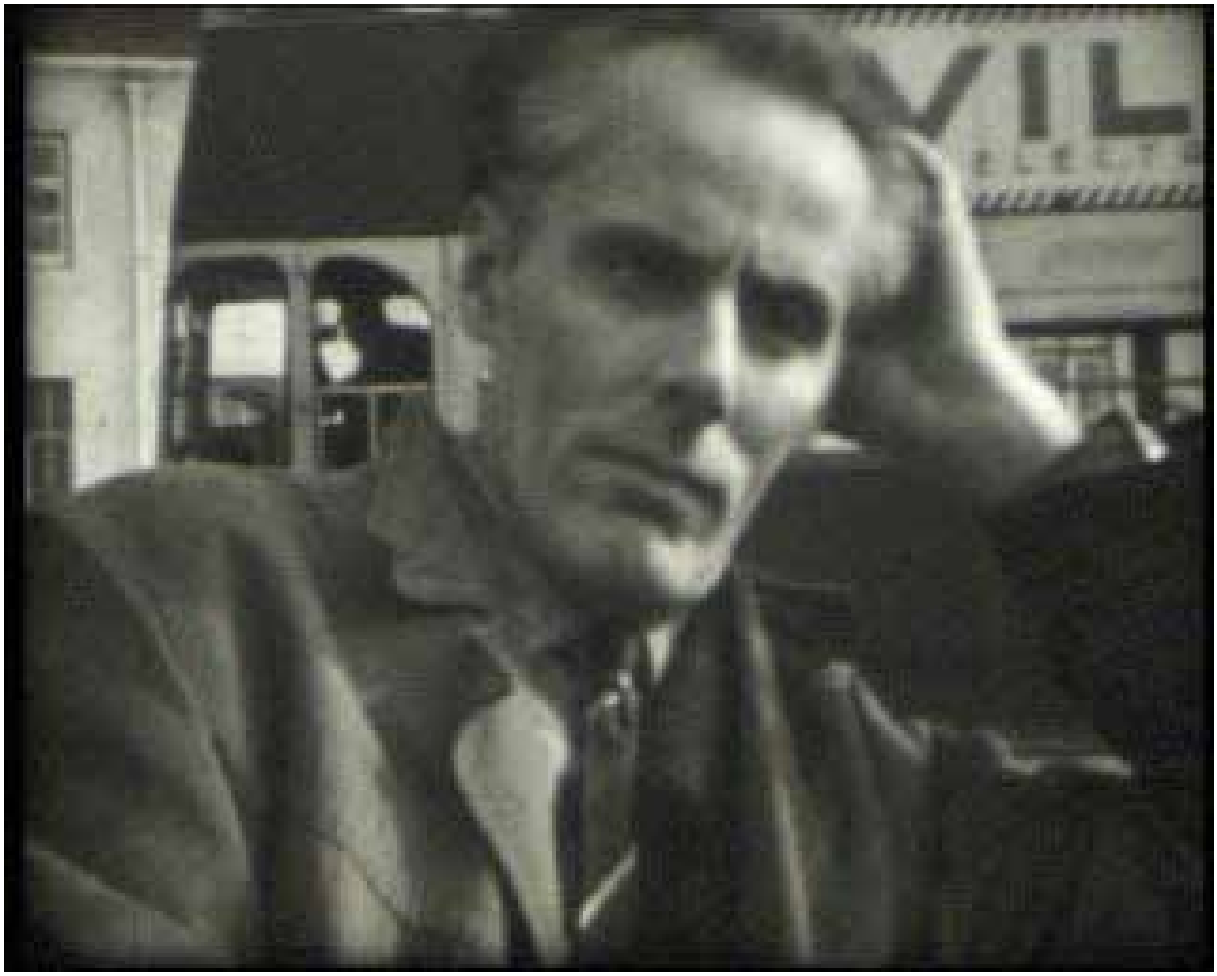


Fig. 6.1.25.4 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.



Fig. 6.1.25.5 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

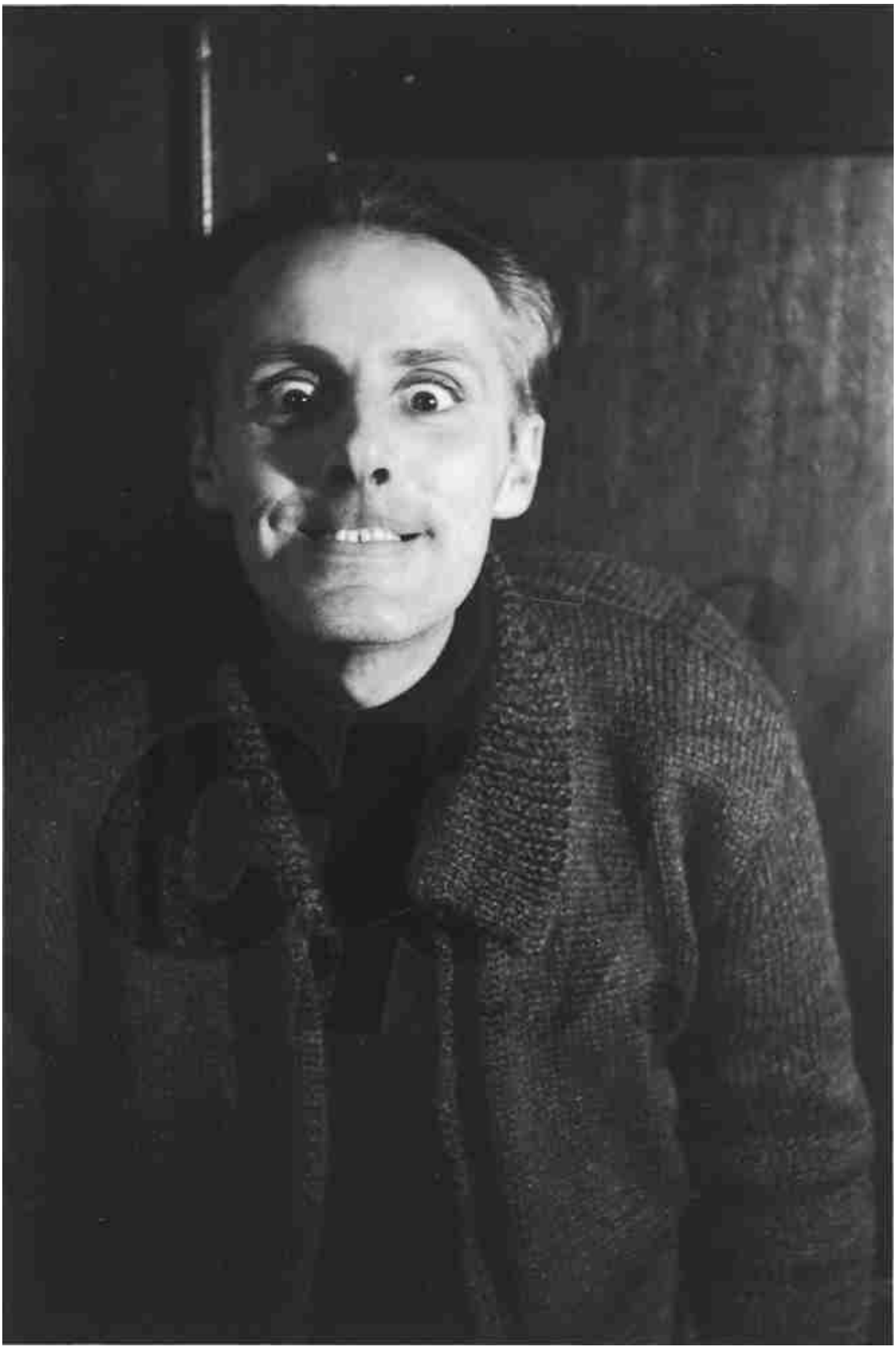


Fig. 6.1.25.6 – Mário Cesariny, “Cesariny improvisa para o filme Momentos na Vida do Poeta”, 1964 | Fotografia: Carlos Calvet | © Carlos Calvet, Centro Português de Fotografia, 1964, disponível em http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=72411, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.



Fig. 6.1.26 – Fernando Ribeiro de Mello, “Recital de Poesia”, Ateneu Comercial, Porto, 1965 | © Pedro Piedade Marques, Montag, 2014, p.8. Reproduzido com autorização. Cortesia de Pedro Piedade Marques.



CONCERTO E AUDIÇÃO PICTÓRICA

CARTRIDGE MUSIC — JOHN CAGE

no INTERVALO I:

... **escutar-se-á como música de funto**

O FUNERÃO DO ARAGAL — ANTÓNIO ARAGÃO

PEÇA 59 (MÚSICA NEGATIVA) — E. M. MELO E CASTRO
(1.ª audição mundial)

A PORTA NEGRA — JORGE PEIXINHO

Zzzzzzz..... Rrrrrrrr!...
(esta peça não será dada ao público por provocar sono)

SUITE FOR TOY PIANO — JOHN CAGE

ELECTROVAGIDOS — JORGE PEIXINHO

SONATA AO LU..AR LIVRE
(esta obra não será apresentada cá porque não há ar livre)

no INTERVALO II:

FOCO E BARULHO

CONCERTO A METRO (MARCHA MILITAR)
BALOFONIA
(com a participação do Espírito Humano)

BIDOTRÁFICO

extra-programa (se houver bises):

ÁRIA À CRÍTICA — SALETTE TAVARES
interpretada pela autora

(a ordem do programa será alterada pelos seguintes motivos (im)previstos):

_____
_____
_____

intérpretes

antónio aragão
clotilde rosa
e. m. de melo e castro
jorge peixinho
manuel baptista
mário falcão
salette tavares

Fig. 6.1.27 – António Aragão, Jorge Peixinho, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão, Manuel Baptista, “Concerto e Audição Pictórica”, Galeria Divulgação, Lisboa, 1965 | © António Aragão, Jorge Peixinho, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão, Manuel Baptista, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

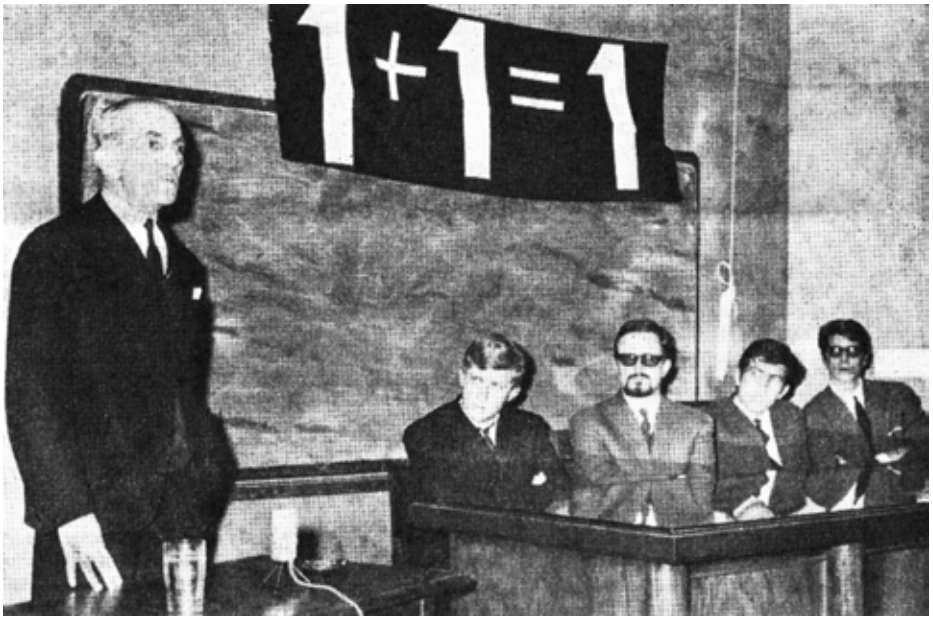


Fig. 6.1.28 – José de Almada Negreiros, “Arte, a Dianteira”, FLUC, Coimbra, 1965 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2006, p. 343.

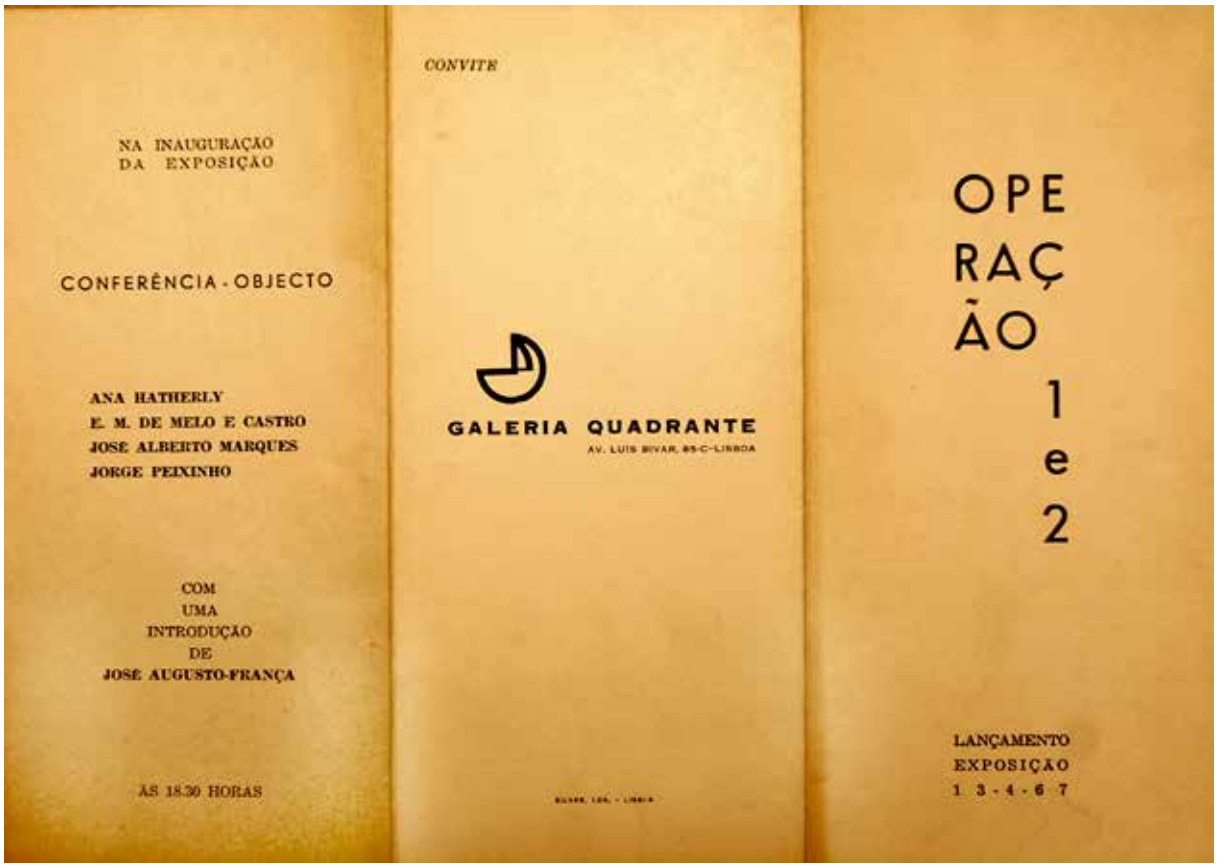


Fig. 6.1.29.1 – E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, “Operação 1 e 2”, “Conferência Objeto”, Galeria Divulgação, Lisboa, 1967 | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 6.1.29.2 – E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, “Operação 1 e 2”, “Conferência Objeto”, Galeria Divulgação, Lisboa, 1967 | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 6.1.30 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros Entrevista RTP”, Exterior, Lisboa, 1968 | © RTP, 1968, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc, consultado em 3/12/2014.

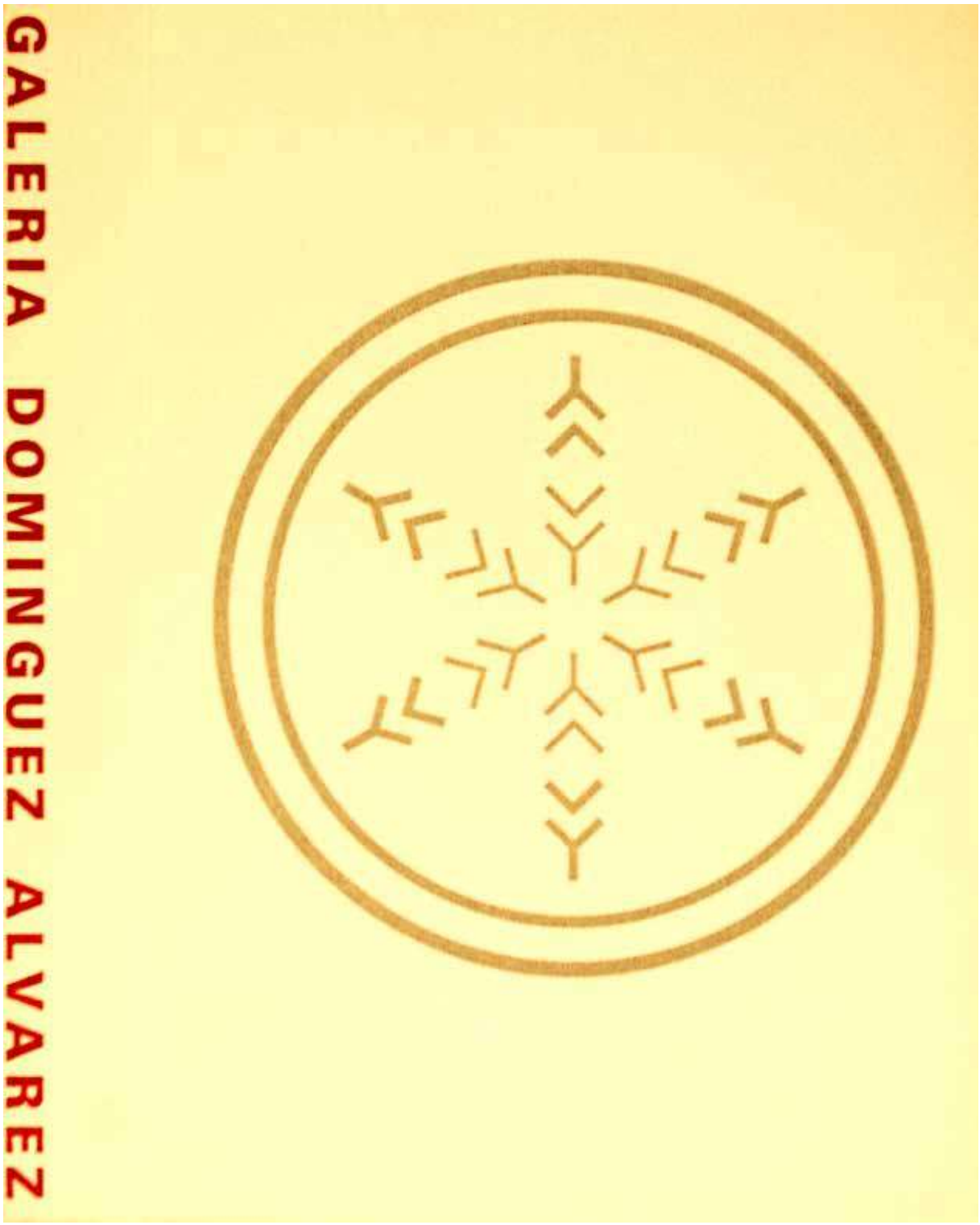
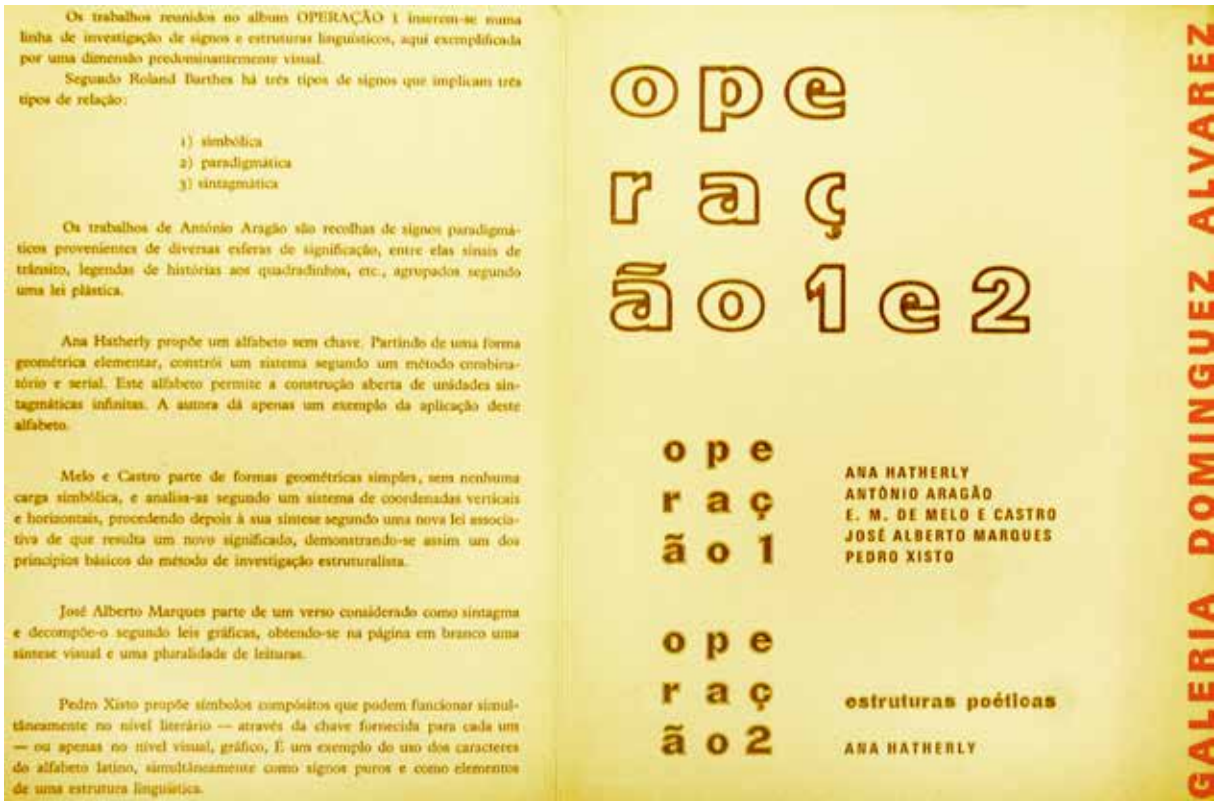


Fig. 6.1.31.1 – Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto, 1968 | © Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.



Os trabalhos reunidos no album OPERAÇÃO 1 inserem-se numa linha de investigação de signos e estruturas linguísticos, aqui exemplificada por uma dimensão predominantemente visual.

Segundo Roland Barthes há três tipos de signos que implicam três tipos de relação:

1) simbólica
2) paradigmática
3) sintagmática

Os trabalhos de António Aragão são recolhas de signos paradigmáticos provenientes de diversas esferas de significação, entre elas sinais de trânsito, legendas de histórias aos quadradinhos, etc., agrupados segundo uma lei plástica.

Ana Hatherly propõe um alfabeto sem chave. Partindo de uma forma geométrica elementar, constrói um sistema segundo um método combinatório e serial. Este alfabeto permite a construção aberta de unidades sintagmáticas infinitas. A autora dá apenas um exemplo da aplicação deste alfabeto.

Melo e Castro parte de formas geométricas simples, sem nenhuma carga simbólica, e analisa-as segundo um sistema de coordenadas verticais e horizontais, procedendo depois à sua síntese segundo uma nova lei associativa de que resulta um novo significado, demonstrando-se assim um dos princípios básicos do método de investigação estruturalista.

José Alberto Marques parte de um verso considerado como sintagma e decompõe-o segundo leis gráficas, obtendo-se na página em branco uma síntese visual e uma pluralidade de leituras.

Pedro Xisto propõe símbolos compósitos que podem funcionar simultâneamente no nível literário — através da chave fornecida para cada um — ou apenas no nível visual, gráfico. É um exemplo do uso dos caracteres do alfabeto latino, simultâneamente como signos puros e como elementos de uma estrutura linguística.

operação 1 e 2

operação 1

ANA HATHERLY
ANTÓNIO ARAGÃO
E. M. DE MELO E CASTRO
JOSÉ ALBERTO MARQUES
PEDRO XISTO

operação 2

estruturas poéticas

ANA HATHERLY

GALERIA DOMINGUEZ ALVAREZ

Fig. 6.1.31.2 – Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto, 1968 | © Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

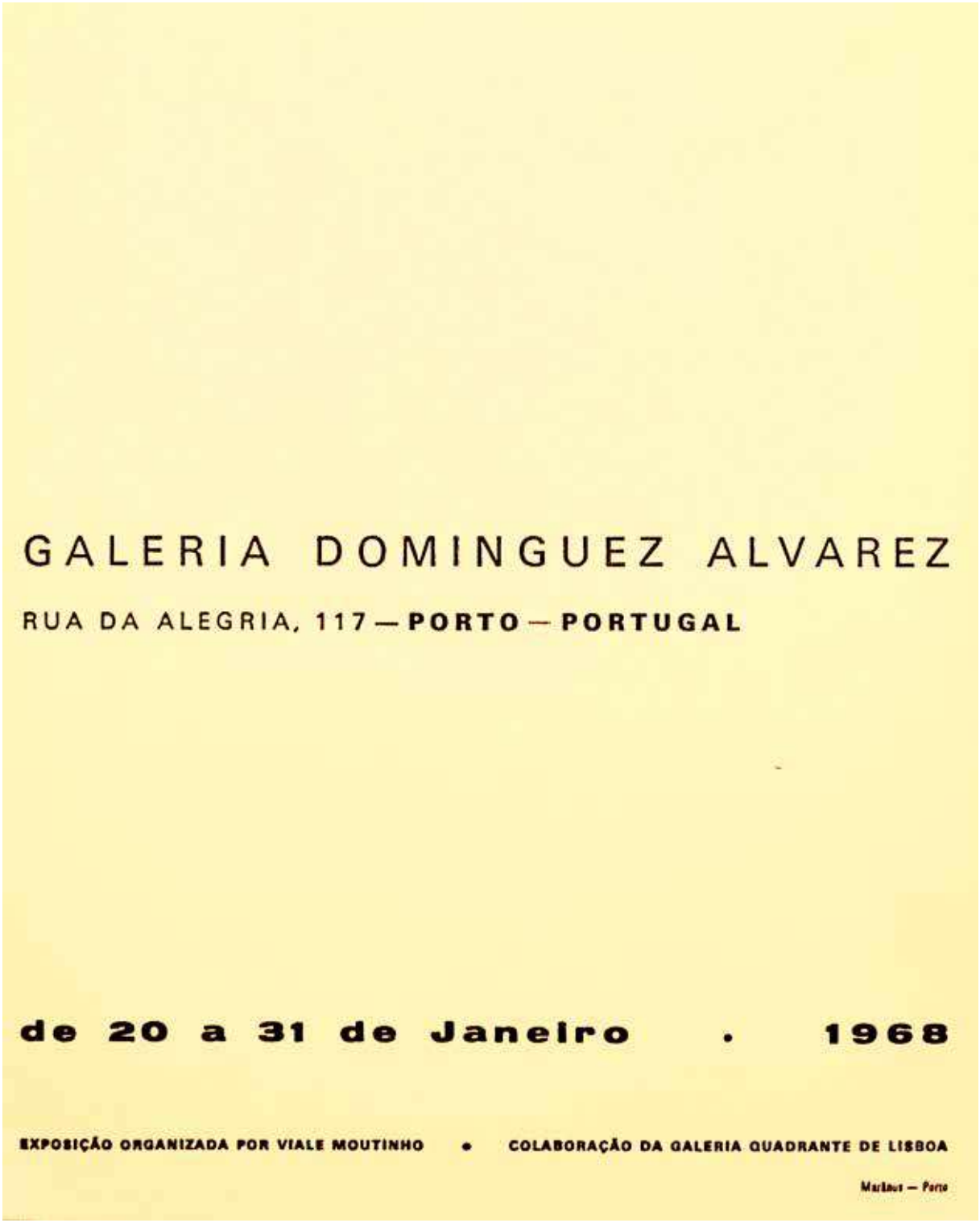


Fig. 6.1.31.3 – Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto, 1968 | © Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 6.1.32.1 – Ernesto de Sousa, vv., “Encontro no Guincho”, Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.



Fig. 6.1.32.2 – Ernesto de Sousa, João Luís Gomes, “Encontro no Guincho”, Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.



Fig. 6.1.32.3 – Ernesto de Sousa, vv., “Encontro no Guincho”, Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.



Fig. 6.1.32.4 – Ernesto de Sousa, vv., “Encontro no Guincho”, Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.

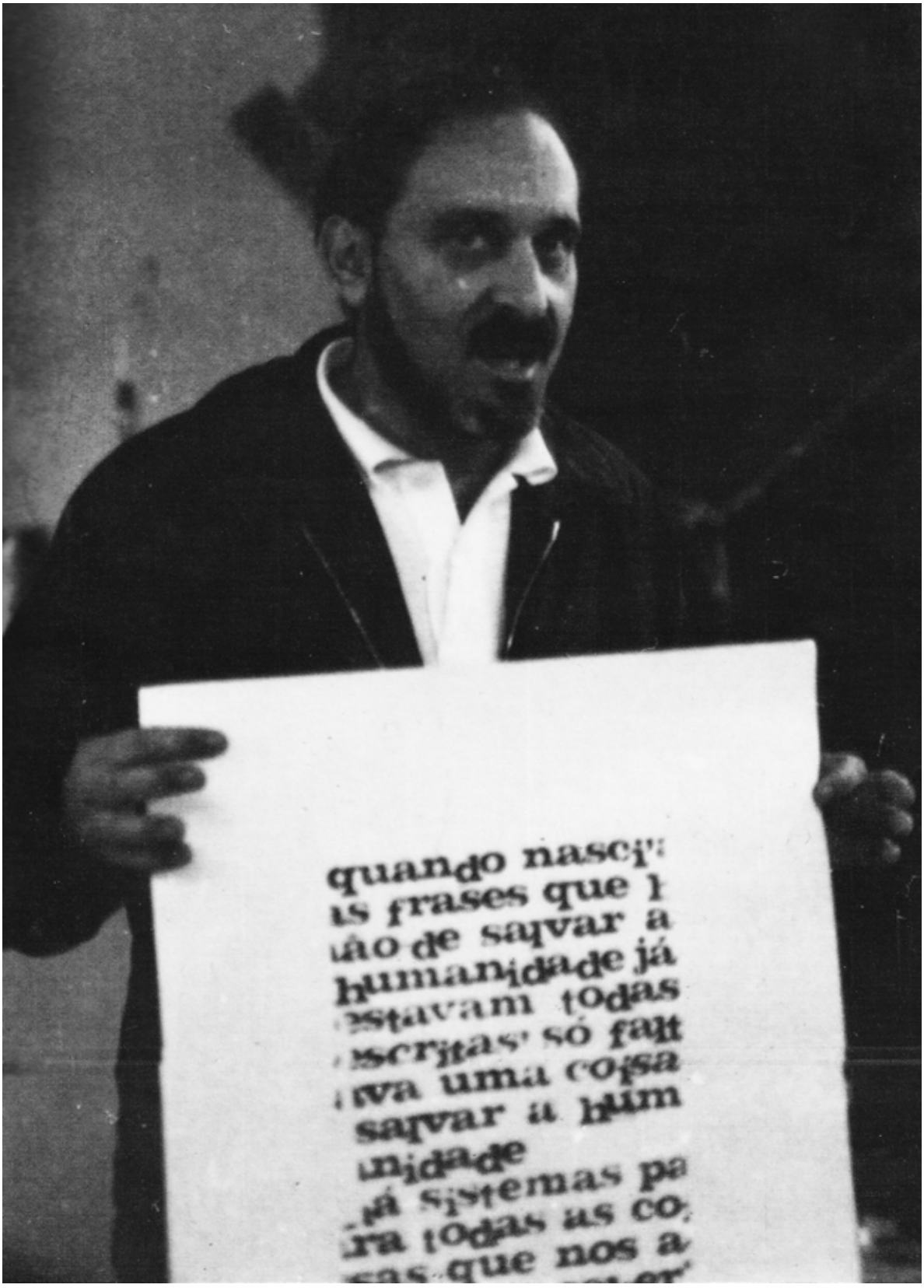


Fig. 6.1.33.1 – Ernesto de Sousa, vv., “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 157.

A TUA VIDA É UM ESPECTÁCULO
não o triste espectáculo que tu pensas:
"parece bem" "parece mal"

CONVIDAMOS-TE A MEDITAR NO VERDADEIRO SENTIDO DO ESPECTÁCULO
QUE TU DÁS
quer queiras ou não

Olha-te no espelho
EXPERIMENTA VER-TE DE FACTO

método aconselhado:
1º sorri
2º ri
3º fica sério e pensa no mundo

PROVAVELMENTE o resultado é
(tristemente) apagado e vil, grotesco
conclusão:
TU TENS QUE MUDAR DE VIDA

DIA A DIA ESCONDES OS TEUS DESEJOS PROFUNDOS

convidamos-te a viver totalmente
a fazer da tua vida um espectáculo total

Fig. 6.1.33.2 – Ernesto de Sousa, vv., “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 162.

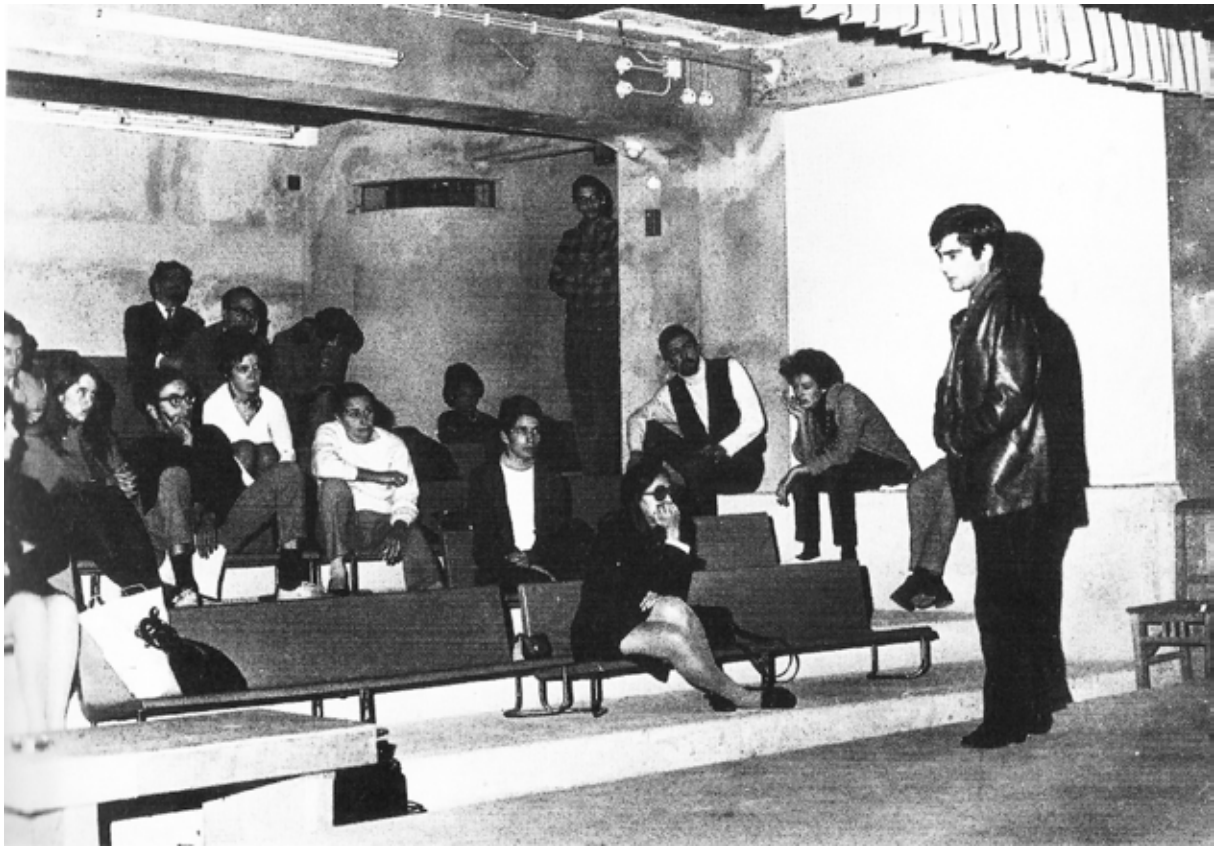


Fig. 6.1.33.3 – Ernesto de Sousa, vv., “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 159.



Fig. 6.1.33.4 – Ernesto de Sousa, vv., “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 172.



Fig. 6.1.33.5 – Ernesto de Sousa, vv., “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 173.

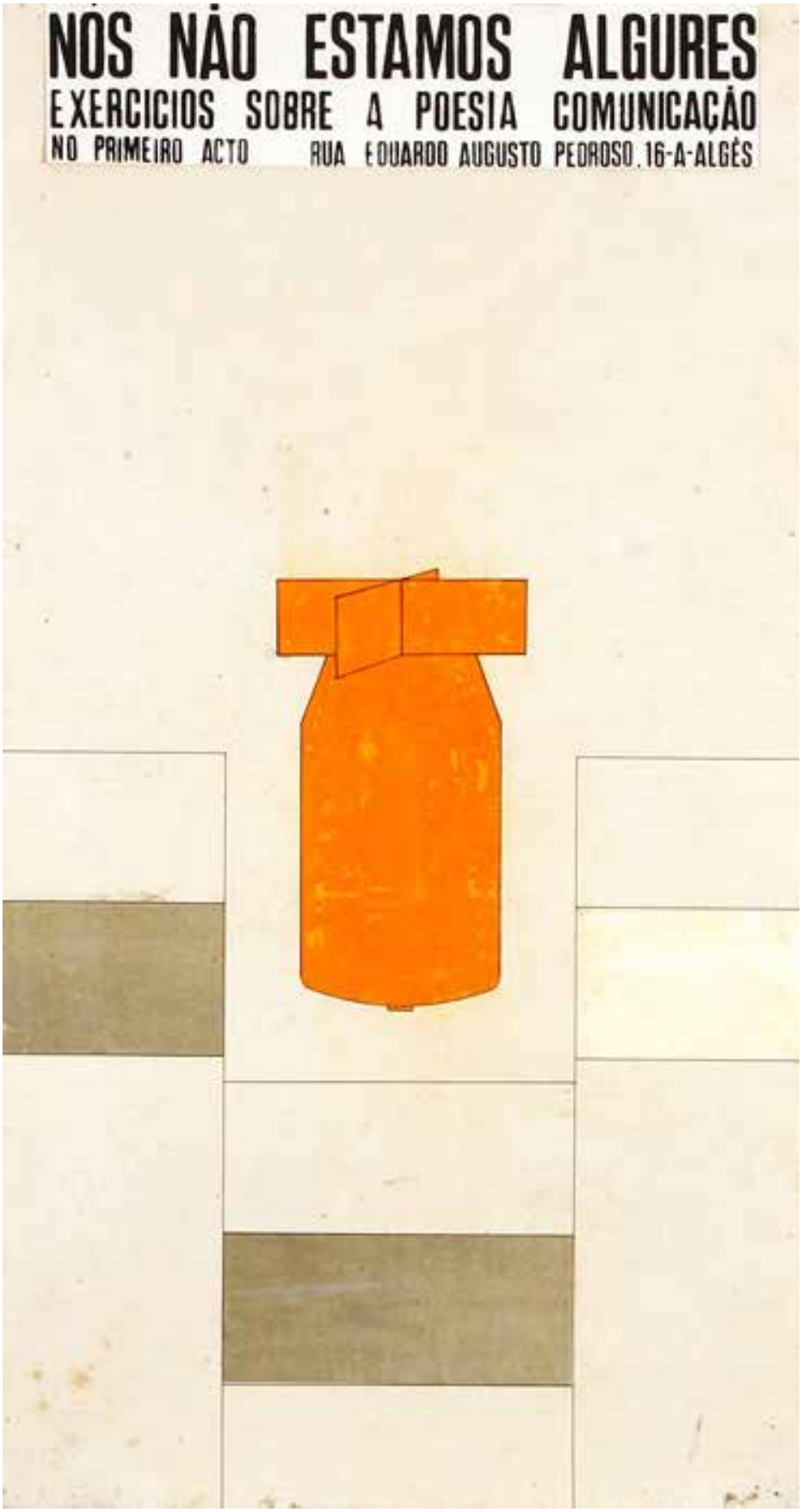


Fig. 6.1.33.6 – Ernesto de Sousa, vv., “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248211825CAARTP0013.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.33.7 – Carlos Gentil Homem (atores/atriz: João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson), “Havia um homem que corria” (1967-1968), “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Carlos Gentil Homem, João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=94, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.33.8 – Carlos Gentil Homem (atores/atriz: João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson), “Happy People” (1967-1968), “Nós não estamos algures”, Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Carlos Gentil Homem, João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=94, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.34 – Helena Almeida, “Tela Rosa para Vestir”, Galeria Buchholz, Lisboa, 1969 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, Isabel Carlos, Caminho, Edimpresa, 2005, p. 30.



Fig. 6.1.35.1 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.



Fig. 6.1.35.2 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.



Fig. 6.1.35.3 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.



Fig. 6.1.35.4 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.



Fig. 6.1.35.5 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.



Fig. 6.1.35.6 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

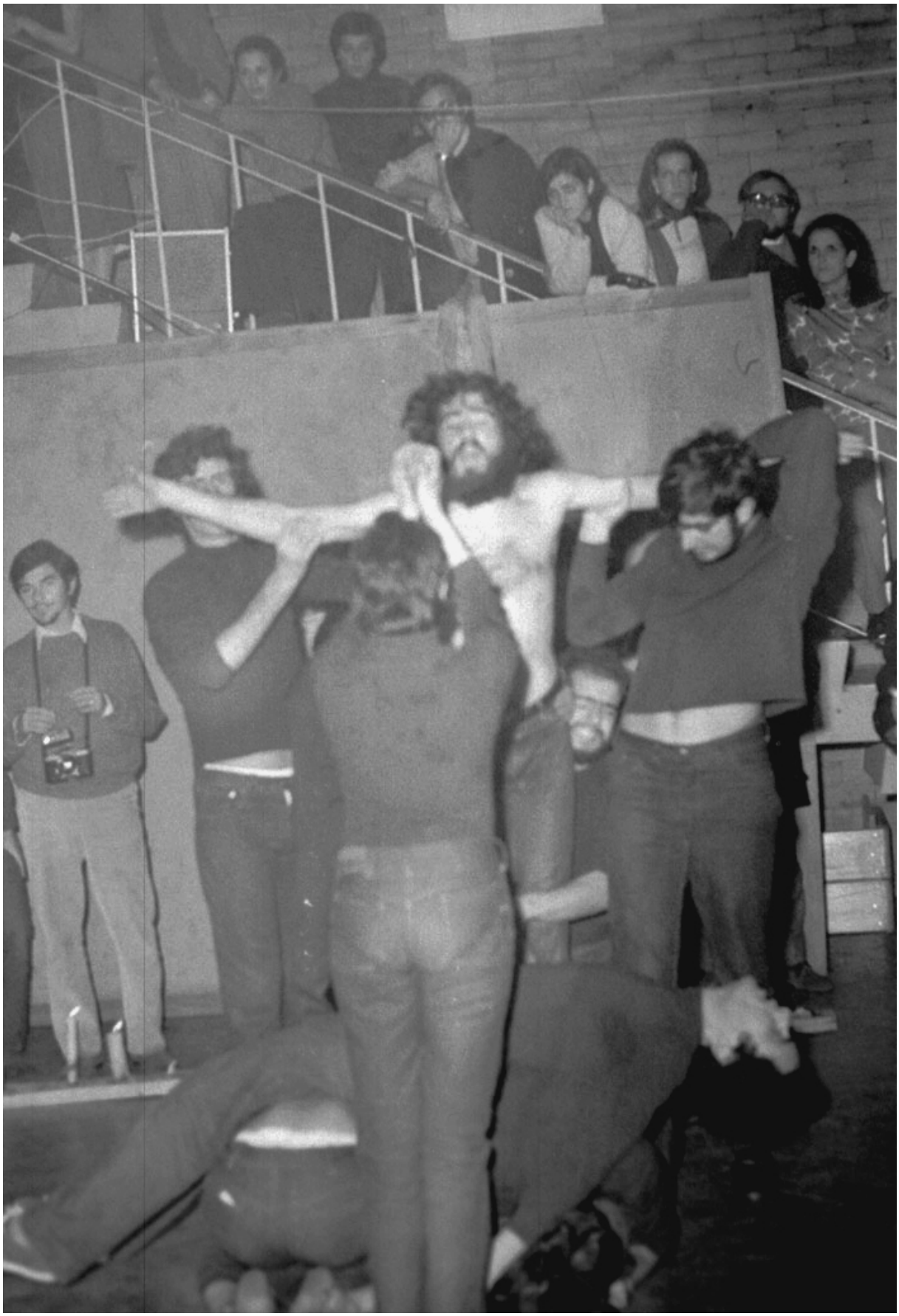


Fig. 6.1.36 – CITAC, “Macbeth! O que se passa na tua cabeça?”, Antigo Ginásio da AAC, Coimbra, 1970 | © CITAC, disponível em https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/09/15/citac-ou-a-regra-da-excepcao/, consultado em 05/02/2015.



Fig. 6.1.37 – Vv., “A morte de Alphonse Peyradon”, SNBA, Lisboa, 1970 | © Gonçalo Pereira, disponível em http://ecosferaportuguesa.blogspot.pt/2014/12/o-sabio-peyradon-morreu-na-primeira.html, consultado em 15/12/2014.



Fig. 6.1.38.1 – António Aragão, “Tertúlia no das Artes”, Funchal, Madeira, 1970 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 5/12/2014.



Fig. 6.1.38.2 – António Aragão, Luís Angélica (a ler), “Tertúlia no Pátio das Artes”, Funchal, Madeira, 1970 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 5/12/2014.



Fig. 6.1.39.1 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.



Fig. 6.1.39.2 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.



Fig. 6.1.39.3 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.



Fig. 6.1.39.4 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.



Fig. 6.1.40.1 – João Vieira, “O Espírito da Letra - Exposição Dura”, Galeria Judite da Cruz, Lisboa, 1970 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 19.



Fig. 6.1.40.2 – João Vieira, “Destruição de Uma Exposição - O Espírito da Letra - Exposição Dura”, Galeria Judite da Cruz, Lisboa, 1970 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 120.



Fig. 6.1.41.1 – Lourdes Castro, “Teatro de Sombras”, Teatro Laura Alves, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, 1970, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2uYY5vG45UQ, consultado em 4/04/2014.



Fig. 6.1.41.2 – Lourdes Castro, “Teatro de Sombras”, Teatro Laura Alves, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, 1970, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2uYY5vG45UQ, consultado em 4/04/2014.



Fig. 6.1.42 – Ana Vieira, “Ambiente”, Galeria Quadrante, Lisboa, 1971 | © Ana Vieira, Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 33.

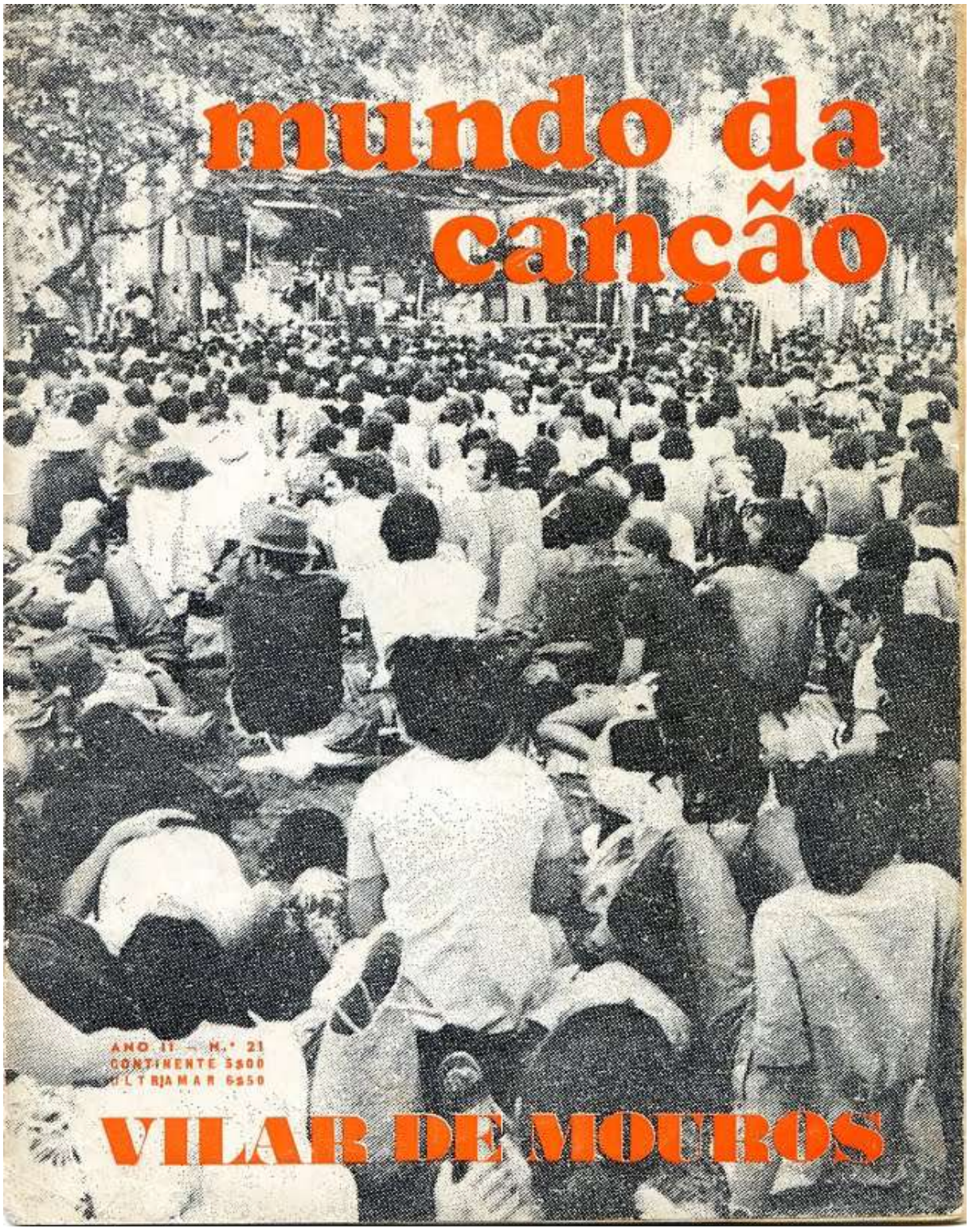


Fig. 6.1.43 – “Vilar de Mouros 71”, Vilar de Mouros, Praia Fluvial, 1971 | © Mundo da Canção, nº21, 1971, Capa.



Fig. 6.1.44.1 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.2 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.3 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.4 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.5 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.6 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

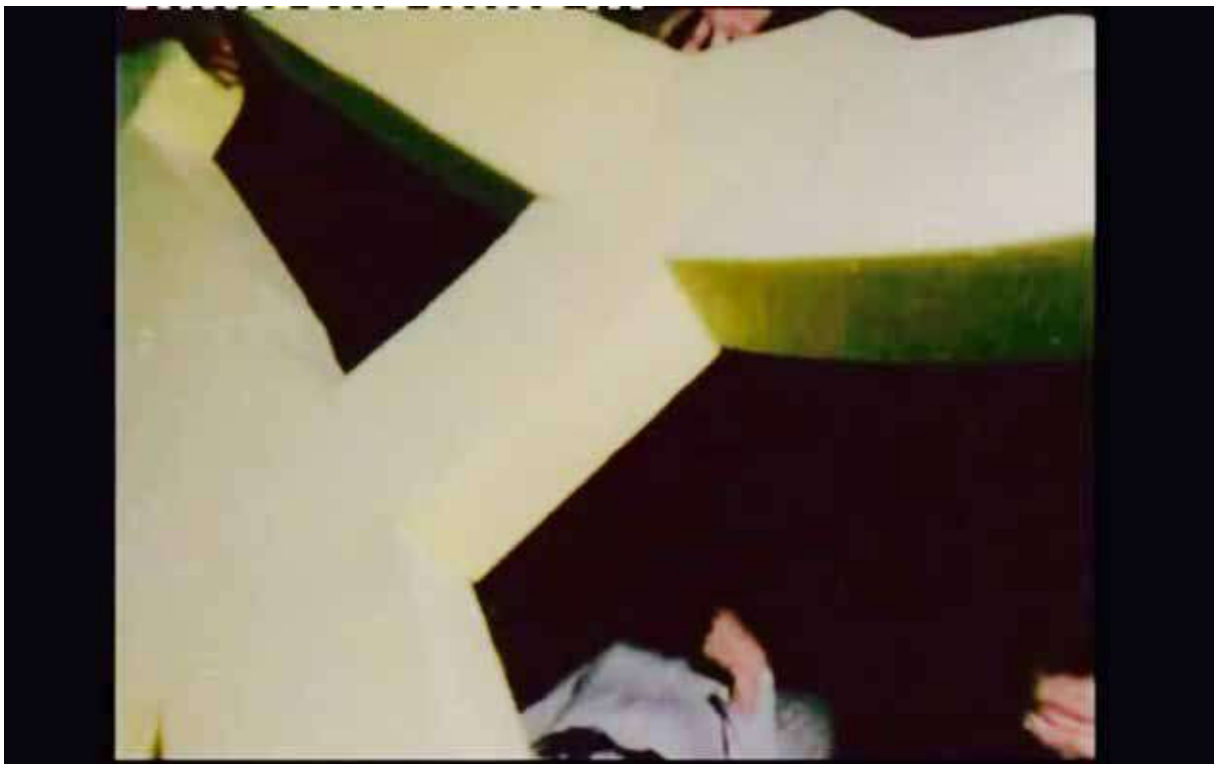


Fig. 6.1.44.7 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.8 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.9 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.10 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.44.11 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.



Fig. 6.1.45 – Espiga Pinto, “Egotemponírico”, Valadares, 1972 | © Espiga Pinto, disponível em http://espigapinto.blogspot.pt/2009/12/espiga-pinto-happening-em-1972_08.html, consultado em 08/05/2015.



Fig. 6.1.46 – Ernesto de Sousa, CAPC, “Conferência-Provocação sobre Joseph Beuys e a ‘Documenta 5’”, Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ernesto de Sousa, CAPC, Miguel Wandschneider, Maria Helena de Freitas, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 84.

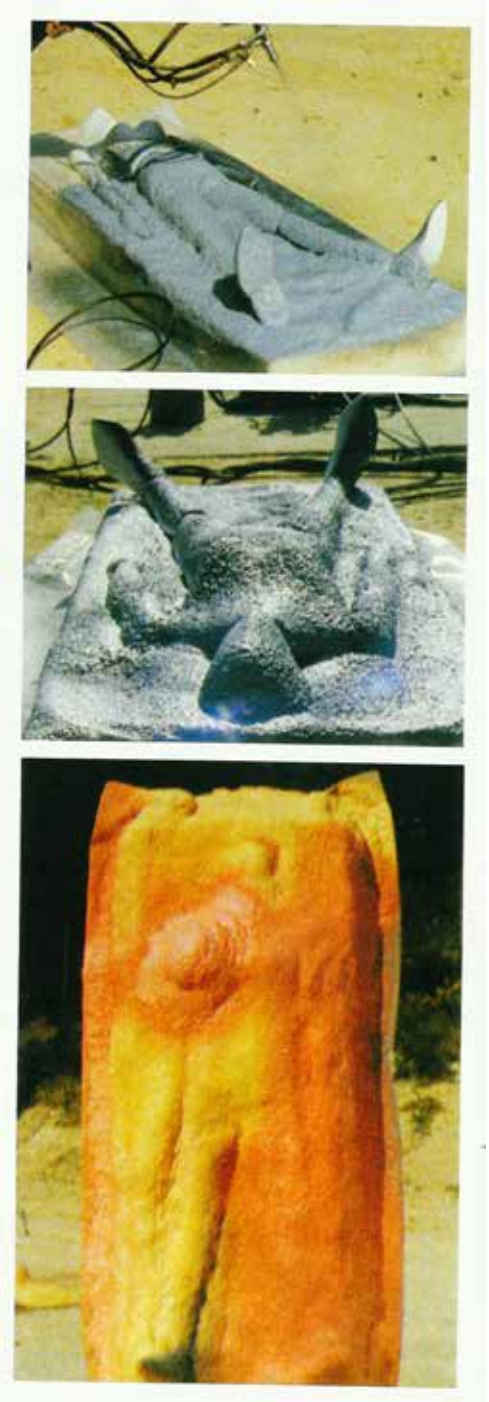


Fig. 6.1.47.1 – João Vieira, “Incorpóreo I”, 1972 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 140.



Fig. 6.1.47.2 – João Vieira, Maria, “Incorpóreo I”, SNBA, Lisboa, 1972 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 141.



Fig. 6.1.47.3 – João Vieira, Maria, “Incorpóreo I” SNBA, Lisboa, 1972 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 34.



Fig. 6.1.47.4 – João Vieira, Maria, “Incorpóreo I” SNBA, Lisboa, 1972 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 34.



Fig. 6.1.47.5 – João Vieira, “Incorpóreo II”, riacho de Los Barruecos, Cáceres, 1979 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 35.



Fig. 6.1.47.6 – João Vieira, “Incorpóreo II”, riacho de Los Barruecos, Cáceres, 1979 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 35.



Fig. 6.1.48.1 – Ana Vieira, “Ambiente”, Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 34.



Fig. 6.1.48.2 – Ana Vieira, “Ambiente”, Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 34.



Fig. 6.1.48.3 – Ana Vieira, “Ambiente”, Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 35.



Fig. 6.1.48.4 – Ana Vieira, “Ambiente”, Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Berardo, Lisboa, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 36.

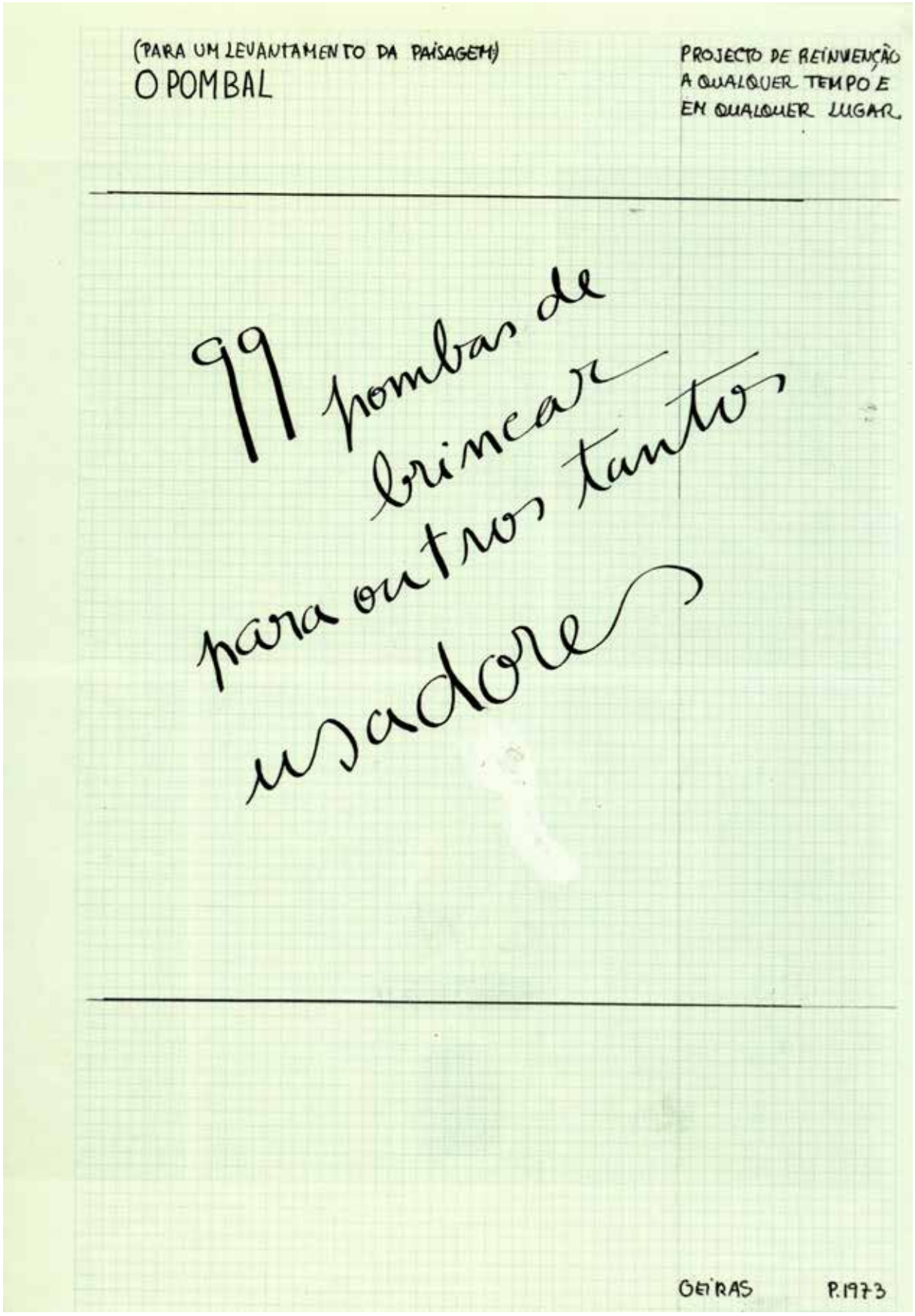


Fig. 6.1.49 – Carlos Nogueira, “O Pombal” (Projeto), Oeiras, 1973 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 19.



Fig. 6.1.50 – Clara Menéres, “Jaz Morto e Arrefece o Menino de sua Mãe”, SNBA, Lisboa, 1973 | © Clara Menéres, Rita Lopes Ferreira, Rita Fabiana, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 109.

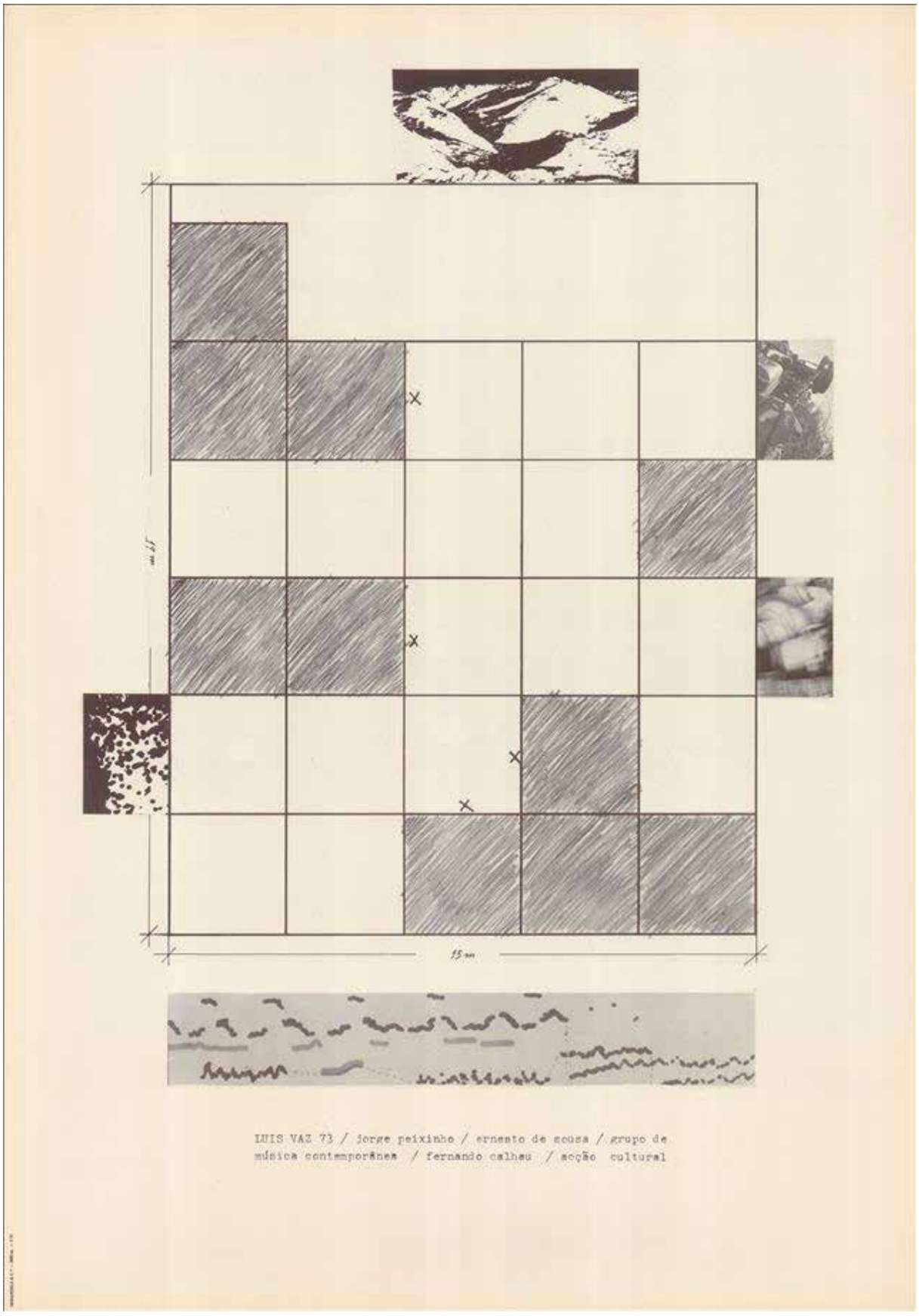


Fig. 6.1.51 – Ernesto de Sousa, “Luiz Vaz 73”, 1976 | © Ernesto de Sousa, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000834, consultado em 03/03/2014.



Fig. 6.1.52.1 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

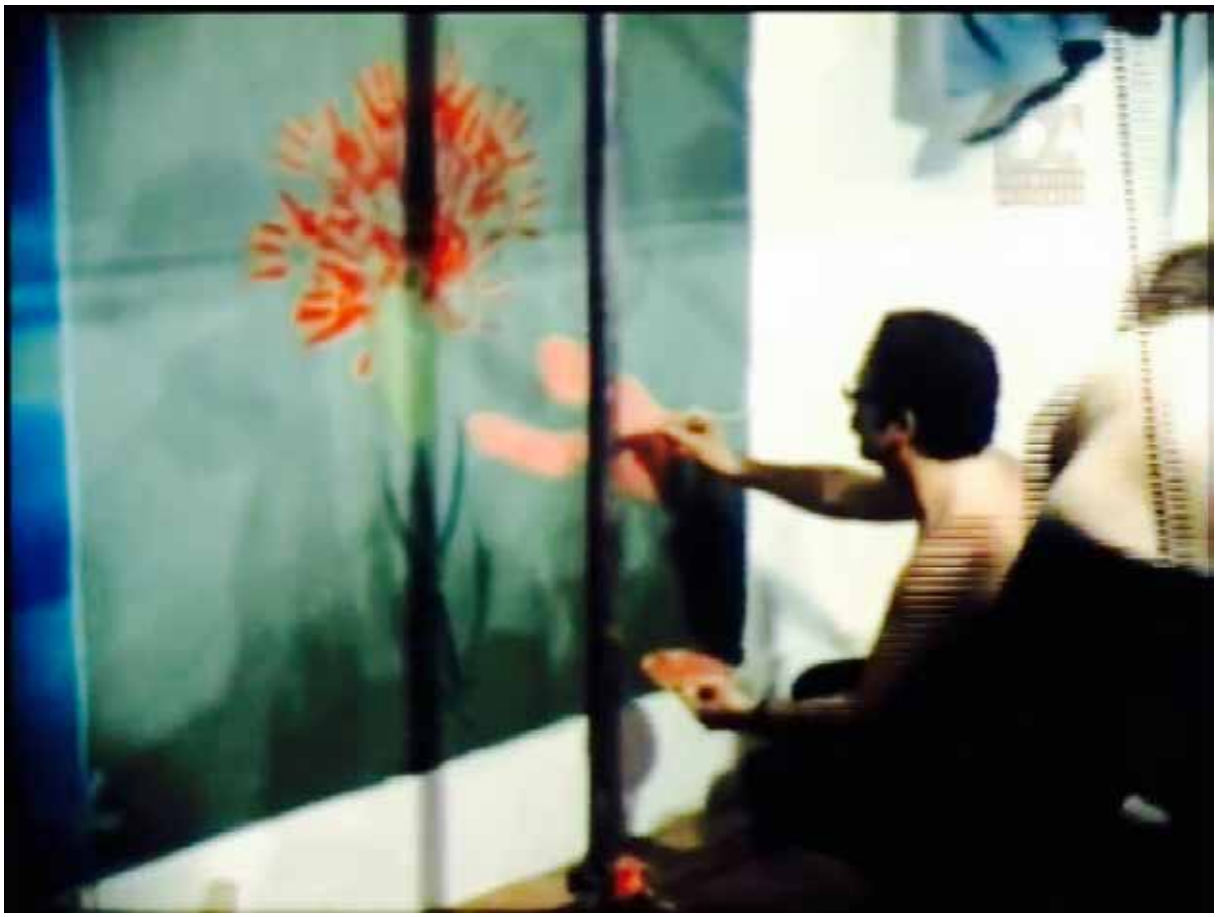


Fig. 6.1.52.2 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.



Fig. 6.1.52.3 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.



Fig. 6.1.52.4 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.



Fig. 6.1.52.5 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

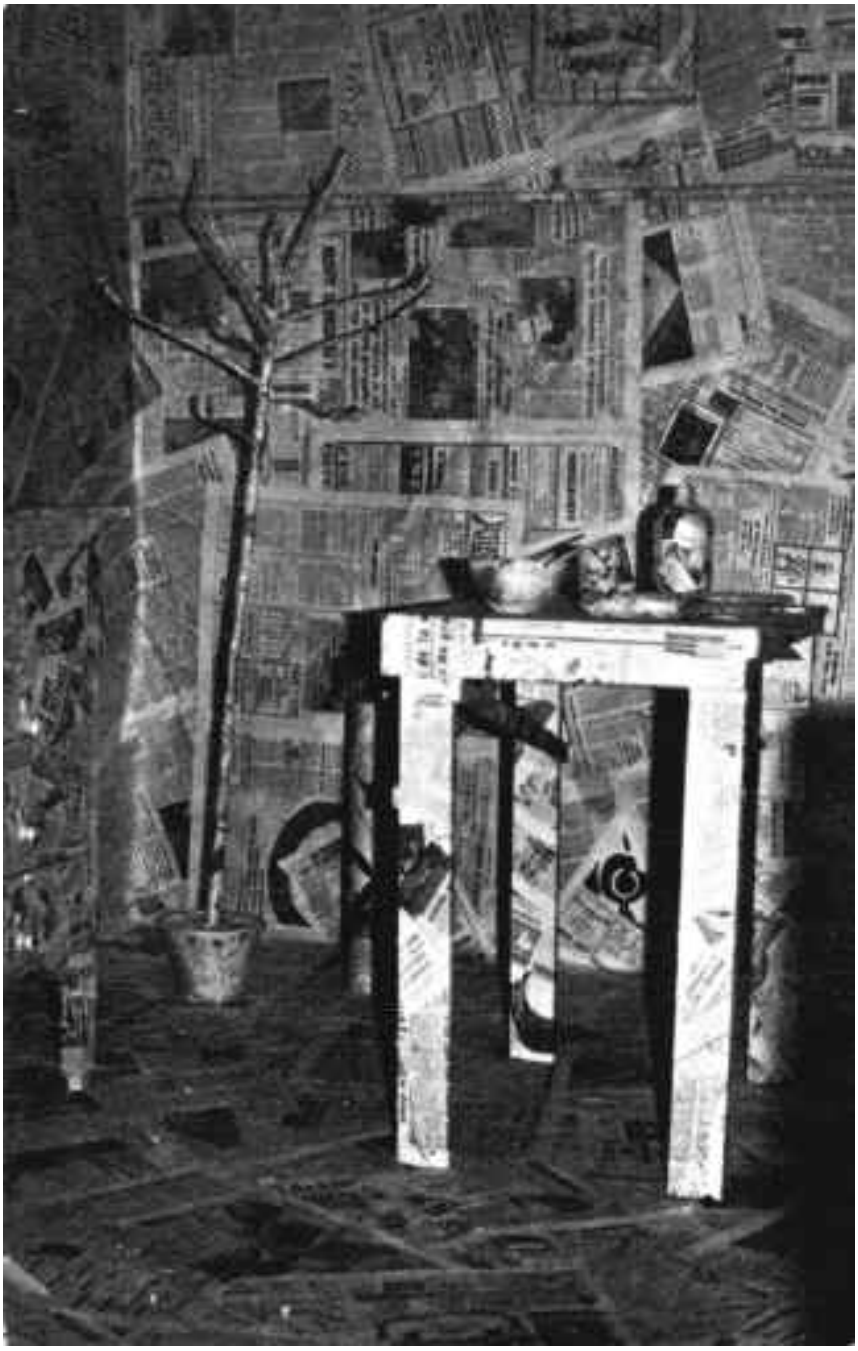


Fig. 6.1.53 – Armando Azevedo, “Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles”, CAPC, Coimbra, 1973 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

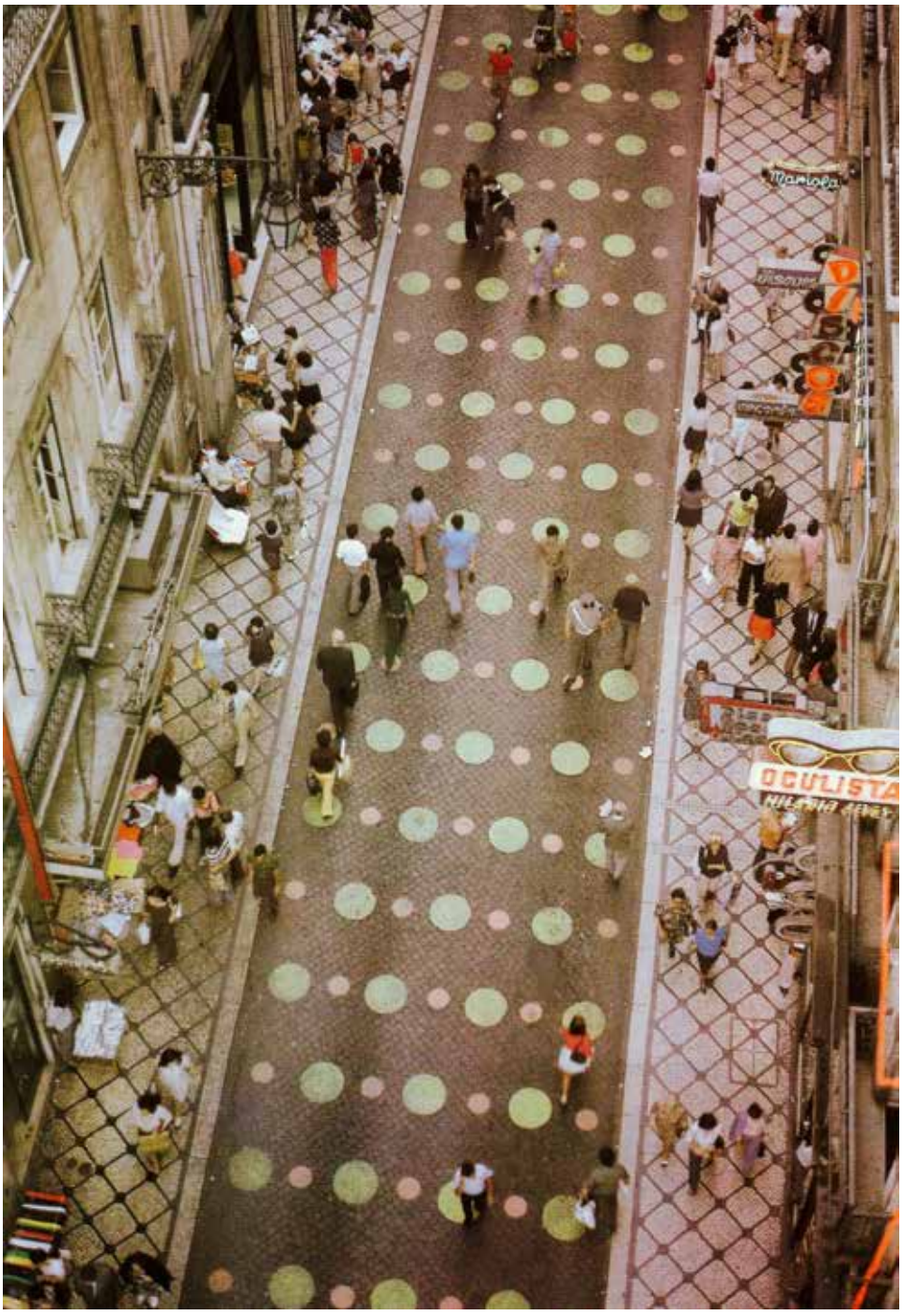


Fig. 6.1.54 – Grupo Acre, “Ação dos círculos, guerrilha urbana”, Rua do Carmo, Lisboa, 1974 | © Rui Mário Gonçalves, Publicações Alfa, 1993, p. 132.

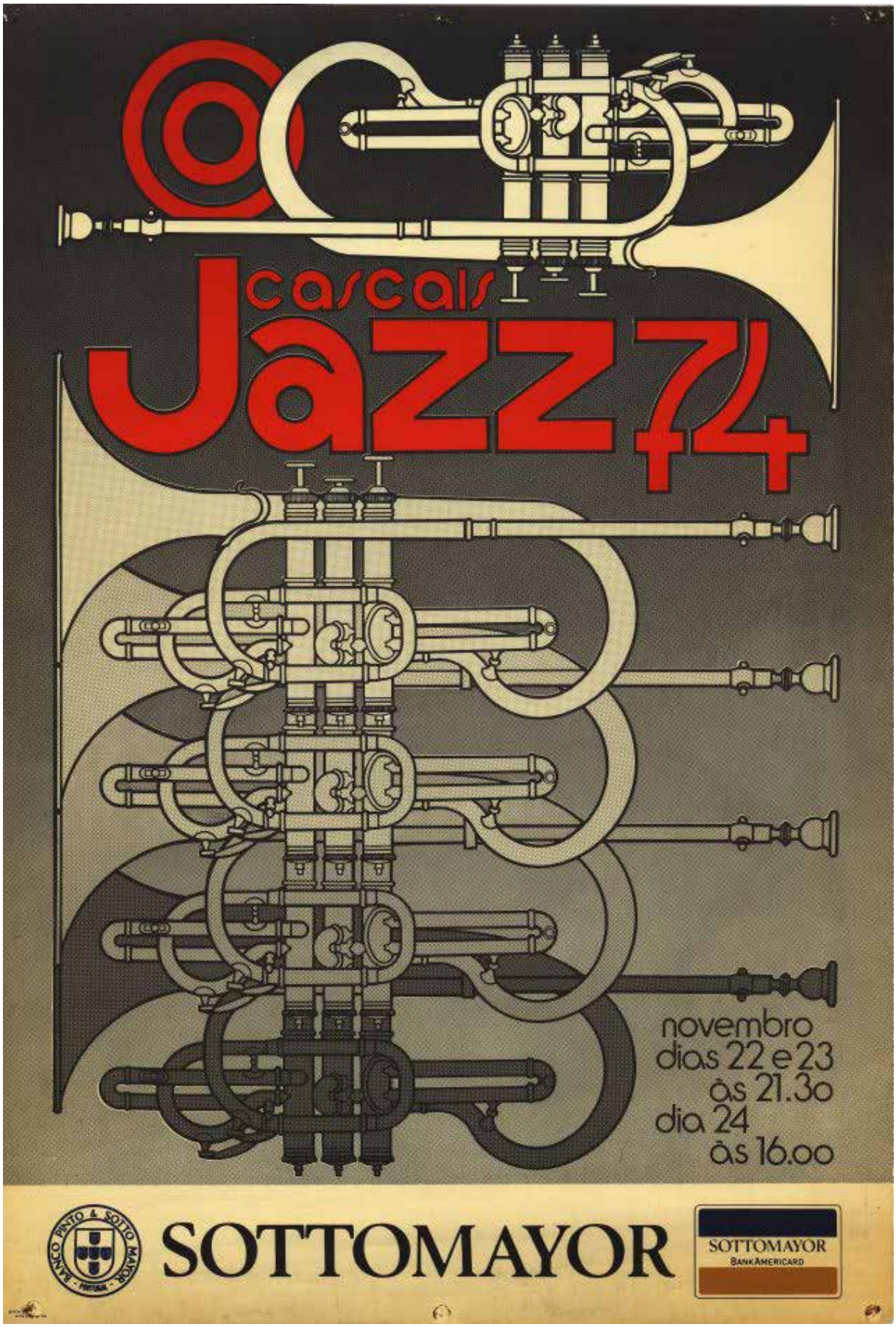


Fig. 6.1.55 – “Cascais Jazz 74”, Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais, Cascais, 1974 | © Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CEJ-JD-CT-II-4, consultado em 10/06/2015.



Fig. 6.1.56.1 – “Projetos-Ideias”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=100, consultado em 15/07/2015.



Fig. 6.1.56.2 – João Vieira, “Pele Integral”, “Projetos-Ideias”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © João Vieira, Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 221.



Fig. 6.1.56.3 – João Vieira, “Pele Integral”, “Projetos-Ideias”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © João Vieira. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=100, consultado em 14/07/2015.



Fig. 6.1.57.1 – Miller & Cameron, “Pink & Black – Landscapes and Living Spaces”, “Perspetiva 74”, Galeria Dois, Porto, 1974 | Fotografia: Ursula Zangler | © Miller & Cameron, Ursula Zangler, Galeria Alvarez, Verónica Metelo, 2008, p. 77.



Fig. 6.1.57.2 – Tomek, “Trocart”, “Perspetiva 74”, Galeria Dois, Porto, 1974 | © Tomek, Egídio Álvaro, Revista de Artes Plásticas, nº5, 1974, p. 25.



Fig. 6.1.58.1 – Albuquerque Mendes, “a arte é bela, tudo é belo”, “10000011º Aniversário da Arte”, Rua Castro Matoso, CAPC, Coimbra, 1974 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, p. 65.



Fig. 6.1.58.2 – Albuquerque Mendes, “a arte é bela, tudo é belo”, “10000011º Aniversário da Arte”, Rua Castro Matoso, CAPC, Coimbra, 1974 | © Albuquerque Mendes. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=99, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.58.3 – Vv., “10000011º Aniversário da Arte”, CAPC, Coimbra, 1974 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 247.



Fig. 6.1.58.4 – Jorge Peixinho, Alberto Carneiro, “10000011º Aniversário da Arte”, CAPC, Coimbra, 1974 | © Jorge Peixinho, Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=99, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.59.1 – Salette Tavares, “Sou Toura Petra”, Galeria AR.CO, 1974 | © Salette Tavares. Arquivo de Salette Brandão. Reproduzido com permissão. Cortesia de Salette Brandão. Cortesia de Rui Torres. 6.1.59.1 – Salette Tavares, “Sou Toura Petra”, Galeria AR.CO, 1974 | © Salette Tavares. Arquivo de Salette Brandão. Reproduzido com permissão. Cortesia de Salette Brandão. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 6.1.59.2 – Salette Tavares, “Sou Toura Petra”, Galeria AR.CO (?), 1974 (?) | © Salette Tavares. Arquivo de Salette Brandão. Reproduzido com permissão. Cortesia de Salette Brandão. Cortesia de Rui Torres.



Fig. 6.1.60.1 – Vv., “Happening democrático”, Palácio da Foz, Lisboa, 1974 | © RTP, Paulo Seabra, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.



Fig. 6.1.60.2 – Vv., “Happening democrático”, Palácio da Foz, Lisboa, 1974 | © RTP, Paulo Seabra, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.



Fig. 6.1.60.3 – Vv., “Happening democrático”, Palácio da Foz, Lisboa, 1974 | © RTP, Paulo Seabra, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.



Fig. 6.1.61 – Vv., “Debate: Pintura e Intervenção”, “Primeiros Encontros Internacionais de Arte”, Casa da Carruagem, Valadares, Porto, 1974 | © Egídio Álvaro, Revista de Artes Plásticas, nº6, 1974, p. 17.

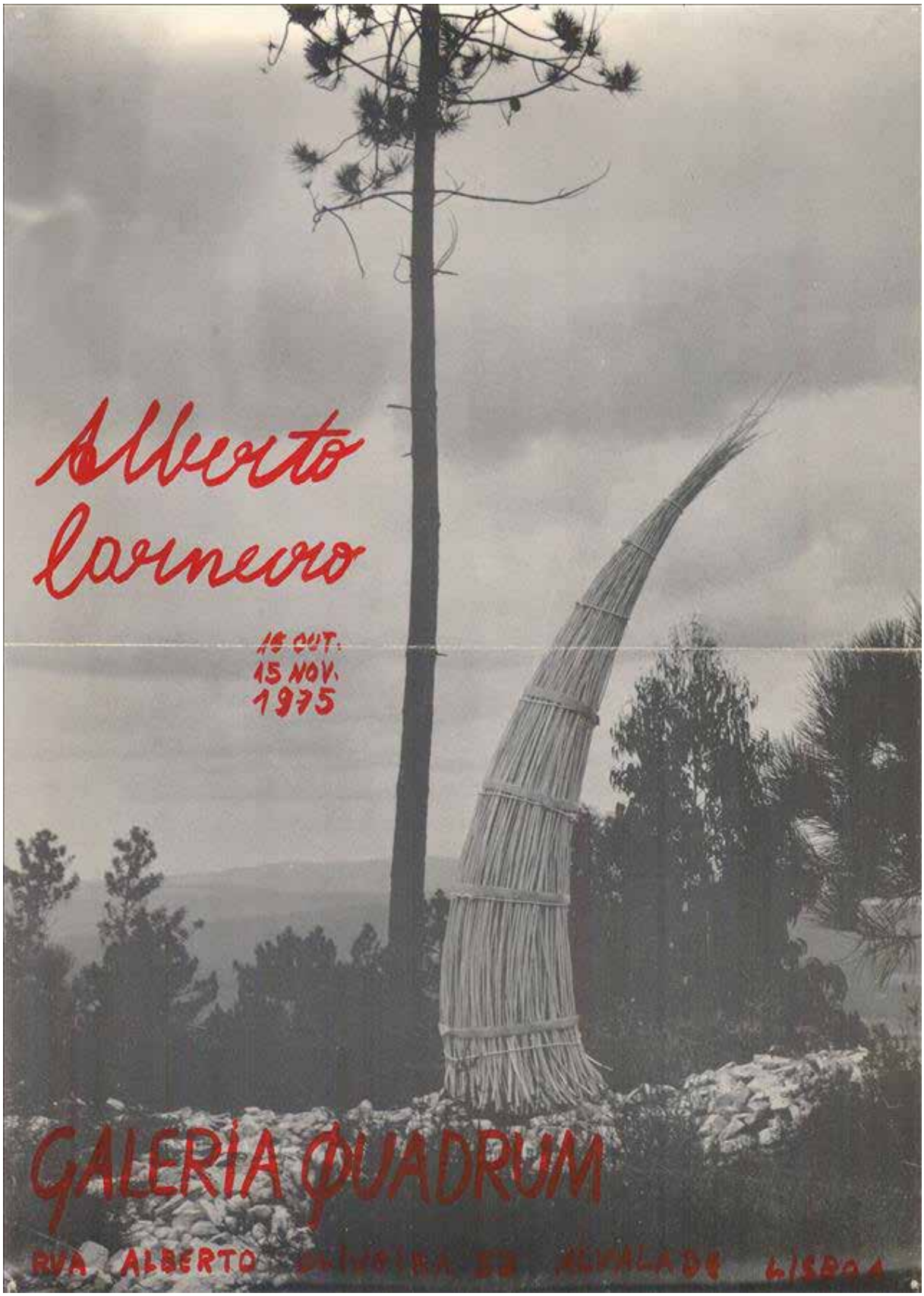


Fig. 6.1.62 – Alberto Carneiro, “Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1975 | © Alberto Carneiro, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, 1975, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000575, consultado em 11/04/2014.



Fig. 6.1.63 – Helena Almeida, “Pintura Habitada”, 1975 | © Helena Almeida, Fundação Serralves, Catherine Wood, Tate Publishing, 2012, p. 83.



Fig. 6.1.64.1 – “I Congresso dos Escritores Portugueses”, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1975 | © Modesto Navarro, Vida Mundial, nº 1862, 1975, p. 52.



Fig. 6.1.64.2 – “I Congresso dos Escritores Portugueses”, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1975 | © Modesto Navarro, Vida Mundial, nº 1862, 1975, p. 55.

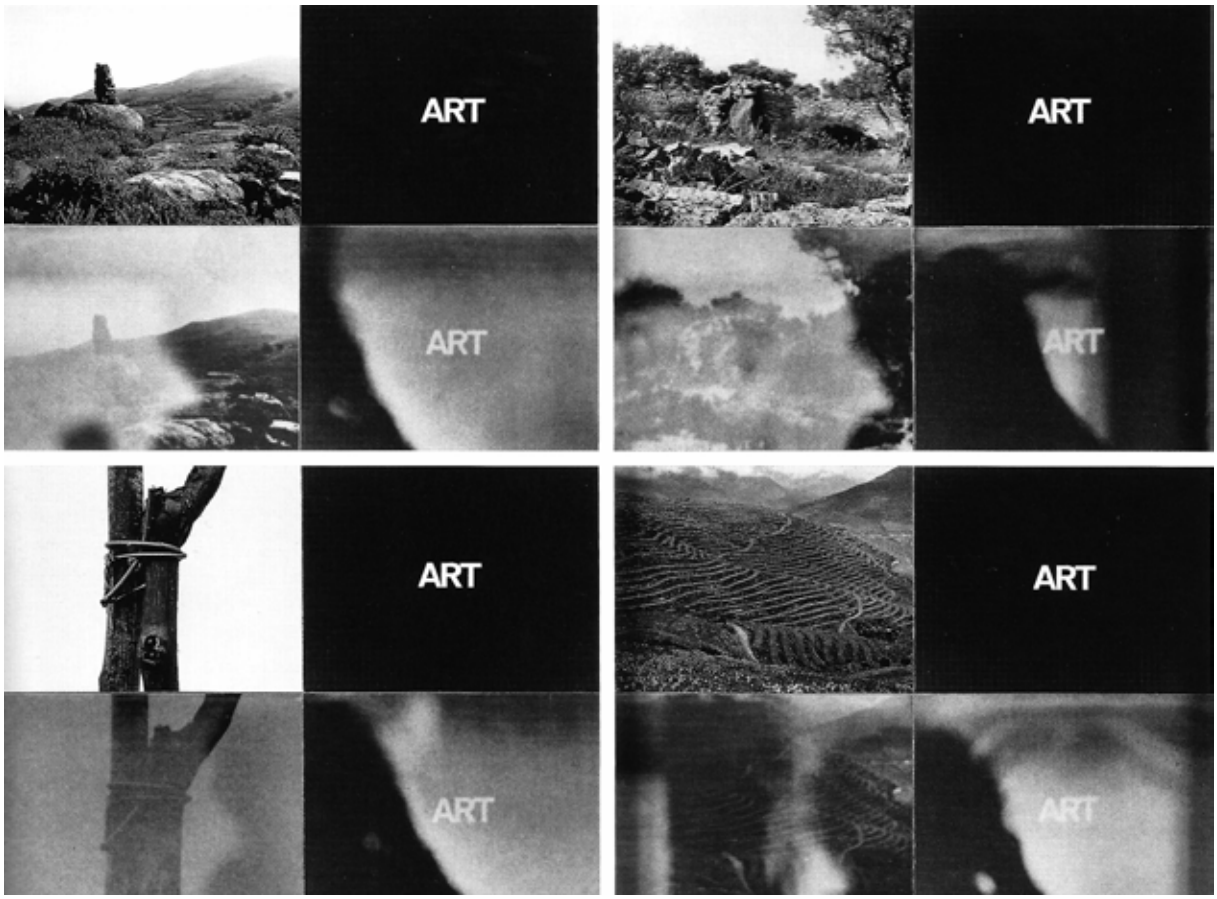


Fig. 6.1.65 – Alberto Carneiro, “Arte corpo / corpo arte”, 1976-1978 | © Alberto Carneiro, Isabel Carlos, Caminho, 2007, p. 41.



Fig. 6.1.66 – Albuquerque Mendes, “Intervenção na Inauguração”, “Exposição ‘Sete Pintores do Porto’”, Galeria Jornal de Notícias, Porto, 1976 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 71.



Fig. 6.1.67.1 – Grupo Puzzle, “Jantar-Intervenção: Expetativa de Nascimento de um Puzzle Fisiológico Estético com Pretensões a Grupo”, Galeria Alvarez Dois, Porto, 1976 | © Grupo Puzzle, Paula Pinto, Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, 2011, p. 6.



Fig. 6.1.67.2 – Grupo Puzzle, “Jantar-Intervenção: Expetativa de Nascimento de um Puzzle Fisiológico Estético com Pretensões a Grupo”, Galeria Alvarez Dois, Porto, 1976 | © Grupo Puzzle, Armando Azevedo, disponível em https://www.facebook.com/540009512727224/photos/pb.540009512727224.-2207520000.1437065503./584417548286420/?type=3&theater, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.68.1 “Semana da Arte (da) na Rua”, Praça da República, Coimbra, 1976 | © Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248453936CAARTP0025.jpg, consultado em 16/07/2015.

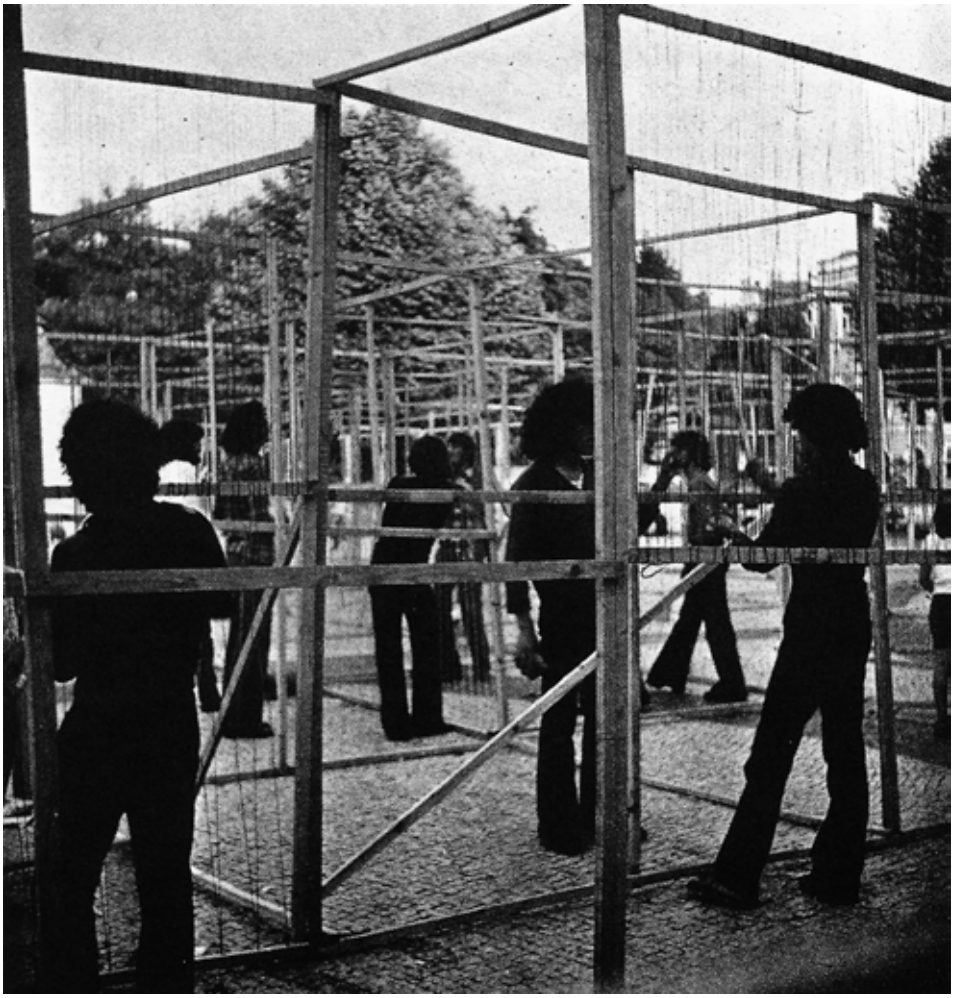


Fig. 6.1.68.2 – “Semana da Arte (da) na Rua”, Praça da República, Coimbra, 1976 | © Ernesto de Sousa, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 70.



Fig. 6.1.69 – “Terceiros Encontros Internacionais de Arte”, Póvoa do Varzim, 1976 | © Dario Alves, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, 1975, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-5219, consultado em 05/02/2014.



Fig. 6.1.69.1.1 – Armando Azevedo, “Janela”, “Terceiros Encontros Internacionais de Arte”, Póvoa do Varzim, 1976 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 06/06/2014.



Fig. 6.1.69.1.2 – Armando Azevedo, “Janela”, “Terceiros Encontros Internacionais de Arte”, Póvoa do Varzim, 1976 | © Armando Azevedo, disponível em https://www.facebook.com/540009512727224/photos/a.540909939303848.1073741828.540009512727224/691667660894741/, consultado em 06/06/2014.

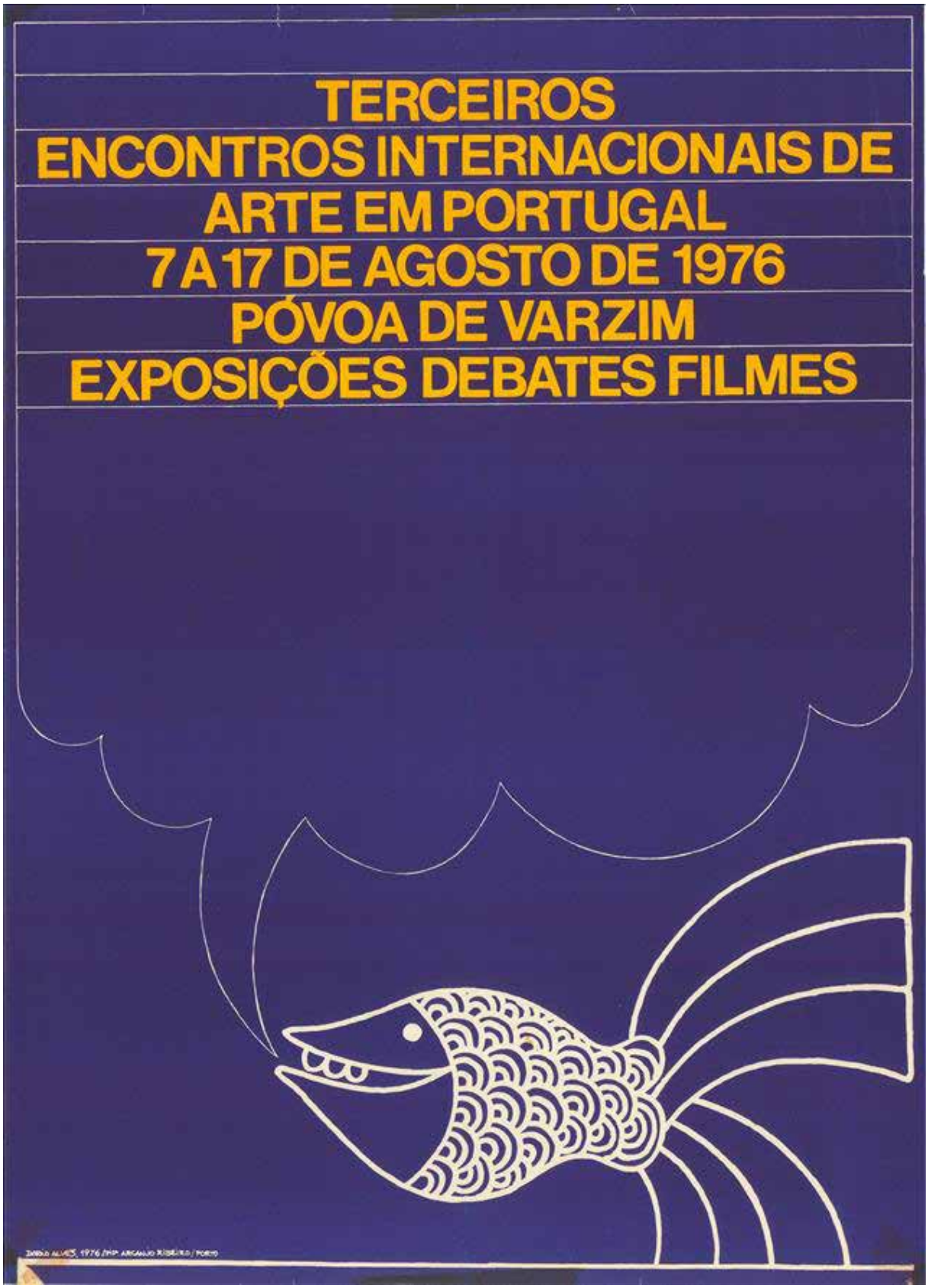


Fig. 6.1.69.2 – Albuquerque Mendes, “As três mortes de S. João Batista”, “Terceiros Encontros Internacionais de Arte”, Póvoa do Varzim, 1976 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 69.



Fig. 6.1.70 – Túlia Saldanha, “Sala de Descontração”, “Semana de Arte (da) na Rua”, CAPC, Coimbra, 1976 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Rita Fabiana, Patrícia Rosas, Liliana Coutinho, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 5.



Fig. 6.1.71.1 – Armando Azevedo, “Cartaz sobre cartazes”, Coimbra, 1976 | © Armando Azevedo, António Olaio, 2013, p. 37.



Fig. 6.1.71.2 – Armando Azevedo, “Cartaz sobre cartazes”, Coimbra, 1976 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!pintura/c1t44, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.72.1 – Alberto Carneiro, “Trajeto de um corpo”, 1976-1977 | © Alberto Carneiro, Galeria Jornal de Notícias, 1980, capa.



Fig. 6.1.72.2 – Alberto Carneiro, “Trajeto de um corpo”, 1976-1977 | © Alberto Carneiro, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 29..



Fig. 6.1.72.3 – Alberto Carneiro, “Trajeto de um corpo”, 1976-1977 | © Alberto Carneiro, Isabel Carlos, Caminho, 2007, p. 40.



Fig. 6.1.73 – Albuquerque Mendes, “Os três dedos da mão do arco-íris”, Praça da Liberdade, Porto, 1977 | © Albuquerque Mendes, José A. Bragança de Miranda, Caminho, 2006, p. 29.

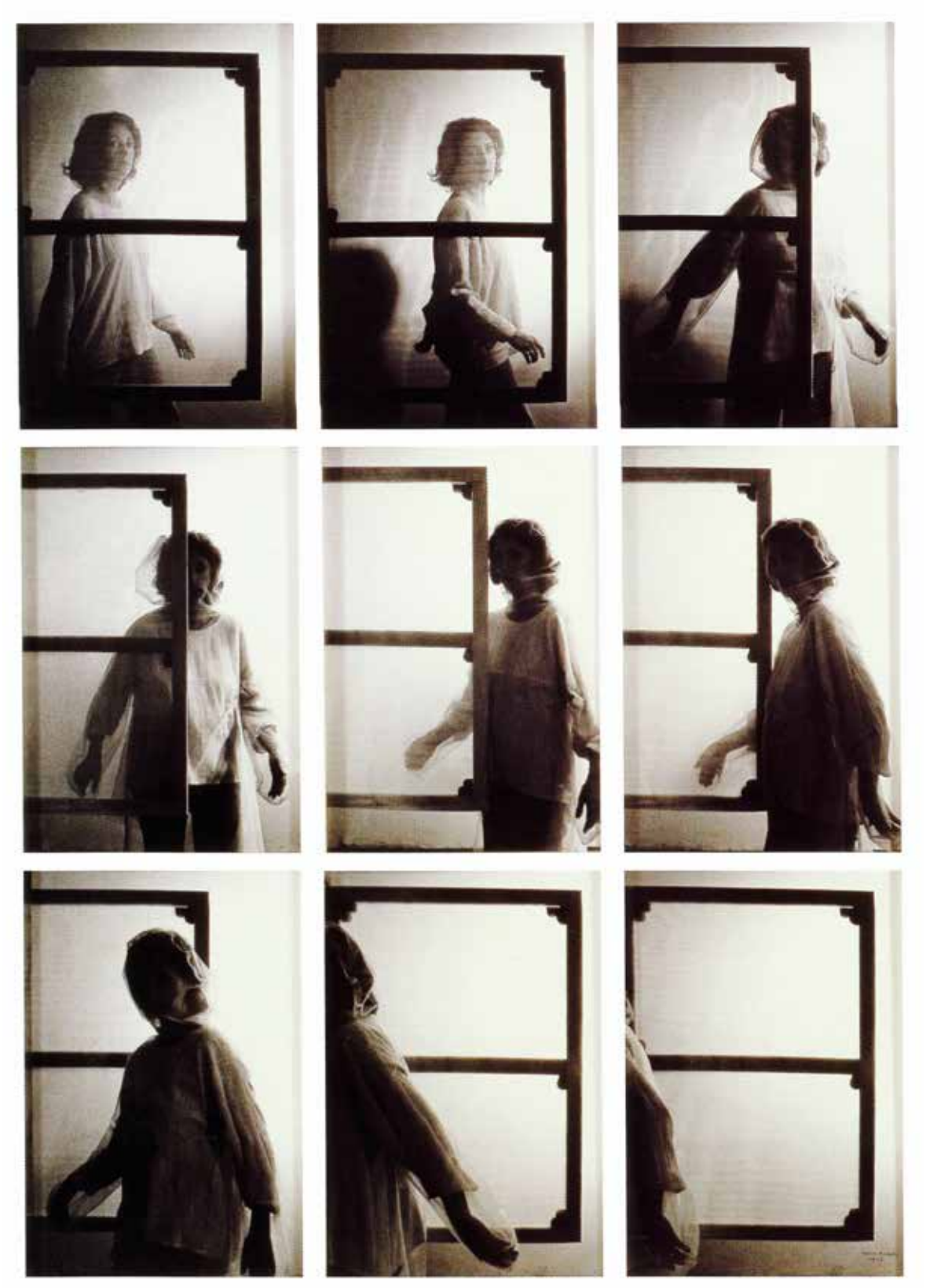


Fig. 6.1.74.1 – Helena Almeida, “Tela Habitada”, Galeria Módulo, Porto, 1976 | © Helena Almeida, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248453150CAARTP0024.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.74.2 – Helena Almeida, “Tela Habitada”, Galeria Módulo, Porto, 1976 | © Helena Almeida, Fundação Serralves, Catherine Wood, Tate Publishing, 2012, p. 82.



Fig. 6.1.75.1 – Ana Vieira, “Santa Paz Doméstica, Domesticada”, 1977 | Fotografia: Eduardo Nery | © Ana Vieira, Eduardo Nery, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 43.



Fig. 6.1.75.2 – Ana Vieira, “Santa Paz Doméstica, Domesticada”, 1977 | Fotografia: Eduardo Nery | © Ana Vieira, Eduardo Nery, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 43.



Fig. 6.1.76 – Ana Vieira, “Janelas”, Pequeno Auditório da FCG, Lisboa, 1977 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 50.

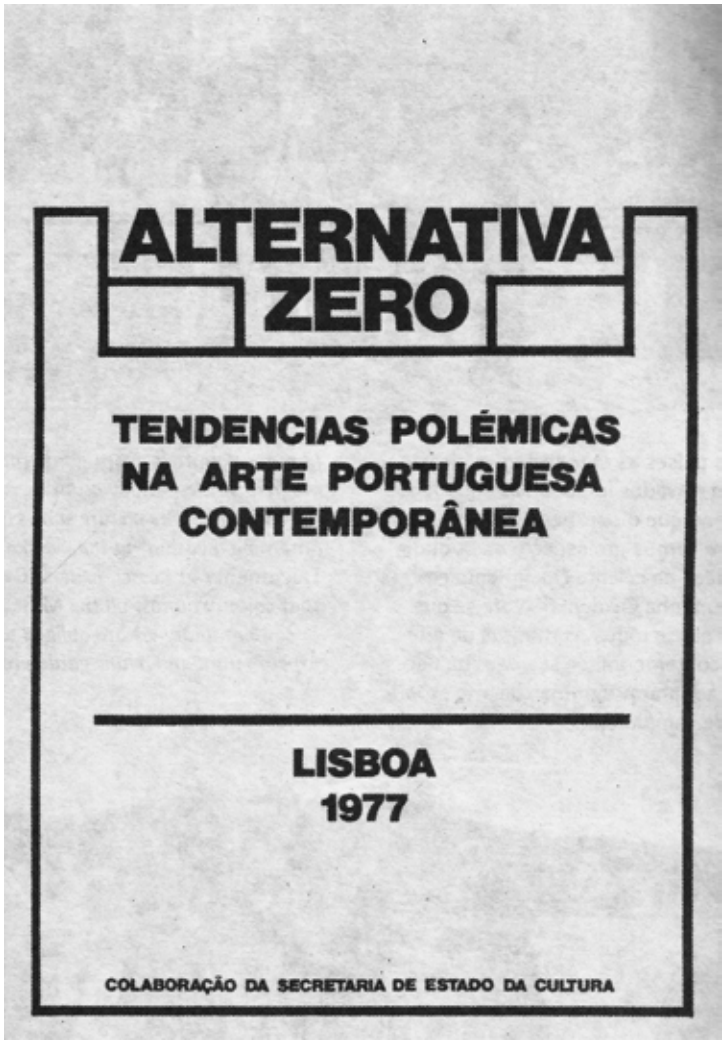


Fig. 6.1.77.1 – “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | © João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 67.



Fig. 6.1.77.2 – “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | © Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernesto-desousa.com/?p=102, consultado em 05/06/2015.



Fig. 6.1.77.3.1 – Clara Menéres, “Mulher-Terra-Vida”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | © Clara Menéres, Rui Mário Gonçalves, Publicações Alfa, 1993, p. 140.



Fig. 6.1.77.3.2 – Clara Menéres, “Mulher-Terra-Vida”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves, João Oliveira | © Clara Menéres, Ernesto de Sousa, José Manuel Costa Alves, João Oliveira, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 06/06/2015.



Fig. 6.1.77.3.3 – Clara Menéres, “Mulher-Terra-Vida”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves, João Oliveira | © Clara Menéres, Ernesto de Sousa, José Manuel Costa Alves, João Oliveira, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 06/06/2015.



Fig. 6.1.77.4.1 – Grupo Cores, “O Todo e a Parte, As partes e o Todo”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | Fotografia: Ernesto de Sousa | © Ernesto de Sousa, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação Serralves, 1997, p. 214.



Fig. 6.1.77.4.2 – Grupo Cores, “O Todo e a Parte, As partes e o Todo”, “Alternativa Zero”, GNAMB, 1977 | © João Fernandes, Maria Ramos, Fundação Serralves, 1997, p. 215.



Fig. 6.1.77.4.3 – CAPC, “Performance”, “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | © Paulo Seabra, RTP, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.



Fig. 6.1.77.5 – “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | © João Fernandes, Maria Ramos, Fundação Serralves, 1997, Capa.



Fig. 6.1.77.6.1 – The Living Theatre, “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves | © José Manuel Costa Alves, The Living Theatre, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 265.

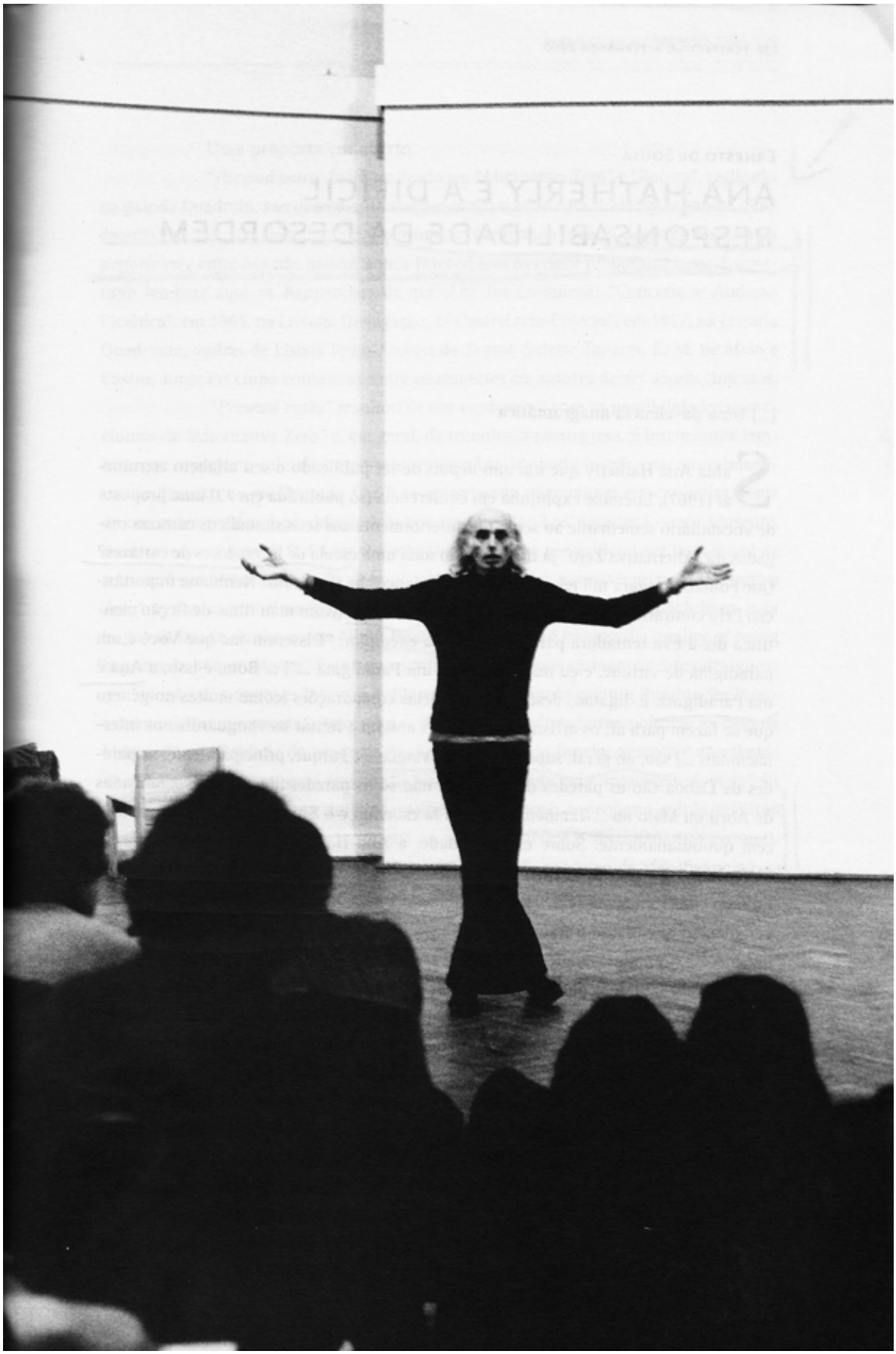


Fig. 6.1.77.6.2 – The Living Theatre, “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1977 | © The Living Theatre, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 271.



Fig. 6.1.77.6.3 – The Living Theatre, “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1977 | © The Living Theatre Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102&page=102&nggpage=2, consultado em 16/07/2015.

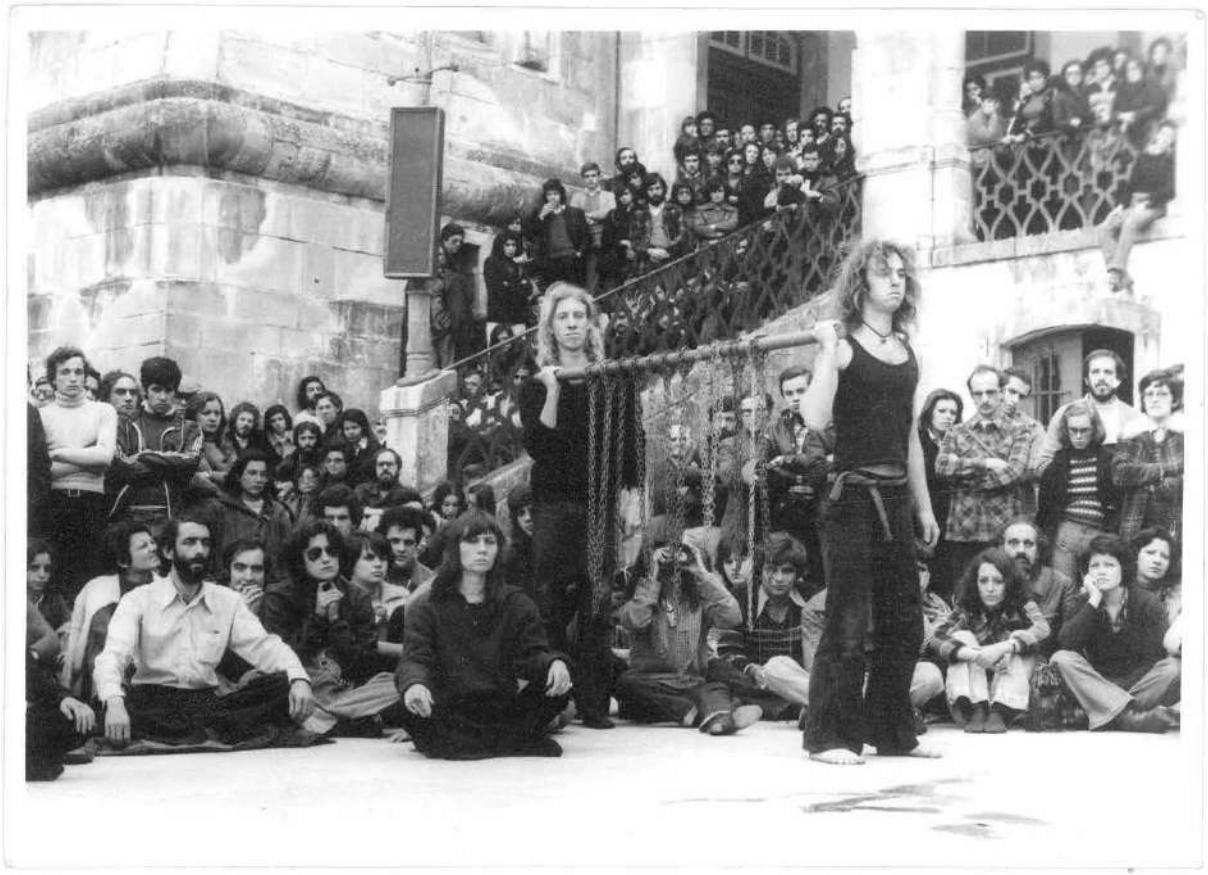


Fig. 6.1.77.7 – The Living Theatre, “Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político”, Pátio da Universidade de Coimbra, 1977 | © The Living Theatre, Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 05/11/2014.



Fig. 6.1.77.8 – Alberto Carneiro, “Uma floresta para os teus sonhos”, “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves, João Oliveira | © Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa, José Manuel Costa Alves, João Oliveira, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 08/06/2015.



Fig. 6.1.78 – Alberto Carneiro, “Trajeto de um corpo”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Alberto Carneiro, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/1977, consultado em 14/12/2014.



Fig. 6.1.79.1 – António Barros, “Revolução” (1977-1999), “PO.EX: O Experimentalismo Português entre 1964 e 1984”, Museu Serralves, Porto, 1999 | Fotografia: Museu Serralves | © António Barros, Museu Serralves. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 6.1.79.2 – António Barros, “Revolução” (1977-2012), “Nas Escritas PO.EX”, Casa da Escrita, Coimbra, 2012 | Fotografia: António Barros | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

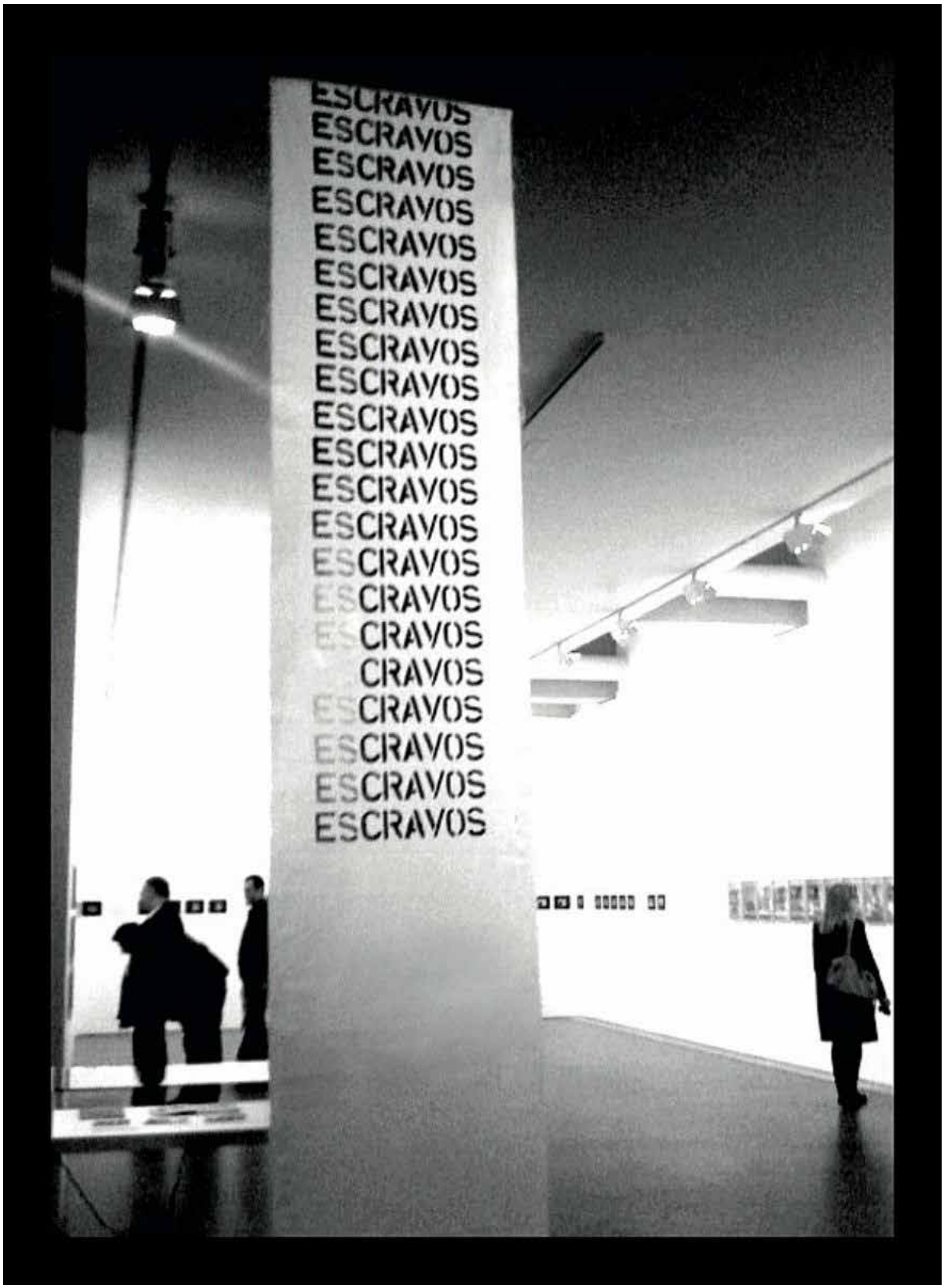
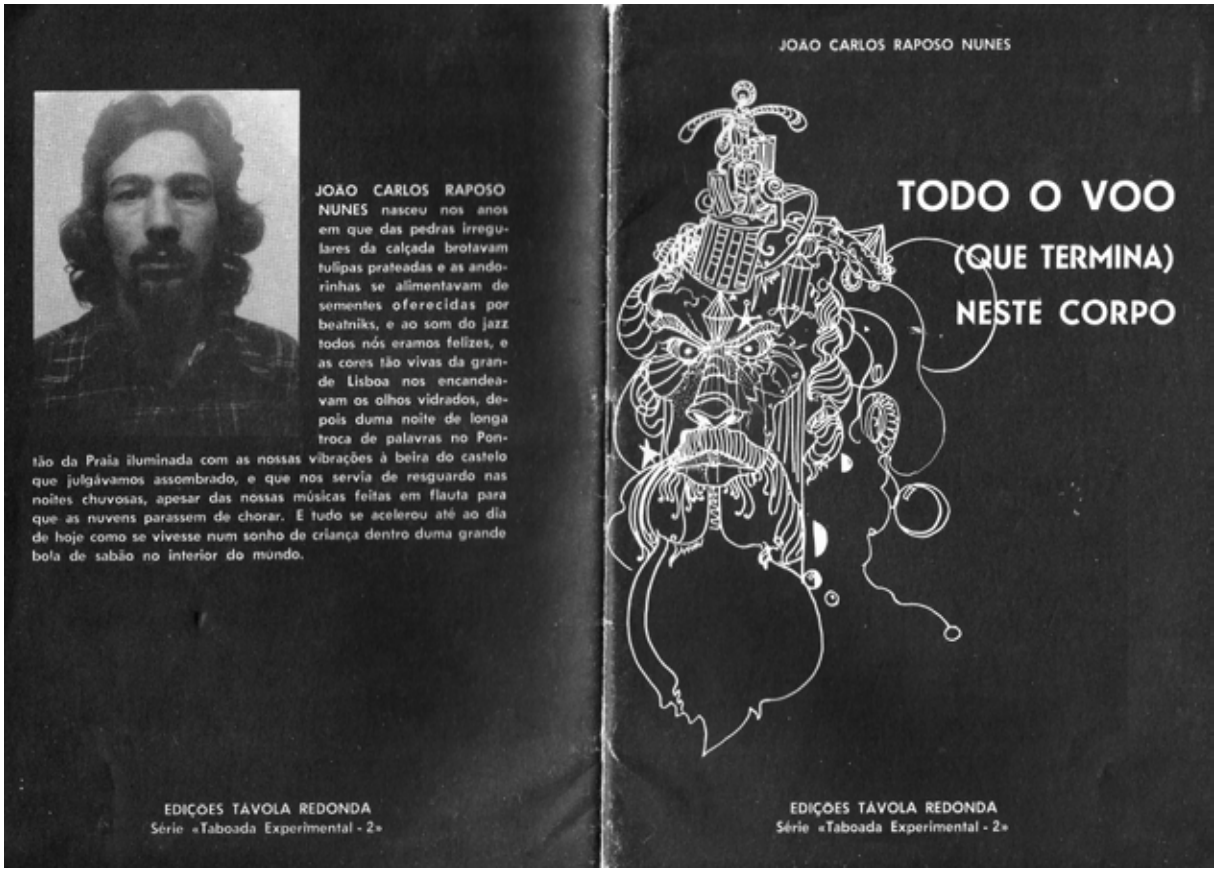


Fig. 6.1.79.3 – António Barros, “Escravos” (1977-2009), “Anos 70 Atravessar Fronteiras”, CAM-FCG, Lisboa (2009) | © António Barros, FCG. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



JOÃO CARLOS RAPOSO NUNES nasceu nos anos em que das pedras irregulares da calçada brotavam tulipas prateadas e as andorinhas se alimentavam de sementes oferecidas por beatniks, e ao som do jazz todos nós eramos felizes, e as cores tão vivas da grande Lisboa nos encandeavam os olhos vidrados, depois duma noite de longa troca de palavras no Pontão da Praia iluminada com as nossas vibrações à beira do castelo que julgávamos assombrado, e que nos servia de resguardo nas noites chuvosas, apesar das nossas músicas feitas em flauta para que as nuvens parassem de chorar. E tudo se acelerou até ao dia de hoje como se vivesse num sonho de criança dentro duma grande bola de sabão no interior do mundo.

EDIÇOES TÁVOLA REDONDA
Série «Taboada Experimental - 2»

JOÃO CARLOS RAPOSO NUNES

TODO O VOO
(QUE TERMINA)
NESTE CORPO

EDIÇOES TÁVOLA REDONDA
Série «Taboada Experimental - 2»

Fig. 6.1.80.1 – João Carlos Raposo Nunes, Todo o Vôo (que Termina) Neste Corpo, “Cadernos da Marginal-Idade”, nº2, 1976 | © João Carlos Raposo Nunes, Edições Távola Redonda, 1976, Capa e Contracapa.

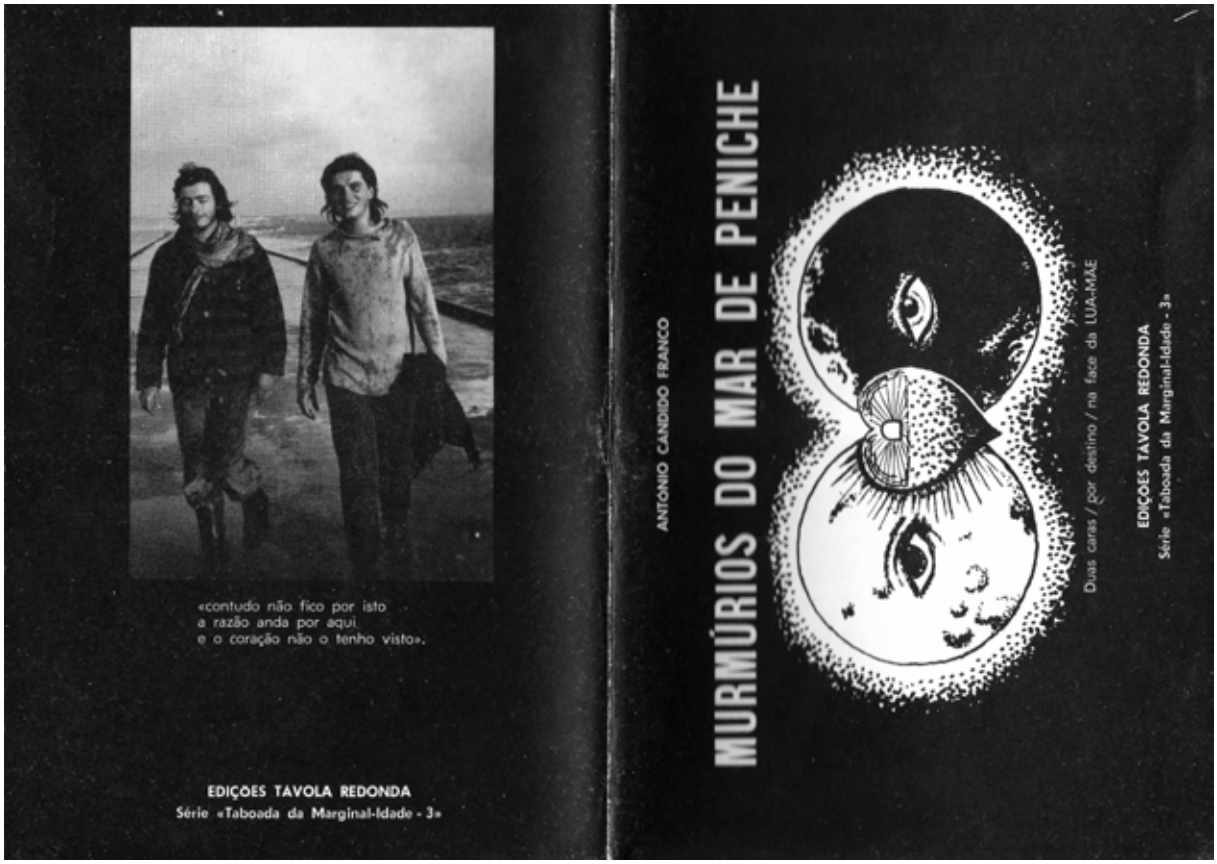


Fig. 6.1.80.2 – António Cândido Franco, Murmúrios do Mar de Peniche, “Cadernos da Marginal-Idade”, nº3, 1977 | © António Cândido Franco, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

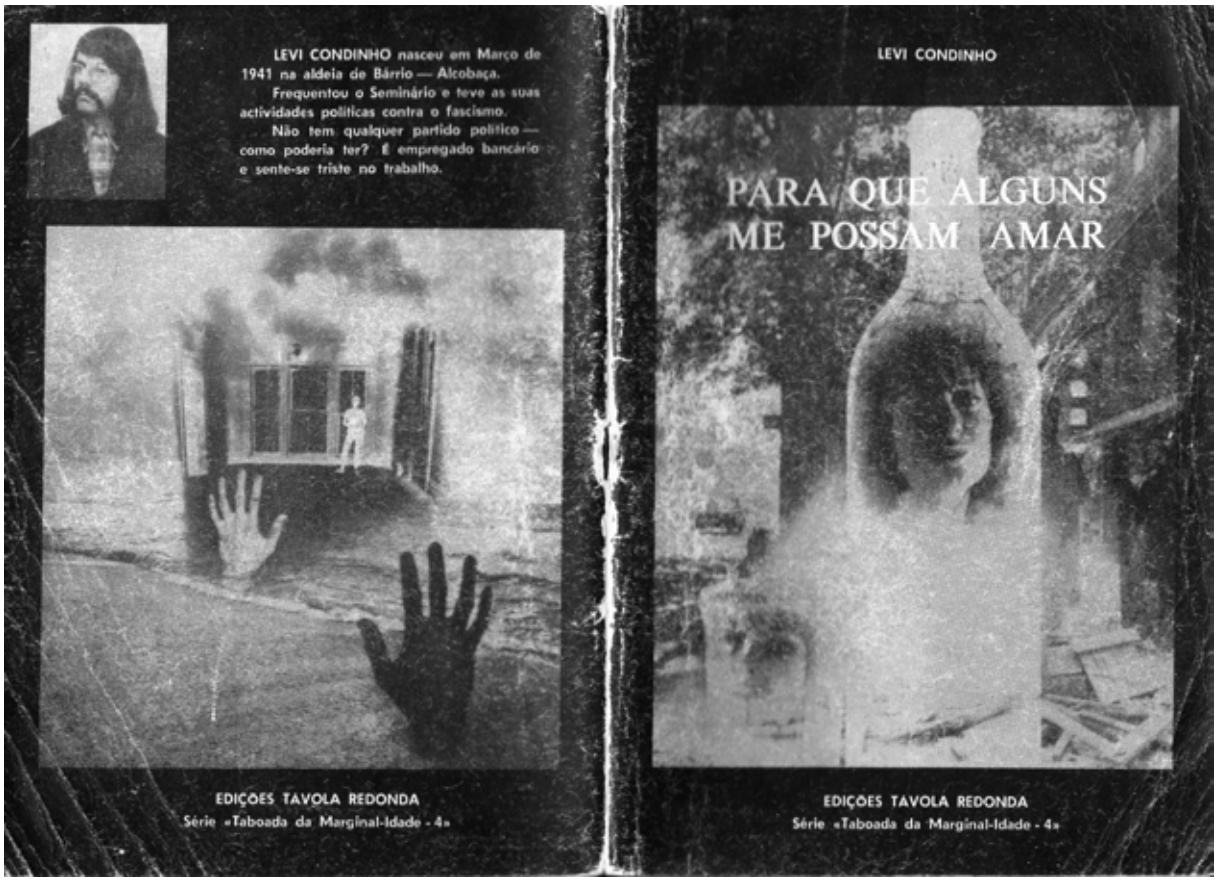


Fig. 6.1.80.3 – Levi Condinho, Para Que Alguns Me Possam Amar, “Cadernos da Marginal-Idade”, nº4, 1977 | © Levi Condinho, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

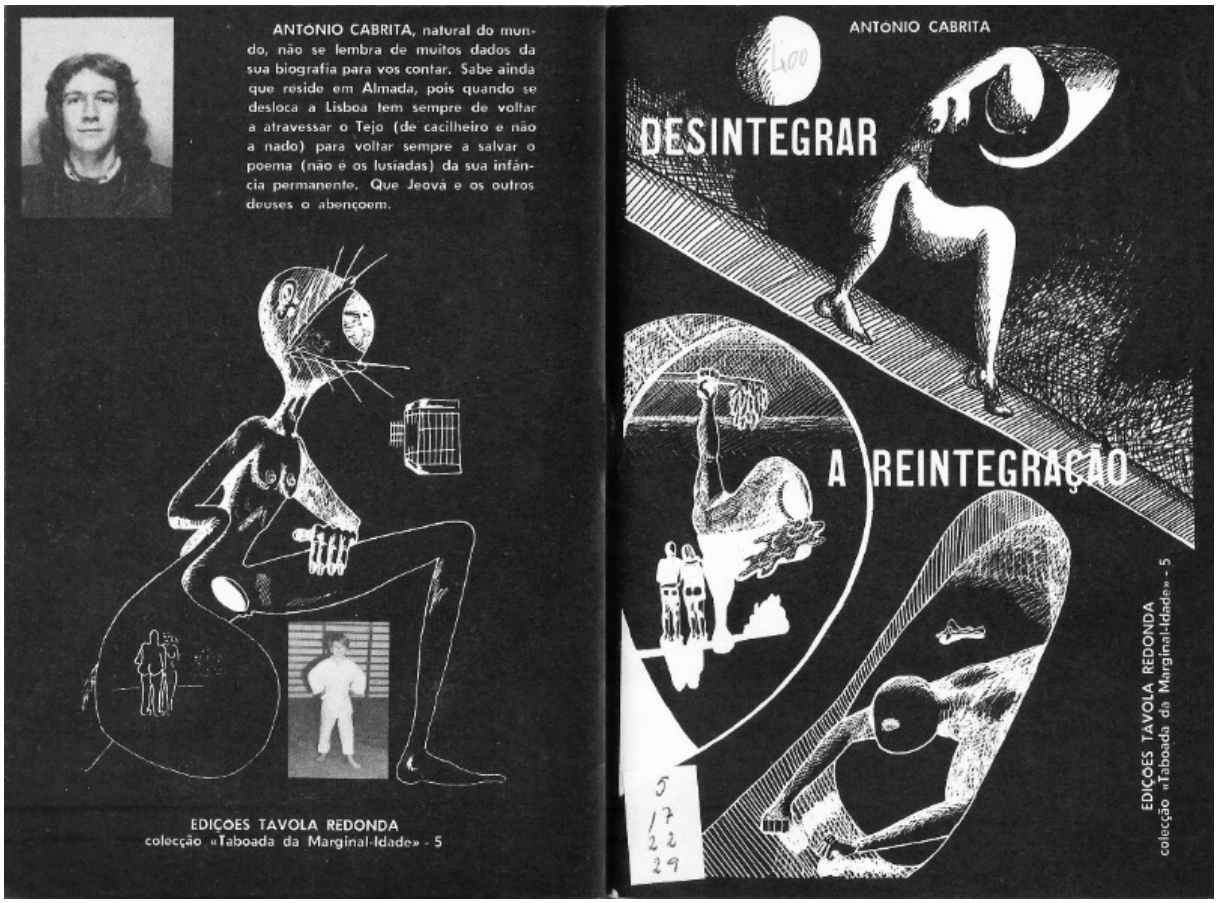


Fig. 6.1.80.4 – António Cabrita, Desintegrar a Reintegração, “Cadernos da Marginal-Idade”, nº5, 1977 | © António Cabrita, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

Fig. 6.1.80.5 – Abel Neves, A Cidade está Cheia de Garrafas, “Cadernos da Marginal-Idade”, nº6, 1977 | © Abel Neves, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

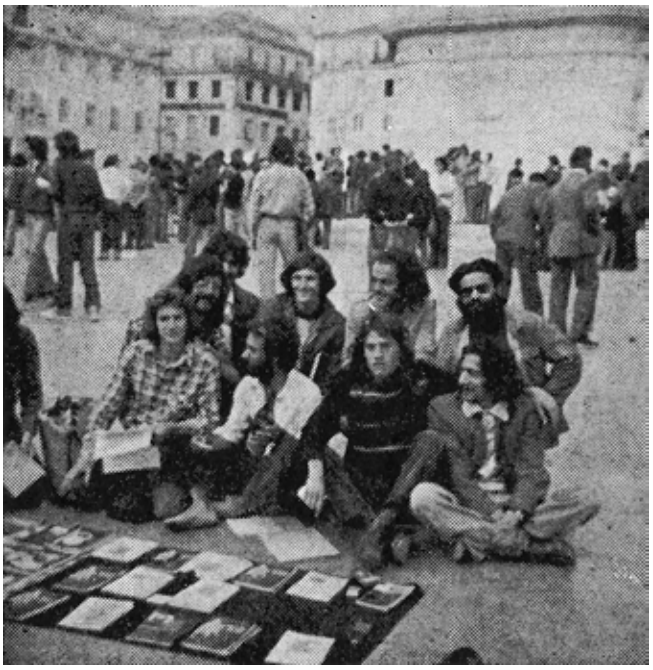


Fig. 6.1.81 – Geração Beat Portuguesa, “Banca Pracializada”, “Que Viva a Vida”, Praça da Figueira, Lisboa, 1977 | © Abel Neves, Edições Távola Redonda, 1977, p. 57.



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

AUDITÓRIO DOIS

6 de Junho às 21.30 horas
7 e 8 de Junho às 18.30 horas
1977

AS CINCO ESTAÇÕES

espectáculo de sombras de

LOURDES CASTRO E MANUEL ZIMBRO

Em 1966 comecei as minhas experiências com o teatro de sombras (em Paris, com Graziela Martinez, no espectáculo «St. Geneviève dans la baignoire») e fiquei entusiasmada com as possibilidades que isso poderia trazer ao desenvolvimento das minhas sombras.

Continuei, contudo, as sombras recortadas em plexiglas e mais tarde «as sombras deitadas» bordadas em lençóis (apresentadas em Lisboa em 1970 na Galeria 111).

A minha estadia em Berlim (72-73) permitiu-me dedicar-me quase exclusivamente ao teatro de sombras. Não é propriamente teatro mas somente aquelas proposições quotidianas que sempre me fascinaram mas que agora se podem mover, como sombras no espaço.

O René Bèrtholo construiu-me o primeiro aparelho para controlo do leque de cores e instalou-me as primeiras luzes.

Com a colaboração de Manuel Zimbro, apresentei o 1.º espectáculo em Anvers, Amsterdam, Aachen, Hanover e estivemos um mês no teatro da Gare d'Orsay Renaud-Barrault, em Paris.

«As Cinco Estações» é o nosso 2.º programa que foi apresentado em Paris pela primeira vez a convite do Festival de Outono 1975, e também no Museu Soto em Ciudad Bolivar, no Museu de Belas Artes em Caracas e no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, ARC 2.

«As cinco estações» estão todas ligadas entre elas e o ano dura uma hora.

LES OMBRES

Fig. 6.1.82 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “As cinco estações”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977 | © Lourdes Castro, Guy Brett, Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010, p. 75.



Fig. 6.1.83.1 – Albuquerque Mendes, “Primavera Verão Outono Inverno”, “Quartos Encontros Internacionais de Arte”, Caldas da Rainha, 1977 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 76.



Fig. 6.1.83.2 – Grupo Puzzle, “Relicário”, “Quartos Encontros Internacionais de Arte”, Caldas da Rainha, 1977 | © Grupo Puzzle, Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.83.3 – Grupo Puzzle, “Action Painting”, “Quartos Encontros Internacionais de Arte”, Caldas da Rainha, 1977 | © Grupo Puzzle, Paula Pinto, Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, 2011, p. 17.



Fig. 6.1.84 – Silvestre Pestana, “Poema Ovo”, CAPC, Coimbra, 1977 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, p. 8

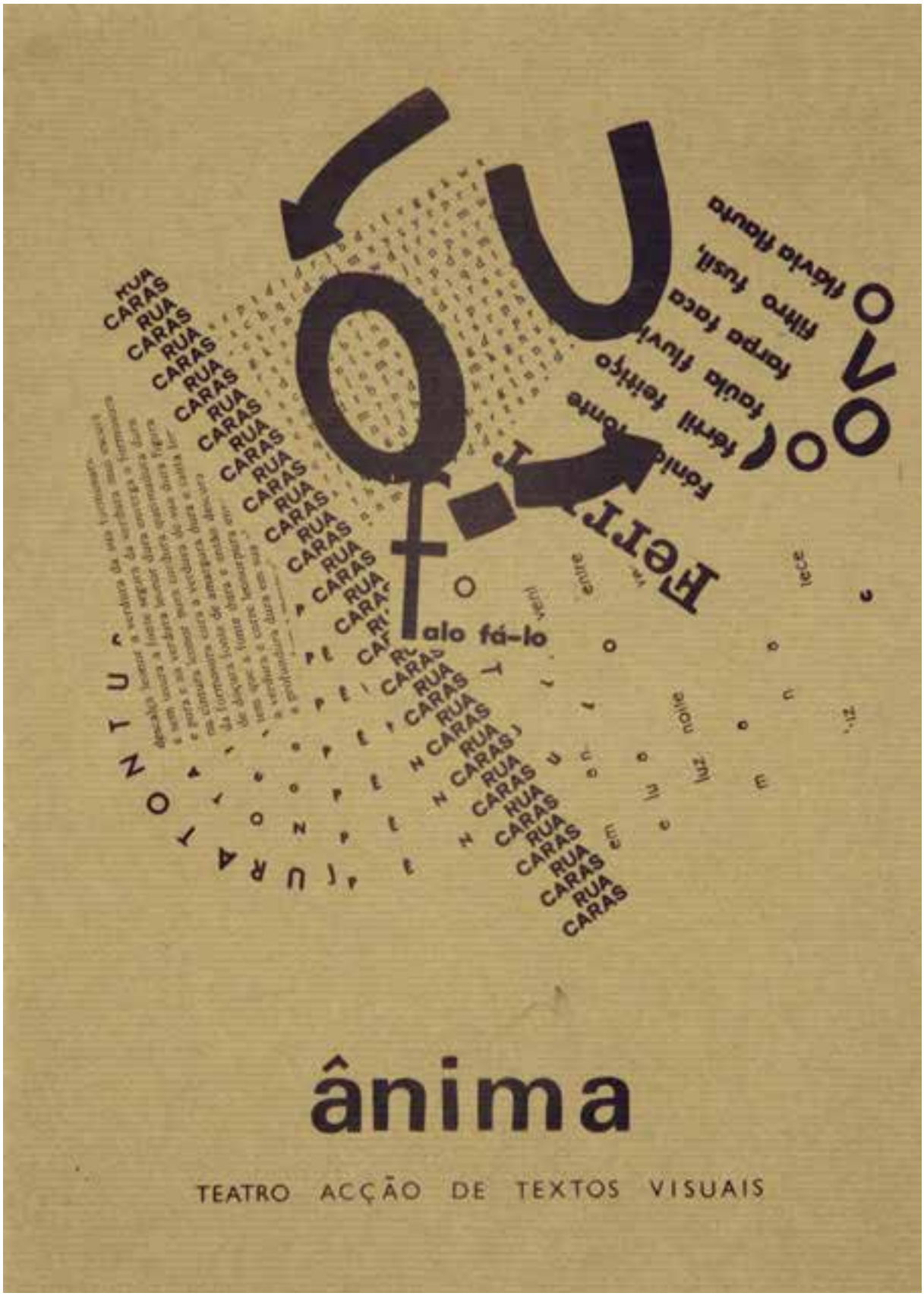


Fig. 6.1.85 – Seme Lufti; Silvestre Pestava; vv., "Ânima", Lisboa, 1977 | © Seme Lufti, Silestre Pestana, vv., Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248367199CATEAP0003.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.86 – Alberto Carneiro, “A Floresta”, 1978 | © Alberto Carneiro, Cooperativa Árvore, 2008.



Fig. 6.1.87.1 – Desconhecido, “Performance”, “I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1978 | © Fundação Bienal de Cerveira, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DRg982OxoUg, consultado em 22/10/2014.



Fig. 6.1.87.2 – Rilko, “Performance”, “I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1978 | © Rilko, Jaime Isidoro, Henrique Silva, José Manuel Vaz Carpinteira, Grupo Alvarez, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, s/p.



Fig. 6.1.87.3 – Rui Reininho, “Intervenção”, “I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1978 | © Rui Reininho, Jaime Isidoro, Henrique Silva, José Manuel Vaz Carpinteira, Grupo Alvarez, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, p. 39.



Fig. 6.1.88 – Carlos Nogueira, “O Pombal”, SNBA, Lisboa, 1978 | © Carlos Nogueira, consultado em http://www.cam.gulbenkian.ptindex.phparticle=71469&visual=2, consultado em 08/10/2014.



Fig. 6.1.89 – Gina Pane, “A Hot Afternoon”, “Ciclo Arte Processo ou Artes da Ação”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1978 | Fotografia: Julião Sarmento | © Julião Sarmento, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/1978, consultado em 02/04/2013.



Fig. 6.1.90.1 – Ulrike Rosenbach, “Reflections on the Birth of Venus”, “Ciclo Arte Processo ou Artes da Ação”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1978 | © Ulrike Rosenbach, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248451239CAARTP0005.jpg, consultado em 16/07/2015.



Fig. 6.1.90.2 – Ulrike Rosenbach, “Reflections on the Birth of Venus”, “Ciclo Arte Processo ou Artes da Ação”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1978 | Fotografia: Julião Sarmento | © Julião Sarmento, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/1978, consultado em 02/04/2013.

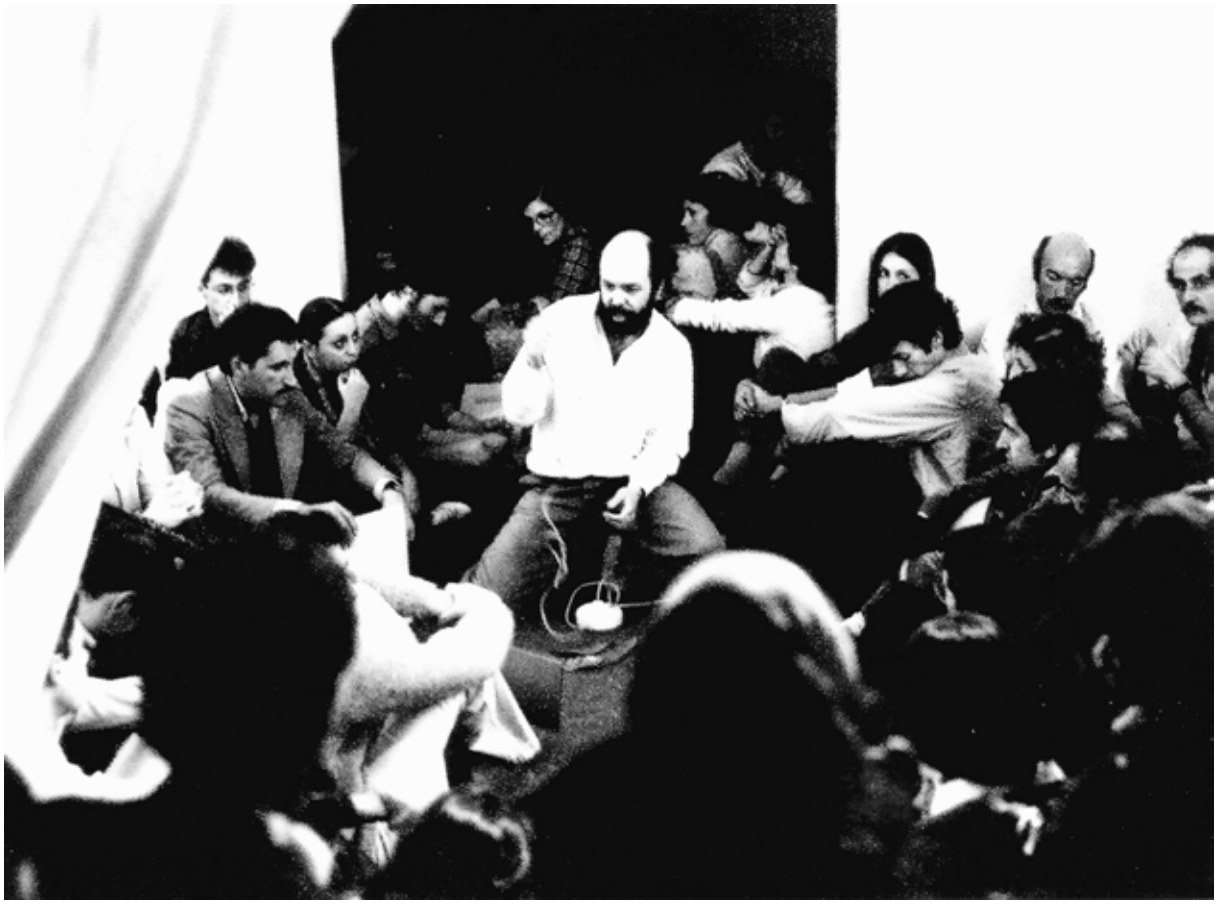


Fig. 6.1.91.1 – Carlos Nogueira, “Os dias cinzentos”, Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 39.



Fig. 6.1.91.2 – Carlos Nogueira, “Os dias cinzentos”, Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 41.

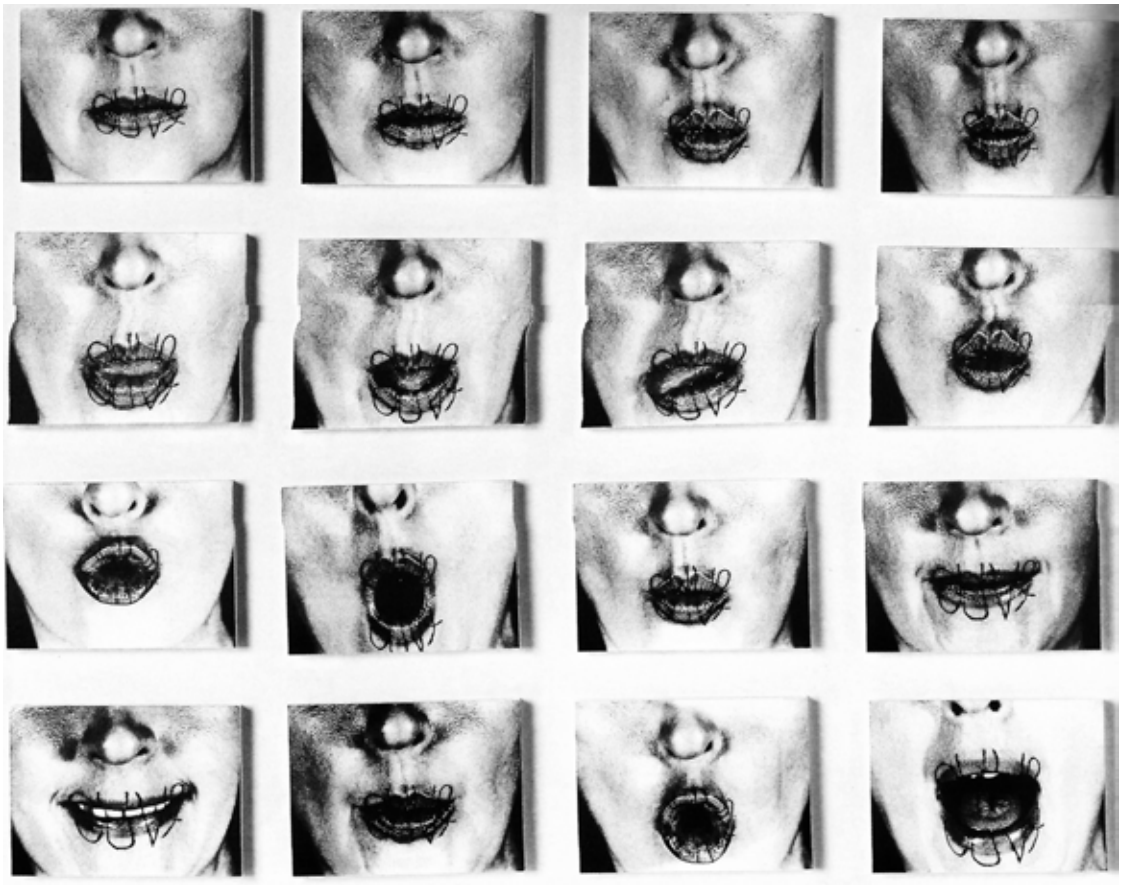


Fig. 6.1.92 – Helena Almeida, “Ouve-me”, 1979 | © Helena Almeida, Isabel Carlos, Caminho, Edimpresa, 2005, p. 42.

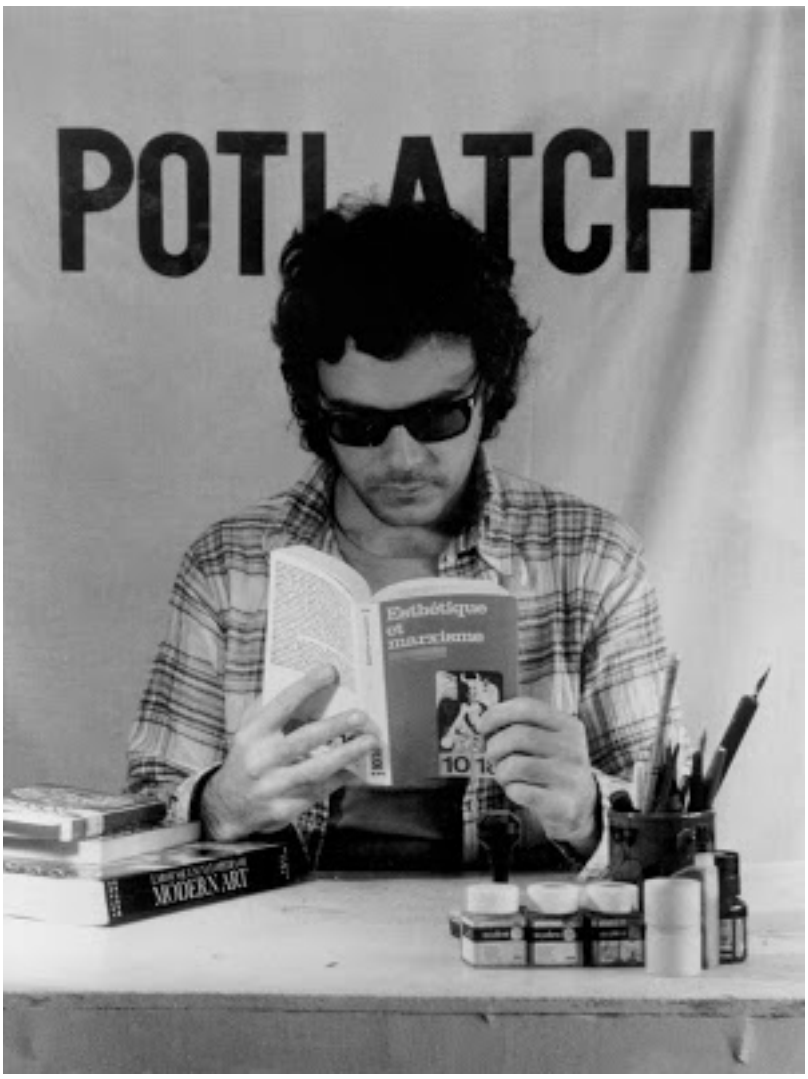


Fig. 6.1.93 – Leonel Moura, “Potlach ou a Morte do Artista”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | © Leonel Moura. Arquivo Leonel Moura, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Potlatch%20ou%20A%20Morte%20do%20Artista, consultado em 06/06/2015.



r,
duto: pelo
e à
s
nstalação
nuito
possível.
e) num
reflexões
stinos),
nte) as

e
peculiar

(exposição e instalação).
Exposições colectivas

Fig. 6.1.94 – José Conduto, “Via: Nota de Comunicação”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | © José Conduto, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 61.

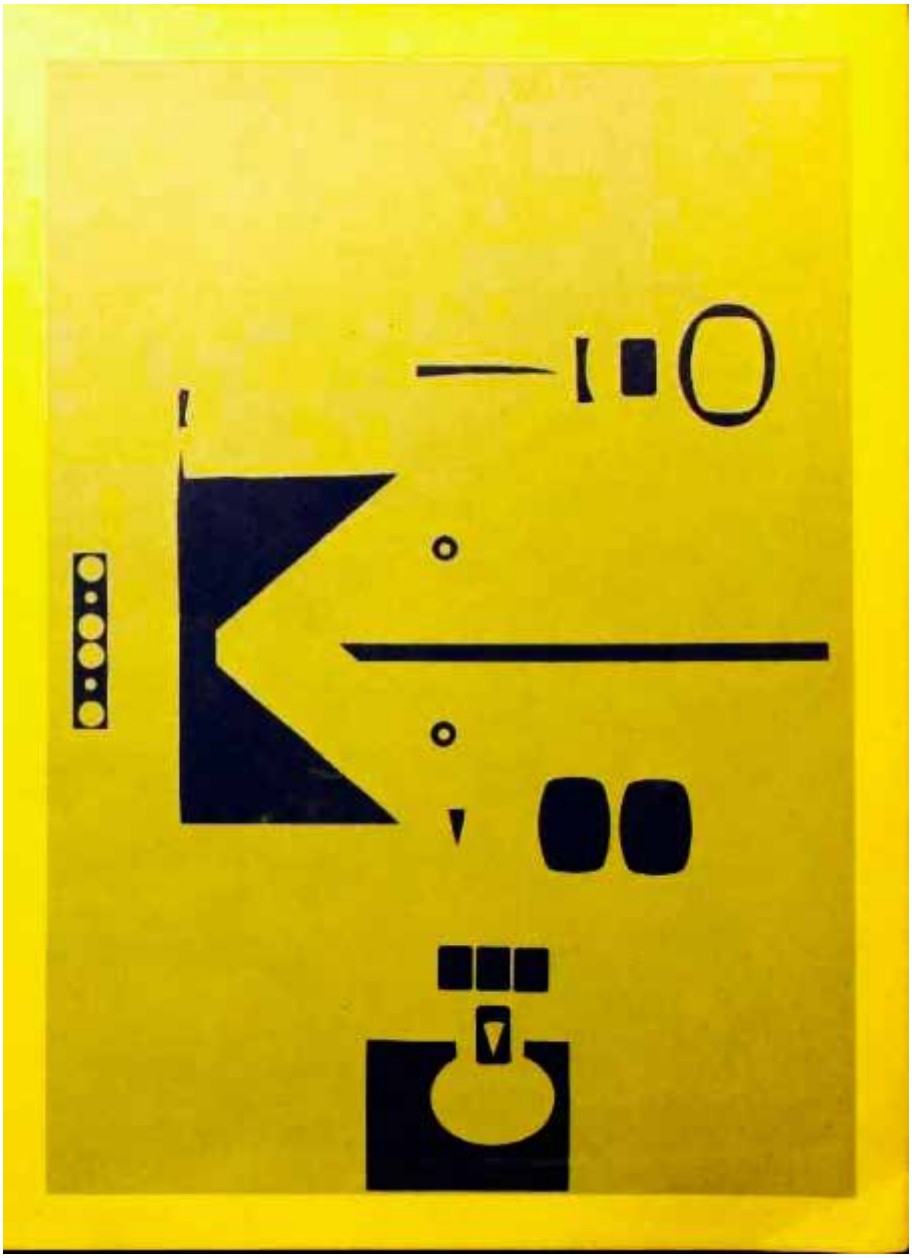


Fig. 6.1.95.1 – Silvestre Pestana, “Ilhas Desertas”, Cooperativa Árvore, Porto, 1979 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, Capa.



Fig. 6.1.95.2 – Silvestre Pestana, “Ilhas Desertas”, Cooperativa Árvore, Porto, 1979 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, p. 3.

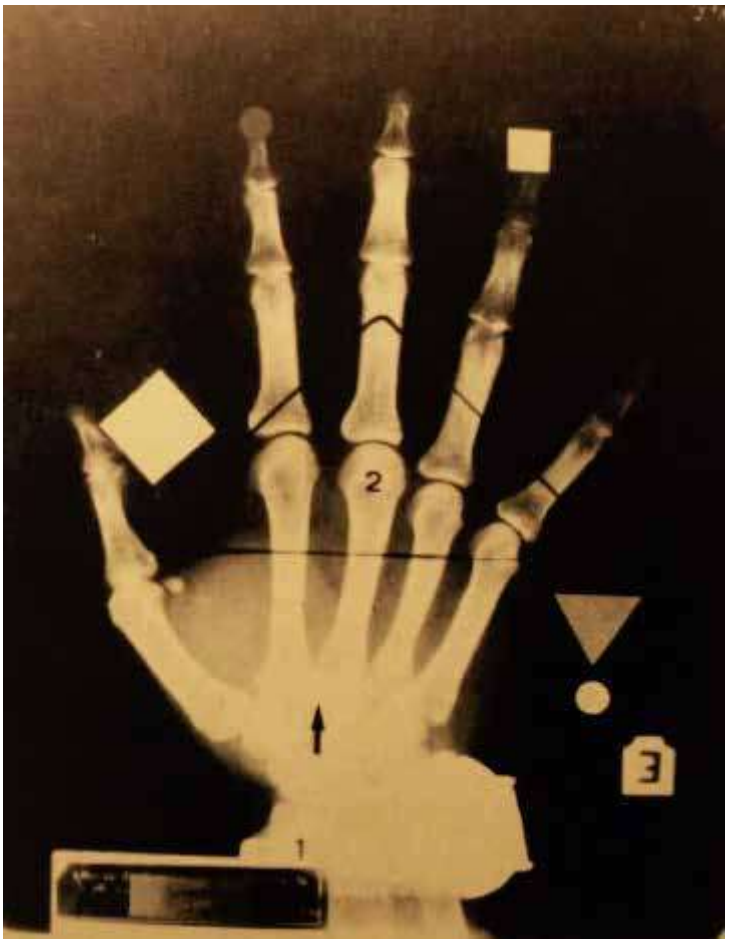


Fig. 6.1.95.3 – Silvestre Pestana, “Ilhas Desertas”, Cooperativa Árvore, Porto, 1979 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, p. 5.



Fig. 6.1.96 – Emília Nadal, “Episódios”, CAPC, Coimbra, 1979-1981| © Emília Nadal, Alberto Carneiro, Túlia Saldanha, CAPC, 1984, sem página.

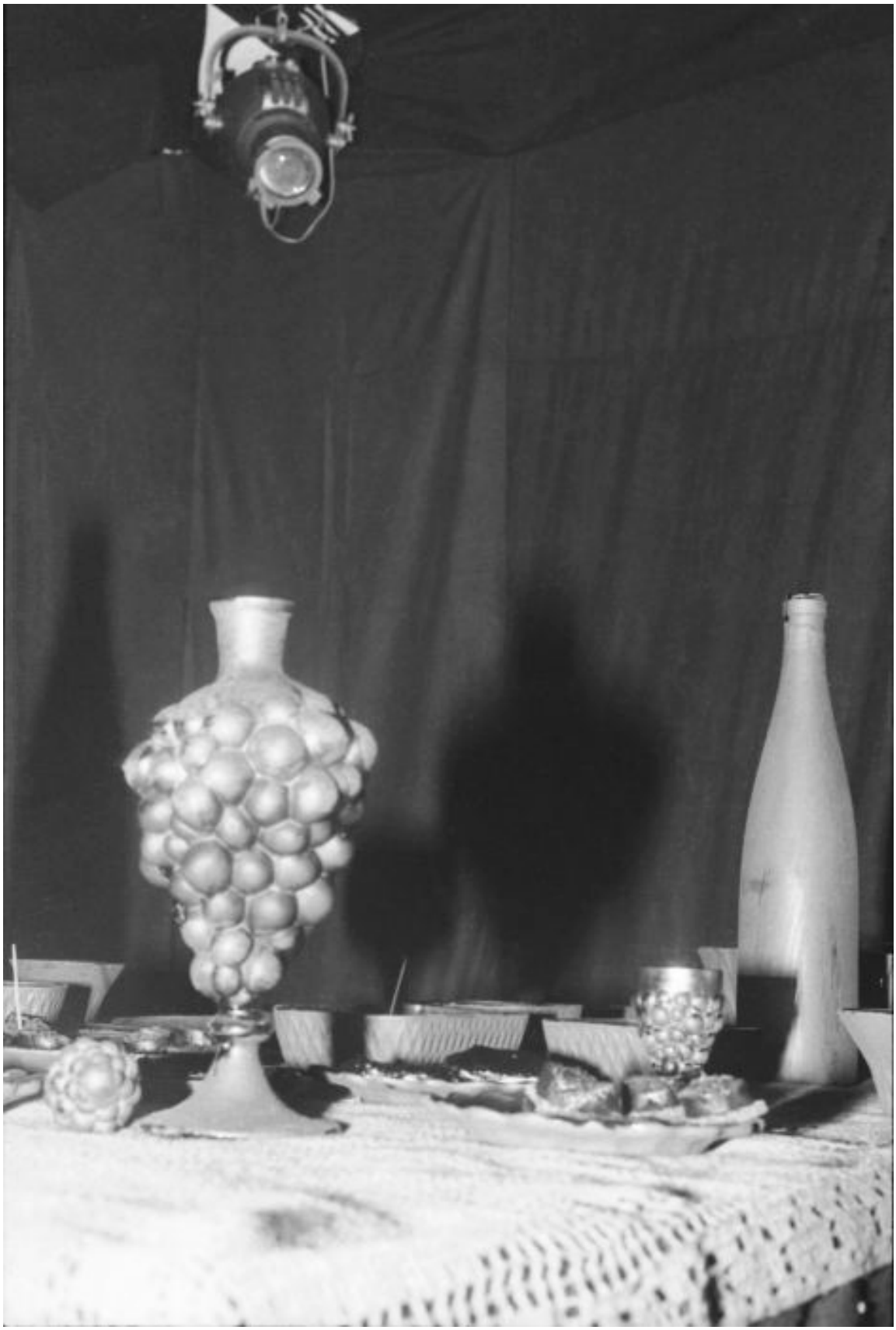


Fig. 6.1.97.1 – Túlia Saldanha, “O Banquete”, Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Arquivo Cooperativa Diferença, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.



Fig. 6.1.97.2 – Túlia Saldanha, “O Banquete”, Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Arquivo Cooperativa Diferença, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.



Fig. 6.1.97.3 – Túlia Saldanha, “O Banquete”, Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Arquivo Cooperativa Diferença, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.



'O Grito' – poesia de Silvestre Pestana – interpretação de Silvestre Pestana, Tó Brito e São – performance
'Dezescrita' – poesia de Paulo Maria – video
'Escravos' – poesia de Antonio Barros – interpretação de Rui Orfão. – performance.
'Mater' – poesia de Silvestre Pestana – video.
'Chairs' – performance de Mineo Yamaguchi
'As aulas de anatomia do Dr.Ruth' – Abel Mendes – video.
'Génesis' – poesia de Antonio Barros – interpretação de Rui Orfão – performance.
'Máscaras' – Paulo Maria – video.
'Computer Story' – poesia de Silvestre Pestana – colaboração de Tó Rebelo e José Manuel.–performance.
'Poesia Experimental 1' – Anima – diaporama.

'Radioideologias' – Silvestre Pestana – trabalhos gráficos.
'Exercicios da verdade e da razão' – Antonio Barros – envolvimento .

"As imagens são nuvens de glória para o homem que descobriu que as ideias são uma especie de escuridão"
John Crowne Ransom
in "Poetry:A Note in Ontology"

A Poesia Física – o acto regenerador.Da desarticulação dos elementos – terra – ar – água – fogo – o fogo dos sentidos – restitui e verifica o corpo primordial das significações.O homem dividido versus o homem unificador A escrita como narrativa e a descodificação como descoberta. A imagem como artificio.O acto como facto.O renascer da erva e das estepes.A Poesia Física – Os corpos. A Libida Idade.

dedico a A.Aragão/Helder de Macedo e Ana Hatherly

Silvestre Pestana

Colaboração da ESBAP

Fig. 6.1.98.1 – António Barros; Silvestre Pestana, “Multi/Ecos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra (1979) | © António Barros, Silvestre Pestana. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.



Fig. 6.1.98.2 – António Barros, “VerDade”, Rui Orfão, “Multi/Ecos”, Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1977-1979 | Fotografia: Fernando Zeferino | © António Barros, Rui Orfão, Fernando Zeferino, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros. Cortesia de Rui Torres.

7.

Legenda Descritiva de Coletivos de Intervenção Performativa (1970-1990)

7. *Legenda Descritiva de Coletivos de Intervenção Performativa (1970-1990)*[1]

Anar Band	Jorge Lima Barreto; Carlos Zíngaro; Rui Reininho
Artitude:01	António Barros, Isabel Carlos; Isabel Pinto; João Torres; José Louro; Rosário Prata, Rui Orfão
CAPC	Alberto Carneiro; Albuquerque Mendes; Ângelo de Sousa; António Barros; Armando Azevedo; João Dixo; Rui Orfão; Silvestre Pestana; Túlia Saldanha; vv.
ColecViva – Grupo de Teatro Musical	Constança Capdeville; António Sousa Dias, João Natividade; Miguel Cintra; Luís Madureira; Pedro Wallenstein; Carlos Martins; Nuno Vieira de Almeida; Olga Pratts; Osvaldo Maggi; Alejandro Erlich-Oliva
Coletivo Projetos & Progestos	António Barros; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana
Companhia dos Lobos	Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro
Construtónica	Helena Assédio; Rui Pregal da Cunha
D. W. Art	António Duarte; Manuela Duarte
Felizes da Fé	Rui Zink; Gilberto Gouveia; Leonor Areal; Ricardo Gouveia
Geração Beat Portuguesa	Abel Neves; António Cabrita; António Cândido Franco; Fernando Madureira; João Carlos Raposo Nunes; Levi Condinho; Luís Filipe Sarmento; Manuel Cadafaz de Matos; vv.

[1] A composição dos grupos é variável e oscilante ao longo dos anos, como é próprio da natureza deste tipo de agrupamentos. Na maior parte dos casos procurou-se integrar a totalidade dos elementos de cada grupo. Nos restantes, quando não foi possível apurar essa informação com rigor, menciona-se apenas os/as principais, os elementos mais ativos ou representativos.

GIIT	Carmo Sousa Dias; Filipe Domingues; Francisco José Gonçalves; Henrique Manuel Viegas; Maria Emília Castanheira; Maria José Passos; Marina Pinto; Marques d'Arede; Rui Pinto; Vítor Azevedo
GNR	Alexandre Soares; Jorge Romão; Rui Reininho; Tóli César
Grupo 8 de Évora-Monte	Dimas; Joaquim Carapinha; José Conduto; José de Carvalho; António Palolo; Joaquim Tavares; Dr. Nelson: Madeira da Rocha
Grupo Acre	Alfredo Queirós Ribeiro; Clara Menéres; Joaquim Lima de Carvalho
Grupo Amag'arte	Ana Macara; Carlos Zíngaro; Eduardo Sérgio; Eulália Barros; Madalena Victorino; Paulo Brandão
Grupo Ânima	Alberta Melo e Castro; Carlos Vieira de Almeida; Eugénia Melo e Castro; Fernando Vaz do Nascimento; Filipe Crawford; Graça David; João Soromenho; Luísa Aparício; Manuel Almeida e Sousa; Rui Frati; Seme Lufti
Grupo Cores / GICAP	António Barros; Armando Azevedo; Ção Pestana; Teresa Loff; Túlia Saldanha; Rui Orfão
Grupo Diaspositivos	Gracinda Candeias; Adelaide Colher; Fernando Pinto; José Fabião; Leonor Beltran; Michel Roubaix; Paulo Braga; Vasco Costa
Grupo História	Alunos e alunas de Armando de Azevedo na escola ARCA Coimbra
Grupo Homeostética	Fernando Brito; Ivo; Pedro Portugal; Pedro Proença; Manuel João Vieira; Xana
Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL)	António Oliveira e Silva; Carlos Franco; Catarina Latino; Clotilde Rosa; Jorge Peixinho; Lopes e Silva; Luísa Vasconcelos; Manuel João Afonso
Grupo Missionário	Albuquerque Mendes; António Melo; António Olaio; Armando Azevedo; Gerardo Burmester; Pedro Tudela
Grupo Neon	Carlos Barroco; José Fabião; Nadia Bagiolli; Pedro Monteiro; Rosi Burgatte

Grupo Novo Selvagem	Carlos Gordilho; Francisco Ginjeira
Grupo Os Cómicos	Carlos Zíngaro; Nuno Carinhas; Ricardo Pais; Emília Rosa
Grupo Pé de Vento	António Fonseca; Isabel Roxo; João Luís; Jorge Matos; Jorge Paupério; Manuel António Pina; Rosa Ramos
Grupo Puzzle	Albuquerque Mendes; Armando Azevedo; Carlos Carreiro; Dario Alves; Graça Morais; Jaime Silva; Fernando Pinto Coelho; Gerardo Burmester; João Dixo; Pedro Rocha
Grupo de Teatro Experimental	João Torres; Jorge Vasques; José Louro
Grupo Vermelho	Abílio-José Santos; Carlos Ferreira; Dias Santos
Grupo VideOporto	Abel Mendes; Adriano Rangel; António Barros; Borges Brinquinho; Ção Pestana; Fernando Ribeiro; Henrique Silva; Rui Orfão; Silvestre Pestana; Mineo Aayamaguchi
Heróis do Mar	Carlos Maria Trindade; Paulo Pedro Gonçalves; Pedro Ayres de Magalhães; Rui Pregal da Cunha; Tozé Almeida
Mão Morta	Adolfo Luxúria Canibal; Carlos Fortes; Miguel Pedro; Joaquim Pinto; Zé dos Eclipses
MDAP	Ana Vieira; António Palolo; Alice Jorge; Albuquerque Mendes; Armando Alves; Arthur Rosa; Clara Menéres; David Evans; Eduardo Nery; Eurico Gonçalves; Espiga Pinto; Fátima Vaz; Fernando Conduto; Guilherme Parente; Hogan; Hélder Baptista; Helena Almeida; Helena Lopes; Henrique Manuel; Henrique Ruivo; João Abel Manta; João Nascimento; João Cutileiro; J. Moniz Pereira; João Vieira; Joaquim Rodrigo; Jorge Martins; José Aurélio; José Rodrigues; J. Brito; Júlio Pereira; Júlio Pomar; Justino Alves; Kukas; Lima de Carvalho; Lima de Freitas; Luis Dourdil; Manuel Baptista; Menez; M. Dias; Nikias Skapinikis; Quintino Sebastião; René Bertholo; Rogério Ribeiro; Sá Nogueira; Rumoaldo;

	Sérgio Pombo; T. Magalhães; Virgílio Domingues; Vespeira
Miso Ensemble	Miguel Azguime; Paula Azguime
Mler Ife Dada	Anabela Duarte; Nuno Rebelo; Pedro D'Orey; Filipe Valentim; Francisco Rebelo; Samuel Palitos
Nuance	Graça Costa; Joaquim Lourenço; Susana Homem; Teresa Froufe; Vítor Pi
Numanépa	António Simão; Carlos Cabral; Elsa Guerreiro; Francisca Saraiva; Gabriela Cabral; Luzia Maria Gossmann; Nelson
Ocaso Épico	Alberto Garcia; Carlos Cordeiro (Farinha); José Carrapato; Pedro Barrento; Rui Fingers; Rui Mofreita; Ricardo Camacho; Zé Nabo
Pérolas a Porcos	Inês Simões; Vítor Neto
Plexus	Carlos Zíngaro; Rui Neves; Manuel Guerreiro; Celso Carvalho; P. Gil
PoesiAcção	Alberto Pimenta; António Aragão; António Campos Rosado; Fernando Aguiar; Maria Laranjeira; Salette Tavares; Silvestre Pestana
Pop Dell'Arte	João Peste; Luís San-Payo; JP Simões; Ondina Pires; Paulo Salgado; Rafael Toral; Sapo; Zé Pedro Moura
Primeira Aventura do Coyote	Hilda Portela; André do Rosário
Produção G	Francisco Ginjeira; Isabel Valverde; vv.
Telectu	Jorge Lima Barreto; Vítor Rua

8.

Legendas e Créditos de Imagens

8. *Legendas e Créditos de Imagens*

4.1.1.1.1 – "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Fundação Bienal de Cerveira, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2013000880, consultado em 10/04/2014.

4.1.1.1.2 – "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1980, Capa.

4.1.1.1.3 – Público, "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.

4.1.1.1.4 – Anar Band, "Música Experimental de Homenagem a José Conduto", "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Anar Band, Fundação Bienal de Cerveira, disponível em http://bienaldecerveira.org/pt/projeto-recontar-a-bienal-de-cerveira-uma-selecao-para-documentar/, consultado em 28/04/2015.

4.1.1.1.5.1 – Carlos Nogueira "A Camões e a ti", "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 © Carlos Nogueira, disponível em http://www.cam.gulbenkian.pt.index.phparticle=71469&visual=2, consultado em 08/10/2014.

4.1.1.1.5.2 – Carlos Nogueira, "A Camões e a ti", "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 60.

4.1.1.1.5.3 – Carlos Nogueira, "A Camões e a ti", "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 61.

4.1.1.1.6 – Desconhecido, "Performance", "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Fundação Bienal de Cerveira, http://bienaldecerveira.org/pt/projeto-recontar-a-bienal-de-cerveira-uma-selecao-para-documentar/, consultado em 01/05/2015.

4.1.1.1.7 – Leonor Ferrão, "Escultura Intervenção", "II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1980 | © Leonor Ferrão, Margarida Leão, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 2008, p. 30.

4.1.1.1.8 – Manoel Barbosa, “Hox Ho”, “II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1980 | © Manoel Barbosa, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=W33AafImzjo, consultado em 22/10/2014.

4.1.1.2.1 – “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Fundação Bienal de Cerveira, Zenoficinas A. A. Inova (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000520, consultado em 10/04/2014.

4.1.1.2.2 – Ção Pestana, “Projeto de Performance 82”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Ção Pestana, Margarida Leão, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 2008, p. 38.

4.1.1.2.3 – Elisabeth Morcelet, “Performance”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Elisabeth Morcelet, Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.

4.1.1.2.4 – Eunice Muñoz, “Recital”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Eunice Muñoz, Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.

4.1.1.2.5 – Grupo Diaspositivos, “Poesia Erótica Portuguesa”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Grupo Diaspositivos, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1982, sem página.

4.1.1.2.6 – José Maria Silva; Carlos Porto; Viale Moutinho; Albano Martins; Aureliano Lima; Filomena Cabral; Luís Veiga Leitão, “Recital: Lançamento de A Ilha dos Amores”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © José Maria Silva, Carlos Porto, Viale Moutinho, Albano Martins, Aureliano Lima, Filomena Cabral, Luís Veiga Leitão, Isidoro Rodrigues et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, sem página.

4.1.1.2.7 – Rui Orfão, “A serpente verde”, “III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1982 | © Rui Orfão, Artitude:01, 1983, p. 8.

4.1.1.3.1 – “IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, 1984 | Autores secundários: João Nunes, Né Santelmo | © João Nunes, Né Santelmo, Fundação Bienal de Cerveira, Zenoficina (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000509, consultado em 10/04/2014.

4.1.1.3.2.1 – Fernando Aguiar, “Segurança interna”, “IV Bienal Internacional de Arte de Vila

Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

4.1.1.3.2.2 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

4.1.1.3.2.3 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.

4.1.1.3.2.4 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.

4.1.1.3.3 – Ícaro, "O vôo de Ícaro", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1984 | © Ícaro, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, p. 59.

4.1.1.3.4.1 – Manoel Barbosa, "Dismgr", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1984 | © Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 12.

4.1.1.3.4.2 – Manoel Barbosa, "Dismgr", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1984 | © Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 12.

4.1.1.3.5 – Silvestre Pestana, "Light pen poem", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", praça de Vila Nova de Cerveira, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.files.wordpress.com/2013/02/light-pen-cerveira.jpg?w=300&h=200, consultado em 19/11/2014.

4.1.1.3.6 – Telectu, "Eno To La Monte", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1984 | © Telectu, Margarida Leão, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 2008, p. 46.

4.1.1.3.7 – Telectu, Performance (LP), 1985 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Telectu, Manoel Barbosa, 3 Macacos, 1984, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

4.1.1.3.8 – Telectu, Performance (LP), 1985 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Telectu, Manoel Barbosa, 3 Macacos, 1984, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

4.1.1.4.1 – "V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1986 | Autor secundário: João Machado | © Fundação Bienal de Cerveira, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000835, consultado em 10/04/2014.

4.1.1.4.2 – Isabel Valverde, "Intervenção Multimédia", "V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1986 | © Isabel Valverde, João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.

4.1.1.4.3 – Leonor Ferrão, "Escultura ao vivo", "V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1986 | © Leonor Ferrão, João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.

4.1.1.4.4 – Silvestre Pestana, "Visões II", "V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1986 | © Silvestre Pestana, João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.

4.1.1.5.1 – "VI Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1988 | Autores secundários: João Machado, João Nunes, José Rodrigues | © Fundação Bienal de Cerveira, João Machado, João Nunes, José Rodrigues, Marca – Artes Gráficas (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011001029, consultado em 10/04/2014.

4.1.2.1 – Artitude:01, "GerAcção", "Projetos & Progestos", TAGV, Coimbra, 1979 | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.2.1 – Peter Trachsel+Ernst Thoma, "Jogos de inverno", "Projetos & Progestos", Coimbra, 1981 | © Peter Trachsel+Ernst Thoma, António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.3.1 – Alistair MacLennon, "Second cycle, uma performance non stop (24 horas)", "Projetos & Progestos", CITAC, Coimbra, 1982 | © Alistair MacLennon, José Ribeiro, Via Latina, 1986, p. I.

4.1.2.3.2.1 – Jorge Lima Barreto, "O rock na música contemporânea", "Projetos & Progestos", CITAC, Coimbra, 1982 | © Jorge Lima Barreto, António Barros. Arquivo de António Barros.

Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.3.2.2 – Jorge Lima Barreto, "O rock na música contemporânea", "Projetos & Progestos", CITAC, Coimbra, 1982 | © Jorge Lima Barreto, António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.3.3 – Alberto Pimenta, "Conductus", "Projetos & Progestos", Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1982 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, p. 222.

4.1.2.4.1 – Artitude:01, "Revista Multimédia Black=Black", "Projetos & Progestos", Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1983 | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.4.2 – Station Opera House; Julian Maynard; Isabel Miranda, "Suspense/Slow Life", "Projetos & Progestos", Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1983 | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.5.1 – Artitude:01, "Revista Multimédia Acquaplaning", Esboço de Figurino, "Pojetos & Progestos", Coimbra, 1984 | Design: António Barros | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.2.6.1 – Artitude:01, "Acquaplaning", Rio Minho, Cerveira, 1984 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Guilherme Silva. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.1.3.1.1 – "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © Ângela Schneider, FCG, 1985, Capa e Contracapa.

4.1.3.1.2 – "Ciclo Teatro, Música, Performances", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, FCG, 1985, Capa.

4.1.3.1.3 – Carlos Gordilho, "Desencanto do dia claro", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, sem página.

4.1.3.1.4 – Carlos Gordilho, "Interior maldito", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, sem página.

4.1.3.1.5.1 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma interação da escrita", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arqui-

vo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.1.3.1.5.2 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.1.3.1.5.3 – Fernando Aguiar, “Ensaio para uma interação da escrita”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.1.3.1.6.1 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Guy Brett, Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010, p. 83.

4.1.3.1.6.2 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Alexandre Pomar, Expresso Revista, p. 28-R.

4.1.3.1.6.3 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, “Linha do Horizonte”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Lourdes Castro, Guy Brett, Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010, p. 82.

4.1.3.1.7 – Wolf Vostell, “Concerto-Fluxus”, “Exposição-Diálogo”, CAM-FCG, Lisboa, 1985 | © Wolf Vostell, Lourdes Castro, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, sem página.

4.1.3.2.1 – Ciclo “Performance-Arte”, CAM-FCG, ACARTE, 1986 | © Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, frente.

4.1.3.2.2 – Ciclo “Performance-Arte”, CAM-FCG, ACARTE, 1986 | © Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, verso.

4.1.3.2.3.1 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.1.3.2.3.2 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 32.

4.1.3.3.1 – “Encontros ACARTE 1987” [Catálogo], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1987 | © FCG, António Viana, 1987, Capa e Contracapa.

4.1.3.3.2.1 – “Encontros ACARTE 1987” [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1987 | © FCG, António Viana, 1987, Capa.

4.1.3.3.2.2 – “Encontros ACARTE 1987” [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1987 | © FCG, António Viana, 1987, p. 4.

4.1.3.3.3.1 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.2 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.3 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.4 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.5 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.6 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.7 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.8 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, Miguel Fernandez, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-Qx-WEL0_6Hk&feature=youtube_gdata_player, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.3.3.9 – La Fura del Baus, “Accions”, Foneira Macosa, Barcelona, 1984 | © La Fura del Baus, disponível em http://www.tea-tron.com/marceliantunez/blog/2014/02/24/sessio-sobre

-la-fura-dels-baus-preolimpica/, consultado em 08/12/2014.

4.1.3.4.1 – "Música, Teatro, Performance Arte: Ciclo de Arte Experimental" [Catálogo], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © FCG, 1989, Capa e Contracapa.

4.1.3.4.2.1 – "Música, Teatro, Performance Arte: Ciclo de Arte Experimental" [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © FCG, 1989, Frente.

4.1.3.4.2.2 – "Música, Teatro, Performance Arte: Ciclo de Arte Experimental" [Folheto], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © FCG, 1989, Verso.

4.1.3.4.3.1 – Manoel Barbosa, "Vruutmd", "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental", CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, Capa.

4.1.3.4.3.2 – Manoel Barbosa, "Vruutmd", "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental", CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 10.

4.1.3.4.3.3 – Manoel Barbosa, "Vruutmd", "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental", CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 11.

4.1.3.4.3.4 – Manoel Barbosa, "Vruutmd", "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental", CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 10.

4.1.3.4.3.5 – Manoel Barbosa, "Vruutmd", "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental", CAM-FCG, 1989 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 11.

4.1.3.4.4 – Rui Orfão, "Mobilis in mobile", "Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental", CAM-FCG, 1989 | © Rui Orfão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, sem página.

4.1.3.5.1 – "Flexões Reflexões", CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © José-Alberto Marques, Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Capa.

4.1.3.5.2 – "Quinzena Multimédia", CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Capa.

4.1.3.5.3.1 – “Um Século em Abismo: Poesia Portuguesa do Século XX” [Catálogo], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Madalena Perdigão, FCG, 1985, Capa.

4.1.3.5.3.2 – “Um Século em Abismo: Poesia Portuguesa do Século XX” [Folheto; Programa], CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1985 | © FCG, 1985.

4.1.3.5.4 – Grupo amag’Arte, “Espetáculo Inter-media”, CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1986 | © Grupo amag’Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, sem página.

4.1.3.5.5.1 – “Vertentes de Teatro Musical: Pintura, Teatro, Música, Poesia” CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, Capa.

4.1.3.5.5.2 – Constança Capdeville, Manuel Cintra, “Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação”, “Vertentes de teatro musical: pintura, teatro, música, poesia” CAM-FCG, ACARTE, Lisboa, 1989 | © Constança Capdeville, Manuel Cintra, © Madalena Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, sem página.

4.2.1.1.1 – “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Egídio Álvaro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000667, consultado em 11/04/2014.

4.2.1.1.2 – Albuquerque Mendes, “Envelope Surpresa”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1981 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 80.

4.2.1.1.3 – E. M. de Melo e Castro, “Cubomundo”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Oficina de Cultura, Almada, 1981 | © E. M. de Melo e Castro, Visão segunda, Galeria Quadrum, Lisboa, 1982, p. 5. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres e de E. M. de Melo e Castro.

4.2.1.1.4.1 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 24.

4.2.1.1.4.2 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, 1983, Capa. Reproduzido com permissão. Cortesia de Elisabete Mileu.

4.2.1.1.4.3 – Elisabete Mileu, “S”, “Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, 1983, p. 2. Reproduzido com permissão. Cortesia de Elisabete Mileu.

4.2.1.1.4.4 – Elisabete Mileu, "S", "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1981 | © Elisabete Mileu, 1983, p. 2. Reproduzido com permissão. Cortesia de Elisabete Mileu.

4.2.1.1.5.1 – Mineo Aayamaguchi, "Performance", "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Mineo Aayamaguchi, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Associação Poesia Viva, 1985, p. 26.

4.2.1.1.5.2 – Mineo Aayamaguchi, "Performance", "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Mineo Aayamaguchi, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Associação Poesia Viva, 1985, p. 26.

4.2.1.1.6 – Plassum Harel, "Performance", "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Plassum Harel, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Associação Poesia Viva, 1985, p. 25.

4.2.1.1.7 – Armando Azevedo, "Obsessão pelo vermelho", "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1981 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.2.1.2.1 – "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1982 | © Egídio Álvaro, Câmara Municipal de Almada, 1982, Capa e Contracapa.

4.2.1.2.2.1 – Albuquerque Mendes, "Barba e cabelo", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Barbearia de Almada, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © Albuquerque Mendes, Odile Rosey, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, p. 10.

4.2.1.2.2.2 – Albuquerque Mendes, "Barba e cabelo", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Barbearia de Almada, Almada, 1982 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 92.

4.2.1.2.3.1 – Albuquerque Mendes, "Ritual", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © Albuquerque Mendes, Odile Rosey, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, p. 6.

4.2.1.2.3.2 – Albuquerque Mendes, "Ritual", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1982 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 92.

4.2.1.2.4 – António Olaio, "Performance", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte

Viva", Oficina da Cultura, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © António Olaio, Odile Rosey, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 5.

4.2.1.2.5 – Carlos Gordilho, "Performance", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Oficina da Cultura, Almada, 1982 | Fotografia: Odile Rosey | © Carlos Gordilho, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 4.

4.2.1.2.6 – Elisabete Mileu, "Performance", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Oficina de Cultura, Almada, 1982 | © Elisabete Mileu, Egídio Álvaro, Latitudes, nº 14, 2002, p. 40.

4.2.1.2.7 – Manoel Barbosa, "Wag", "Alternativa II – Festival Internacional de Arte Viva", Oficina de Cultura, Almada, 1982 | © Manoel Barbosa, Egídio Álvaro, Câmara Municipal de Almada, 1982, sem página.

4.2.1.3.1 – "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Egídio Álvaro, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2012000165, consultado em 11/04/2014.

4.2.1.3.2 – António Olaio, "Performance", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © António Olaio, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 11.

4.2.1.3.3 – Carlos Gordilho, "Sono e vigília ao despertar da arte", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Jean Le Dorlot | © Carlos Gordilho, Jean Le Dorlot, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, p. 45.

4.2.1.3.4 – Elisabete Mileu, "Performance", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © Elisabete Mileu, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 11.

4.2.1.3.5.1 – Fernando Aguiar, "Escrevo o que está dentro de mim", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.1.3.5.2 – Fernando Aguiar, "Escrevo o que está dentro de mim", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.1.3.5.3 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, Capa.

4.2.1.3.5.4 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.1.3.5.5 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.

4.2.1.3.5.6 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.

4.2.1.3.5.7 – Fernando Aguiar, “Rede de Canalização” [Catálogo], “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.

4.2.1.3.6 – Gerardo Burmester, “Performance”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © Gerardo Burmester, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 5.

4.2.1.3.7.1 – Manoel Barbosa; Silvestre Pestana, “Uldmordr”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | Fotografia: Le Dorlot | © Manoel Barbosa, Silvestre Pestana, Le Dorlot, Egídio Álvaro, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 12.

4.2.1.3.7.2 – Manoel Barbosa; Silvestre Pestana, “Uldmordr”, “Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva”, Escola nº2, Almada, 1983 | © Manoel Barbosa, Silvestre Pestana, Egídio Álvaro, Jorge Lima Barreto, Câmara Municipal de Rio Maior, 1995, p. 8.

4.2.1.4.1 – António Olaio, “Performance”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Cascais, 1985 | © António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.

4.2.1.4.2.1 – Carlos Gordilho, “Noite saturada”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Palácio da Cidadela, Cascais, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Carlos Gordilho, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.1.4.2.2 – Carlos Gordilho, “Noite saturada”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Palácio da Cidadela, Cascais, 1985 | © Carlos Gordilho, Tendências & Locais / Cadernos da Triangularidade, 1987, sem página.

4.2.1.4.2.3 – Carlos Gordilho, “Noite saturada”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Palácio da Cidadela, Cascais, 1985 | © Carlos Gordilho, Tendências & Locais / Cadernos da Triangularidade, 1987, sem página.

4.2.1.4.3.1 – Francisco Ginjeira, “Café Central Clip”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Cascais, 1985 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.2.1.4.3.2 – Francisco Ginjeira, “Café Central Clip”, “Alternativa 4 – Festival Internacional de Arte Viva”, Cascais, 1985 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.2.1.5.1 – “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | Fotografia: Luís Palma | © Arquivo Fundação de Serralves, Pedro Marques de Oliveira et al, Magenta, 1987, Capa. Cortesia de Fundação de Serralves.

4.2.1.5.2 – Albuquerque Mendes, “Quem quer ser lobo, veste-lhe a pele”, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | Fotografia: José Luís Braga | © Albuquerque Mendes, José Luís Braga, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições ASA, 2001, p. 127.

4.2.1.5.3 – António Olaio, “Performance”, Bar Aniki Bobó, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | © António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.

4.2.1.5.4.1 – Repórter Estrábico, “Concerto-Performance”, Bar Aniki Bobó, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | © Repórter Estrábico, António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.

4.2.1.5.4.2 – Repórter Estrábico, “Concerto-Performance”, Bar Aniki Bobó, “Alternativa 5 – o ângulo reto ferve a 90º”, Porto, 1987 | © Repórter Estrábico, António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Olaio.

4.2.2.1.1 – “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance” [Catálogo], Torres Vedras, 1985 | Design: Aurelindo Ceia | © Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Aurelindo Ceia, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, Capa e Contracapa.

4.2.2.1.2 – “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance” [Cartaz], Torres

Vedras, 1985 | Design: Aurelindo Ceia | © Aurelindo Ceia, Tipográfica A União (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000499, consultado em 09/07/2015.

4.2.2.1.3 – Albuquerque Mendes, "AICA", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Jardim 25 de abril, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar. Arquivo Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.4 – Carlos Gordilho, "Entardecer revisitado", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Carlos Gordilho, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.5 – Ção Pestana, "Performance-Vídeo", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Torres Vedras, 1985 | © Ção Pestana, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 43.

4.2.2.1.6 – Elisabete Mileu, "Performance", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Nova, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Elisabete Mileu, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.7 – Miguel Yeco, "Paris em pessoa – 1ª variação", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Miguel Yeco, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.8 – Rui Orfão, "Hard Core", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Torres Vedras, 1985 | © Rui Orfão, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 77.

4.2.2.1.9 – Silvestre Pestana, "Erganómetro – Light Pen Poem", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Nova, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.10 – Telectu; Manoel Barbosa, "Performance", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Nova, Torres Vedras, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Telectu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fer-

nando Aguiar.

4.2.2.1.11.1 – Fernando Aguiar, "Segurança Interna II", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Salão dos Bombeiros Voluntários, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.11.2 – Fernando Aguiar, "Segurança Interna II", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Salão dos Bombeiros Voluntários, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.1.11.3 – Fernando Aguiar, "Segurança Interna II", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Salão dos Bombeiros Voluntários, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.2.1 – "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Catálogo], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Design: Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, Câmara Municipal da Amadora, 1990, Capa e Contracapa.

4.2.2.2.2 – "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Cartaz], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Autores secundários: Fernando Aguiar; Carlos Manuel Martins da Costa (Fotografia) | Performer: Isabel Valverde | © Fernando Aguiar, Carlos Manuel Martins da Costa, Isabel Valverde, Câmara Municipal da Amadora, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000814, consultado em 09/07/2015.

4.2.2.2.3 – "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Folheto], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, Câmara Municipal da Amadora, 1988, Frente. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar

4.2.2.2.4 – "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance" [Folheto], Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, Câmara Municipal da Amadora, 1988, Verso. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar

4.2.2.2.5 – Alberto Pimenta; António Pocinho; Maria Emília Castanheira; Rui Zink, "Esta peça

é sua, estime-a", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.2.2.2.6 – António Olaio, "Telefonemas eróticos", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Raúl Ladeira | © António Olaio, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 1990, p. 24.

4.2.2.2.7 – Eduardo Sérgio, "A ingenuidade no elogio de Almada Negreiros", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Madalena Meireles | © Eduardo Sérgio, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/570-eduardo-sergio.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.8.1 – Francisco Ginjeira, "Que deus me mate se fiz bruxaria", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Francisco Ginjeira, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/571-francisco-ginjeira21988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.8.2 – Francisco Ginjeira, "Que deus me mate se fiz bruxaria", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Francisco Ginjeira, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/572-francisco-ginjeira1988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.9.1 – Gabriel Rui Silva, "Lembro-me perfeitamente de como tudo começou", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/component/phocagallery/12/detail/573-gabriel-rui-silva1988.html?tmpl=component&Itemid=1, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.9.2 – Gabriel Rui Silva, "Lembro-me perfeitamente de como tudo começou", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.2.2.2.9.3 – Gabriel Rui Silva, "Lembro-me perfeitamente de como tudo começou", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora,

1988 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.2.2.2.9.4 – Gabriel Rui Silva, "Lembro-me perfeitamente de como tudo começou", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.2.2.2.10 – Isabel Valverde, "Pigmentos", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Isabel Valverde, Raúl Ladeira, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 31.

4.2.2.2.11.1 – José Oliveira; Ana Paula; Filipe Viana; Maria Joana; Zé Martins, "Réptil como pássaro", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © José Oliveira, Ana Paula, Filipe Viana, Maria Joana, Zé Martins, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 25.

4.2.2.2.11.2 – José Oliveira; Ana Paula; Filipe Viana; Maria Joana; Zé Martins, "Réptil como pássaro", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © José Oliveira, Ana Paula, Filipe Viana, Maria Joana, Zé Martins, Galeria Perve, disponível em http://pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/574-jose-oliveira21988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.12 – Miguel Yeco; Maria Cabral; Matias Cabral, "De-composição", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Miguel Yeco, Galeria Perve, disponível em http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/576-miguel-yeco1988.html, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.13 – Numánepa, "Um Amontoado de Ideias: Pátria… Morte… Nunca… Vida…", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Madalena Meireles | © Numanépa, Madalena Meireles, Galeria Perve, disponível em http://pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/577-numanepa1988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

4.2.2.2.14 – Vítor Pi, "Merda", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Vítor Pi, Raúl Ladeira, Galeria Perve, disponível em http://pervegaleria.eu/home/index.php/galeria-de-imagens/12/detail/578-vitor-pi1988.html?tmpl=component, consultado em 10/04/2014.

4.3.1.1.1 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva", Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Design: Fernando Aguiar | Capa: Reprodução de uma estela com inscrição ibérica da 1ª Idade do Ferro, em Exposição no Museu Municipal Dr. Santos Rocha | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, Capa e Contracapa.

4.3.1.1.2 – E. M. de Melo e Castro, "Como se pode ver perfeitamente bem", França (sul), 1986 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, p. 176.

4.3.1.1.3.1 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva" [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, Capa e Contracapa.

4.3.1.1.3.2 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva" [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, pp. 2-3.

4.3.1.1.3.3 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva" [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, pp. 4-5.

4.3.1.1.3.4 – "1º Festival Internacional de Poesia Viva" [Folheto], Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, pp. 6-7.

4.3.1.1.4.1 – Fernando Aguiar; Rui Zink, "A escada de pedra", "1º Festival Internacional de Poesia Viva", Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.

4.3.1.1.4.2 – Fernando Aguiar; Rui Zink, "A escada de pedra", "1º Festival Internacional de Poesia Viva", Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.

4.3.1.1.5.1 – Gilberto Gouveia, "A metódica verbalidade", "1º Festival Internacional de Poesia Viva", Auditório, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Gilberto Gouveia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA, consultado em 20/04/2014.

4.3.1.1.5.2 – Gilberto Gouveia, “A metódica verbalidade”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Auditório, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Gilberto Gouveia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA, consultado em 20/04/2014.

4.3.1.1.5.3 – Gilberto Gouveia, “A metódica verbalidade”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva”, Auditório, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | © Gilberto Gouveia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=63CXaS_T3JA, consultado em 20/04/2014.

4.3.1.2.1 – “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | Design: Fernando Aguiar, António Galvão | © Fernando Aguiar, António Galvão, Câmara Municipal da Amadora, 1988, Capa e Contracapa.

4.3.1.2.2.1 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.1.2.2.2 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.

4.3.1.2.2.3 – Alberto Pimenta, “Metástase II”, “1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)”, Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.

4.3.2.1.1 – “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Mirandela & Companhia (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2012000627, consultado em 14/10/2014.

4.3.2.1.2 – “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, Capa e Contracapa.

4.3.2.1.3 – “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, p. 1.

4.3.2.1.4 – “PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa”, GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

4.3.2.1.5.1 – Ana Hatherly, “A confissão de Mariana”, “PO.EX.80: Exposição de Poesia Ex-

perimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

4.3.2.1.5.2 – Ana Hatherly, "Performance das Velas", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, sem página.

4.3.2.1.5.3 – Ana Hatherly, "Performance das Velas", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 82.

4.3.2.1.6 – E. M. de Melo e Castro, "Delfos 2020", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

4.3.2.1.7.1 – José-Alberto Marques, "Amo-te", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 34.

4.3.2.1.7.2 – José-Alberto Marques, "Amo-te", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 34.

4.3.2.1.8 – Salette Tavares, "Bailia de Ayras Nunes de Santiago", Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Salette Tavares, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

4.3.2.1.9.1 – Silvestre Pestana, "Tecno-Labirinto", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Silvestre Pestana | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 16/10/2014.

4.3.2.1.9.2 – Silvestre Pestana, "Tecno-Labirinto", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Silvestre Pestana | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 16/10/2014.

4.3.2.1.10.1 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, "Spectaculu", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.

com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.

4.3.2.1.10.2 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, "Spectaculu", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.

4.3.2.1.10.3 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, "Spectaculu", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, & etc, 1983, p. 27.

4.3.2.2.1 – "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, Capa.

4.3.2.2.2 – "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, Contracapa.

4.3.2.2.3 – "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa" [Programa], CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.4 – "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa" [Programa], CAPC, Coimbra, 1980 | © António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.5.1 – Alberto Pimenta, "Espí-ritos Actu(ais)antes", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.5.2 – Alberto Pimenta, "Espí-ritos Actu(ais)antes", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.6.1 – E. M. de Melo e Castro, "Delfos 2020", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Ten-

dências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

4.3.2.2.6.2 – E. M. de Melo e Castro, "Delfos 2020", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

4.3.2.2.7.1 – Helena Almeida, "Ouve-me, Vê-me, Sente-me", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.7.2 – Helena Almeida, "Ouve-me, Vê-me, Sente-me", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.7.3 – Helena Almeida, "Ouve-me, Vê-me, Sente-me", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.8 – José de Carvalho, "Metal Light Peace", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © José de Carvalho, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

4.3.2.2.9.1 – E. M. de Melo e Castro, "Poemetrias", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

4.3.2.2.9.2 – E. M. de Melo e Castro, "Poemetrias", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

4.3.2.3.1 – "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", 1985 | Design: Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, Capa e Contracapa.

4.3.2.3.2.1 – Alberto Pimenta, "Auto de Fé", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Municipal, Évora, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.3.2.2 – Alberto Pimenta, "Auto de Fé", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Municipal, Évora, 1985 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 287.

4.3.2.3.3 – Salette Tavares, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Salette Tavares, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.3.4.1 – Alberto Pimenta, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Alberto Pimenta, Paulo Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.3.4.2 – Alberto Pimenta, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.3.5 – E. M. de Melo e Castro, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.3.6.1 – E. M. de Melo e Castro, "A Teia", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", CAPC, Coimbra, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.3.6.2 – E. M. de Melo e Castro, "A Teia", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", CAPC, Coimbra, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, p. 174.

4.3.2.4.1 – "Retítulos", Atelier 15, Lisboa, 1987 | © Fernando Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html, consultado em 18/06/2014.

4.3.2.4.2 – E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; Ana Hatherly; Alberto Pimenta, "Retítulos", Atelier 15, Lisboa, 1987 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html, consultado em 18/06/2014.

4.3.2.4.3 – E. M. de Melo e Castro, "Refaces (Homenagem para heterónimo a Fernando pes-

soa)", "Retítulos", Atelier 15, Lisboa, 1987 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

4.3.2.5.1 – "Outras Escritas, Novos Suportes" [Catálogo], Museu de Setúbal, 1988 | Design: António Nelos | © Fernando Aguiar, António Nelos, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Corlito – Setúbal (Composição e Impressão), 1988, Capa e Contracapa.

4.3.2.5.2 – "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal [Folheto], 1988 | Design: António Nelos | © Fernando Aguiar, António Nelos, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Corlito – Setúbal (Composição e Impressão), 1988, Frente.

4.3.2.5.3 – "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal [Folheto], 1988 | Design: António Nelos | © Fernando Aguiar, António Nelos, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Corlito – Setúbal (Composição e Impressão), 1988, Verso.

4.3.2.5.4.1 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 5.

4.3.2.5.4.2 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

4.3.2.5.4.3 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

4.3.2.5.4.4 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

4.3.2.5.5 – Alberto Pimenta, "A assistência ideal", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Perve Global, Lda., 2014, p. 29.

4.3.2.5.6.1 – António Nelos, "Rêv-Loção", Setúbal, 1991 | © António Nelos. Arquivo de António Nelos. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Nelos.

4.3.2.5.6.2 – António Nelos, "Rêv-Loção", Setúbal, 1991 | © António Nelos. Arquivo de António Nelos. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Nelos.

4.3.2.5.6.3 – António Nelos, "Rêv-Loção", Setúbal, 1991 | © António Nelos. Arquivo de António Nelos. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Nelos.

4.3.2.5.6.4 – António Nelos, "Rêv-Loção", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © António Nelos, Fernando Aguiar, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, p. 44.

4.3.2.5.7.1 – Fernando Aguiar, "Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.5.7.2 – Fernando Aguiar, "Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.3.2.5.8.1 – Gabriel Rui Silva, "Orbis Sensualium Scripturae", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Gabriel Rui Silva. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.3.2.5.8.2 – Gabriel Rui Silva, "Orbis Sensualium Scripturae", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Gabriel Rui Silva. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.1.1.1 – Albuquerque Mendes, "Ritual", "Semana Internacional de Arte Atual", Vila do Conde, 1980 | Fotografia: Manuel Fernando Oliveira | © Albuquerque Mendes, Manuel Fernando Oliveira, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 79.

4.4.1.1.2 – Armando Azevedo, "Performance", "Semana Internacional de Arte Atual", Vila do Conde, 1980 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.4.1.2.1 – Albuquerque Mendes, "Performance", "Nova sensibilidade: figurações/intervenções", SNBA, Lisboa, 1980 | © Albuquerque Mendes, José A. Bragança de Miranda, Caminho, 2006, p. 32.

4.4.1.2.2 – Armando Azevedo, "Performance, "Nova sensibilidade: figurações/intervenções", SNBA, Lisboa, 1980 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.4.1.3 – Armando Azevedo, "Performance", CAPC, Coimbra, 1980 | © Armando Azevedo,

António Olaio, CAPC, 2008, p. 75.

4.4.1.4 – Ernesto de Sousa, "A terra prometida: requiem para Vilarinho das Furnas", SNBA, Lisboa, 1980 | Fotografia: Monteiro Gil | © Ernesto de Sousa, Monteiro Gil, Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 111.

4.4.1.5.1 – Grupo Diaspositivos, "Espetáculo-Intervenção", Galeria Quadrum, Lisboa, 1980 | © Grupo Diaspositivos, Arquivo Gracinda Candeias, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Grupo%20Dias-Positivos%20%2F%20Espect%C3%A1culo%20Interven%C3%A7%C3%A3o, consultado em 04/04/2014.

4.4.1.5.2 – Grupo Diaspositivos, "Espetáculo-Intervenção", Galeria Quadrum, Lisboa, 1980 | © Grupo Diaspositivos, Arquivo Gracinda Candeias, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Grupo%20Dias-Positivos%20%2F%20Espect%C3%A1culo%20Interven%C3%A7%C3%A3o, consultado em 04/04/2014.

4.4.1.5.3 – Grupo Diaspositivos, "Espetáculo-Intervenção", Galeria Quadrum, Lisboa, 1980 | © Grupo Diaspositivos, Arquivo Gracinda Candeias, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Grupo%20Dias-Positivos%20%2F%20Espect%C3%A1culo%20Interven%C3%A7%C3%A3o, consultado em 04/04/2014.

4.4.1.6.1 – João Vieira, Grupo de Teatro "A Barraca", Maria João Serrão, Oliveira e Silva, "Expansão", GNAMB, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 25.

4.4.1.6.2 – João Vieira, Grupo de Teatro "A Barraca", Maria João Serrão, Oliveira e Silva, "Expansão", GNAMB, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 25.

4.4.1.7 – Rock Rendez-Vous, Lisboa, década de 1980 | © Rock Rendez-Vous, Blitz, disponível em http://blitz.sapo.pt/rock-rendez-vous-1980-1990=f24248, consultado em 05/08/2014.

4.4.1.8 – Túlia Saldanha, "Dissimetria Mater", Galeria Diferença, Lisboa, 1980 | Fotografia: Paulo Costa | © Túlia Saldanha, Rita Fabiana, Liliana Coutinho, CAM-FCG, 2014, Capa.

4.4.1.9 – Mineo Aayamaguchi, "Espaço", Cooperativa Árvore, Porto, 1980 | © Mineo Aayamaguchi, Cooperativa Árvore, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1238435187_MG_4044_1.jpg, consultado em 16/07/2015.

4.4.1.10 – Armando Azevedo, "Performance", "Ciclo de Arte Moderna nº6", IADE, Lisboa, 1980 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoa-

zevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.4.2.1.1 – Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, "Portugal é lindo", "Duas noites de performance", Edifício Chiado, Coimbra, 1981 | Fotografia: Manoel Barbosa | © Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 82.

4.4.2.1.2 – Armando Azevedo; Grupo História, "Performance", "Duas noites de performance", Edifício Chiado, Coimbra, 1981 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.4.2.2.1 – António Aragão, "Conferência e Intervenção Orfotímica", Museu de Arte Sacra, Funchal, 1981 | © António Aragão, Diário de Notícias, nº 34636, p. 6.

4.4.2.2.2 – António Aragão, "Conferência e Intervenção Orfotímica", Museu de Arte Sacra, Funchal, 1981 | © António Aragão, Diário de Notícias, nº 34636, p. 6.

4.4.2.3.1 – António Aragão, Metanemas, 1981 | © António Aragão, 1981, Capa. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia da família de António Aragão. Cortesia de Rui Torres.

4.4.2.3.2 – António Aragão, Metanemas, 1981 | © António Aragão, 1981, p.2. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia da família de António Aragão. Cortesia de Rui Torres.

4.4.2.4.1 – João Vieira, "Mamografias", Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 169.

4.4.2.4.2 – João Vieira, "Mamografias", Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 46.

4.4.2.4.3 – João Vieira, Maria, Manu, Mandinga, "Mamografias", Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 44.

4.4.2.4.4 – João Vieira, Maria, Mandinga, "Mamografias", Galeria Diferença, Lisboa, 1981 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 44.

4.4.2.5 – Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa, 1981 | Fotografia: Julião Sarmento | © Julião Sarmento, disponível em http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html, consultado em 02/04/2015.

4.4.2.6.1 – Heróis do Mar, "Concerto", RRV, Lisboa, 25/11/1981 | Fotografia: Manuel Falcão | © Heróis do Mar, Mário Falcão, disponível em http://blitz.sapo.pt/25111981=-rock-rendez-vous-f3578, consultado em 27/11/2014.

4.4.2.6.2 – Heróis do Mar, "Brava Dança dos Heróis", 1981| © Heróis do Mar, Jorge Pereirinha Pires, José Francisco Pinheiro, Filmes do Tejo, 2006.

4.4.2.7.1 – Trumps (António Variações; Jelle Balder), Lisboa, década de 1980 © António Variações, Jelle Balder, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

4.4.2.7.2 – Trumps (António Variações; Rosa Maria), Lisboa, década de 1980 © António Variações, Jelle Balder, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

4.4.2.7.3 – Trumps (António Variações; Rosa Maria), Lisboa, década de 1980 | © António Variações, Jelle Balder, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

4.4.2.8 – Jorge Peixinho, "II Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica", Academia de Música, Viana do Castelo, 1982 | © Jorge Peixinho, Academia de Música de Viana do Castelo, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248452078CAARTP0041.jpg, consultado em 16/07/2015.

4.4.3.1.1 – "Festival de Performance" [Catálogo dactilografado], Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Galeria Espaço Lusitano, 1982, p. 2. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

4.4.3.1.2 – "Festival de Performance" [Catálogo dactilografado], Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Galeria Espaço Lusitano, 1982, p. 3. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

4.4.3.1.3 – "Festival de Performance" [Catálogo dactilografado], Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Galeria Espaço Lusitano, 1982, p. 11. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

4.4.3.1.4 – Albuquerque Mendes, "Ritual", "Festival de Performances", Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 98.

4.4.3.1.6 – Armando Azevedo, "Obsessão pelo azul", "Festival de Performance", Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Armando Azevedo, disponível em https://www.facebook.com/pages/Armando-Azevedo/540009512727224, consultado em 03/06/2014.

4.4.3.1.7 – Armando Azevedo, "Obsessão pelo azul", "Festival de Performance", Espaço Lusitano, Porto, 1982 | © Armando Azevedo, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de

Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 39.

4.4.3.2 – Frágil, Lisboa, 1982 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.3.3 – Grupo Novo Selvagem (Francisco Ginjeira; Carlos Gordilho), "Desocultações/Pinturas de Guerra", SNBA, Lisboa, 1982 | Digitalização: Francisco Franklim | © Grupo Novo Selvagem, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.4.3.4 – Heróis do Mar, Guincho, 1982 | Fotografia: João Bafo | © Heróis do Mar, João Bafo, disponível em http://bravadanca.blogspot.pt/, consultado em 27/11/2014.

4.4.3.5 – Miguel Yeco, "Pessoa's (e ecos), da ausência presente, imagem", ESBAL, Lisboa, 1982 | © Miguel Yeco, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2013000034, consultado em 10/04/2014.

4.4.3.6.1 – Movimento Homeostética (Manuel João Vieira; Pedro Cavalheiro), "Duelo Performance", ESBAL, Lisboa 1982 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, 2004, p. 58.

4.4.3.6.2 – Movimento Homeostética, (Manuel João Vieira; Pedro Cavalheiro), "Duelo Performance", ESBAL, Lisboa 1982 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.3.7 – Teresa Tyszkiewicz & Zdzlslaw Sosnowski, "I occupy only that much place", Galeria Diferença, Lisboa, 1982 | © Teresa Tyszkiewicz, Zdzlslaw Sosnowski, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/?p=2148, consultado em 29/05/2014.

4.4.3.8 – Ana Vieira, "Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso", Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1982 | © Ana Vieira, Museu Nacional do Traje, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 51.

4.4.3.9.1 – António Variações, Trumps, Lisboa, década de 1980 | © António Variações, Manuela Gonzaga, Âncora Editora, 2006, p. 159.

4.4.3.9.2 – António Variações, Frágil, Lisboa, 1982 | © António Variações. Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.3.10.1 – "Vilar de Mouros 82", Vilar de Mouros, Praia Fluvial, 1982 | © Disponível em http://rockemportugal.blogspot.pt/, consultado em 19/06/2015.

4.4.3.10.2 – Bono, U2, "Vilar de Mouros 82", Vilar de Mouros, Praia Fluvial, 1982 | Fotografia: João Rodrigues | © U2, João Rodrigues, disponível em http://www.u2gigs.com/tourpictures/index.php?display=1982%20-%20October%20Tour%2F1982-08-03%20-%20Vilar%20De%20Mouros%2F61016_1525191933004_1330810971_31639823_3159230_n.jpg, consultado em 24/06/2015.

4.4.3.11 – Telectu, CTU-TELECTU (LP), 1982 | © Telectu, EMI, 1982, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

4.4.3.12 – Telectu, CTU-TELECTU (LP), 1982 | © Telectu, EMI, 1982, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

4.4.3.13 – Armando Azevedo; Grupo História, "Homenagem 'Morte e Nascimento de James Joyce'", "Centenário de James Joyce", Cooperativa Árvore, Porto, 1982 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.4.3.14 – Armando Azevedo, "Homenagem 'Morte e Nascimento de James Joyce'", Clepsidra, Coimbra, 1982 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

4.4.4.1 – Albuquerque Mendes; Gerardo Burmester, "Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester fazem férias no espaço lusitano", Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1983 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 99.

4.4.4.2.1 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.2 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.3 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.4 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão.

Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.5 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.6 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.7 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.8 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.2.9 – António Barros, "Manhãs Raízes", Coimbra, 1983 | Fotografias: Rui Orfão, Alexandra Leite | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.4.3.1 – Frágil, Lisboa, 1983 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.4.3.2 – Frágil, Lisboa, 1983 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.4.3.3 – Manuela Gonçalves, (manequim desconhecida), "Coleção Outono/Inverno 1983/1984", Frágil, Lisboa, 1983 | Fotografia: Fernando Fernandes | © Manuela Gonçalves, Fernando Fernandes, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 56.

4.4.4.4 – Helena Almeida, "O atelier", 1983 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 57.

4.4.4.5 – Heróis do Mar, "Paixão", "O Tal Canal", RTP, Lisboa, 1983 | © Heróis do Mar, RTP, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tDjIB-4AiNU, consultado em 27/11/2014.

4.4.4.6 – Movimento Homeostética, Ena Pá 2000, "Concerto para máquina de lavar e pandeire-

ta", ESBAL, Lisboa, 1983 (?) | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.4.7 – Movimento Homeostética, "Um labrego em Nova Iorque", ESBAL, Lisboa, 1983 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, Bruno de Almeida, 2004, p. 64.

4.4.4.8.1 – José-Alberto Marques, Aprendizagem do Corpo, & etc, 1983 | © José-Alberto Marques, & etc, Capa.

4.4.4.8.2 – José-Alberto Marques, Aprendizagem do Corpo, & etc, 1983 | © José-Alberto Marques, & etc, p. 2.

4.4.4.9.1 – Rui Reininho, Sífilis Bílitis, Lisboa, 1983 | © Rui Reininho, & etc, 1983, Capa.

4.4.4.9.2 – Rui Reininho, Sífilis Bílitis, Lisboa, 2006 | © Rui Reininho, Quasi Edições, 2006, Capa e Contracapa.

4.4.4.9.3 – Rui Reininho, Sífilis Bílitis, Lisboa, 2006 | © Rui Reininho, Quasi Edições, 2006, p. 25.

4.4.4.10.1 – Túlia Saldanha; Roberto Schad, "33 horas a desenhar", Goethe Institut, Lisboa, 1983 | Fotografia: Álvaro Rosendo | © Túlia Saldanha, Roberto Schad, Álvaro Rosendo, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

4.4.4.10.2 – Túlia Saldanha; Roberto Schad, "33 horas a desenhar", Goethe Institut, Lisboa, 1983 | Fotografia: Álvaro Rosendo | © Túlia Saldanha, Roberto Schad, Álvaro Rosendo, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

4.4.4.10.3 – Túlia Saldanha, "33 horas a desenhar", Goethe Institut, Lisboa, 1983 | Fotografia: Álvaro Rosendo | Túlia Saldanha, Roberto Schad, Álvaro Rosendo, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

4.4.4.11.1 – Luís Serpa, "Depois do Modernismo", SNBA, Lisboa, 1983 | © Luís Serpa, O Museu Temporário, Pedro Baía, Paulo Varela Gomes, Jorge Figueira, Circo de Ideias, 2012, p. 29.

4.4.4.11.2 – Vitoriano Braga, José de Almada Negreiros, "Le Modernisme Mis-à-Nu Par Lui -Même", "Depois do Modernismo", SNBA, 1983 | © Vitoriano Braga, José de Almada Negreiros, Instituto do Património Cultural, Arquivo Nacional de Fotografia, Pedro Baía, Paulo Varela

Gomes, Jorge Figueira, Circo de Ideias, 2012, p. 55.

4.4.4.12 – Jorge Peixinho, "III Jornadas Internacionais de Música Eletroacústica", Academia de Música, Viana do Castelo | © Jorge Peixinho, Academia de Música de Viana do Castelo, Inova, Artes Gráficas (Impressor), Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2013000399, consultado em 16/07/2015.

4.4.4.13 – Helena Almeida, "Helena Almeida", FCG, Lisboa, 1983 | © Helena Almeida, FCG, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1238431355_MG_4035_1.jpg, consultado em 16/07/2015.

4.4.5.1 – Frágil, Lisboa, 1984 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.5.2 – Francisco Ginjeira, "Viva Portugal", Galeria Olharte, Lisboa, 1984 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.4.5.3 – Heróis do Mar, "Paixão", RTP, 1984 | © Heróis do Mar, Jorge Pereirinha Pires, José Francisco Pinheiro, Filmes do Tejo, 2006.

4.4.5.3.1 – João Vieira, "Caretos", Galeria Quadrum, Lisboa, 1984 | © João Vieira, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/, consultado em 14/12/2014.

4.4.5.3.2 – João Vieira, "Caretos", Galeria Quadrum, Lisboa, 1984 | © João Vieira, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/, consultado em 14/12/2014.

4.4.5.3.3 – João Vieira, "Caretos", Galeria Quadrum, Lisboa, 1984 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 54.

4.4.5.5 – Movimento Homeostética, "Se em Portimão houvesse baleias", Galeria Quarto Crescente, Portimão, 1984 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.5.6.1 – Pedro Tudela, "desenho/performance", Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1984 | © Pedro Tudela, Galeria Espaço Lusitano, 1984, Capa.

4.4.5.6.2 – Pedro Tudela, "desenho/performance", Galeria Espaço Lusitano, Porto, 1984 | © Pedro Tudela, Galeria Espaço Lusitano, 1984, pp. 1-2.

4.4.5.7.1 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.5.7.2 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.5.7.3 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.5.7.4 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.5.7.5 – Silvestre Pestana, “BioVirtual”, Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.5.7.6 – Silvestre Pestana, “BioVirtual” [Folheto], Cooperativa Árvore, Porto, 1984 | © Silvestre Pestana, Cooperativa Árvore, 1984, Frente, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.5.8.1 – Pop Dell’Arte, 1984-2011 | Ilustração: Nuno Martins | © Pop Dell’Arte, Nuno Martins, Tugaland, A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011, p. 3.

4.4.5.8.2 – Pop Dell’Arte, 1984-2011 | Ilustração: Nuno Martins | © Pop Dell’Arte, Nuno Martins, Tugaland, A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011, p. 9.

4.4.5.8.3 – Pop Dell’Arte, 1984-2011 | Ilustração: Nuno Martins | © Pop Dell’Arte, Nuno Martins, Tugaland, A Bela e o Monstro, Edições Lda., 2011, p. 16.

4.4.5.9.1 – Telectu, OFF-OFF (LP), 1984 | © Telectu, 3 Macacos, 1984, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

4.4.5.9.2 – Telectu, OFF-OFF (LP), 1984 | © Telectu, 3 Macacos, 1984, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

4.4.5.9.3 – Telectu, OFF-OFF (LP), 1984 | © Telectu, 3 Macacos, 1984, Capa, Interior, disponível em http://www.serge-against-bourg.net/mestrado/capituloII/ctu.html, consultado em 14/07/2015.

4.4.5.10 – Grupo Neon, “Show Multimédia”, 1984 | © Grupo Neon, Julien Blaine, Doc(k)s, nº 80, 1987, sem página.

4.4.6.1.1 – António Barros; João Torres; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana, "Apokatastasis", CAPC, Coimbra, 1985 | António Barros, João Torres, José Louro, José Troya, Rui Mendes, Silvestre Pestana © disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.6.1.2 – António Barros; João Torres; José Louro; José Troya; Rui Mendes; Silvestre Pestana, "Apokatastasis", CAPC, Coimbra, 1985 | António Barros, João Torres, José Louro, José Troya, Rui Mendes, Silvestre Pestana © disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/2/, consultado em 19/11/2014.

4.4.6.2 – Frágil, Lisboa, 1985 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.6.3.1 – Silvestre Pestana, "A literatura informacional", 1985 | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 207.

4.4.6.3.2 – Silvestre Pestana, "Esta nova ciber rima", 1985 | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 208

4.4.6.3.3 – Silvestre Pestana, "Vive", 1985 | © Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 209.

4.4.6.4 – Rui Reininho, "Concerto GNR", "Noite Negra", RRV, Lisboa, 1985 | © Rui Reininho, Rui Monteiro, Blitz, nº 9, 1985, p. 20.

4.4.6.5 – Rui Reininho, "Concerto GNR", anos 80 | Fotografia: Bruno Neves | © GNR, Rui Reininho, Bruno Neves, António A. Duarte, Livraria Bertrand, 1984, p. 198.

4.4.6.6 – Telectu, "Concerto-Performance", "Arroz Doce", RTP, 1985 | © Telectu, RTP, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=lg7yeZUpma8&feature=youtu.be, consultado em 29/10/2014.

4.4.7.1.1 – António Barros, "Breves Histórias do Meu País", "3e Festival International de Poésie de Cogolin", Centre Culturel, Cogolin, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © António Barros, Fernando Aguiar. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

4.4.7.1.2 – António Barros, "Breves Histórias do Meu País", "3e Festival International de Poésie de Cogolin", Centre Culturel, Cogolin, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © António Barros, Fernando Aguiar. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia

de António Barros.

4.4.7.2.1 – Felizes da Fé, "Manifestação contra o fim do mês", Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.7.2.2 – Felizes da Fé, "Manifestação contra o fim do mês", Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.7.2.3 – Felizes da Fé, "Manifestação contra o fim do mês", Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.7.3.1 – Frágil, Lisboa, 1986 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.7.3.2 – Frágil, Lisboa, 1986 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.7.4.1 – Gabriel Rui Silva, "Instalação: Romance", Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.4.2 – Gabriel Rui Silva, "Instalação: Romance", Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.4.3 – Gabriel Rui Silva, "Instalação: Romance", Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.4.4 – Gabriel Rui Silva, "Instalação: Romance" (Libreto), Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.4.5 – Gabriel Rui Silva, "Instalação: Romance" (Libreto), Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.5.1 – Gabriel Rui Silva, "Desinstalação (Instalação: Romance)", Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.5.2 – Gabriel Rui Silva, "Desinstalação (Instalação: Romance)", Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.5.3 – Gabriel Rui Silva, "Desinstalação (Instalação: Romance)", Oficina de Cultura, Almada, 1986 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.7.6 – Heróis do Mar, "Fado", RTP, 1986 | © Heróis do Mar, RTP, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=i0YCw8yUu3A, consultado em 27/11/2014.

4.4.7.7 – José-Alberto Marques, "Conferência-Performance", "Lançamento do Livro Poemografias", SNBA, Lisboa, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © José-Alberto Marques, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

4.4.7.8.1 – "Manobras de Maio", Largo do Século, Lisboa, 1986 | © Ana Farinha, 2011, p. 92.

4.4.7.8.2 – "Manobras de Maio" (Filipe Faísca; Rita Filipe; André Risário; Hilda Portela), Largo do Século, Lisboa, 1986 | Fotografia: João Silveira | © João Silveira, Filipe Faísca, Rita Filipe, André Risário, Hilda Portela, Cláudia Gavinho, 2010, p. 47.

4.4.7.8.3.1 – Companhia dos Lobos (Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro), "Manobras de Maio", Lisboa, 1986 | Fotografia: José Cerqueira | © Eduarda Abbondanza, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, José Cerqueira, disponível em http://jat-news.blogspot.pt/2011/05/manobras-de-maio-25-anos.html, consultado em 17/05/2015.

4.4.7.8.3.2 – Companhia dos Lobos (Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro), "Manobras de Maio", Lisboa, 1986 | Fotografia: José Cerqueira | © Eduarda Abbondanza, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, José Cerqueira, disponível em http://jat-news.blogspot.pt/2011/05/manobras-de-maio-25-anos.html, consultado em 17/05/2015.

4.4.7.8.3.3 – Companhia dos Lobos (Eduarda Abbondanza; José António Tenente; Mário Matos Ribeiro), "Manobras de Maio", Lisboa, 1986 | Fotografia: José Cerqueira | © Eduarda Abbondanza, José António Tenente, Mário Matos Ribeiro, José Cerqueira, disponível em http://jat-news.blogspot.pt/2011/05/manobras-de-maio-25-anos.html, consultado em 17/05/2015.

4.4.7.8.4 – Construtónica (Helena Aires; Pedro Lata; Helena Assédio; Rui Pregal da Cunha), "Manobras de Maio", Largo do Século, Lisboa, 1986-1987(?) | Fotografia: Inês Gonçalves | © Helena Assédio, Rui Pregal da Cunha, Ana Farinha, 2011, p. 92.

4.4.7.9 – Mler Ife Dada; Radar Kadafi, “Esplendor na Relva”, Aula Magna, Lisboa, 1986 | © Mler Ife Dada, Radar Kadafi, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-I-4469, consultado em 25/03/2013.

4.4.7.10.1 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.10.2 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.10.3 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.10.4 – Movimento Homeostética, “Educação Espartana”, CAPC, Coimbra, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.11.1 – Movimento Homeostética, “Continentes”, Garagem em Poço do Bispo, SNBA, Lisboa, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.11.2 – Movimento Homeostética, “Continentes”, Garagem em Poço do Bispo, SNBA, Lisboa, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.11.3 – Movimento Homeostética, “Continentes”, Garagem em Poço do Bispo, SNBA, Lisboa, 1986 | © Movimento Homeostética, Bruno de Almeida, 2008.

4.4.7.12.1 – “Audiovisual Lisboa 86”, Fórum Picoas, Lisboa, 1986 | Design: Guida Teixeira | © Guida Teixeira, Costa & Valério (Impressor),

disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000374, consultado em 16/10/2014.

4.4.7.12.2 – Silvestre Pestana, “Light Pen Computer Poetry”, “Audiovisual Lisboa 86”, Fórum Picoas, Lisboa, 1986 | © Silvestre Pestana, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 16/10/2014.

4.4.7.13.1 – Produção G (Francisco Ginjeira; Isabel Valverde), “A luz que me ilumina é negra”, “4º Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa, 1986 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Isabel Valverde, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.4.7.13.2 – Produção G (Francisco Ginjeira; Isabel Valverde), “A luz que me ilumina é negra”,

“4º Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa, 1986 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Isabel Valverde, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.4.7.13.3 – Produção G (Francisco Ginjeira; Isabel Valverde), “A luz que me ilumina é negra”, “4º Concurso de Música Moderna”, Rock Rendez-Vous, Lisboa, 1986 | Digitalização: Francisco Franklim | © Francisco Ginjeira, Isabel Valverde, Francisco Franklim. Arquivo de Francisco Ginjeira. Reproduzido com permissão. Cortesia de Francisco Ginjeira.

4.4.7.14.1 – “Murmúrios”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © Fernando Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2011/06/murmurios-em-janeiro-de-1986-organizei.html, consultado em 08/06/2015.

4.4.7.14.2 – “Murmúrios”, Atelier 15, Lisboa, 1987 | © Fernando Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2011/06/murmurios-em-janeiro-de-1986-organizei.html, consultado em 08/06/2015.

4.4.8.1.1 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Exposição Sala Atlântica”, Galeria Nasoni, Porto, 1987 | Fotografia: Angel Ordialis | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 131.

4.4.8.1.2 – Albuquerque Mendes, “Ritual”, “Exposição Sala Atlântica”, Galeria Nasoni, Porto, 1987 | Fotografia: Pereira de Sousa | © Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 69.

4.4.8.2.1 – António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae”, CAPC, Coimbra, 1987 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.2.2 – António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae”, CAPC, Coimbra, 1987 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.2.3 – António Barros; vv., “Amant Alterna Camenae”, CAPC, Coimbra, 1987 | Fotografia: Guilherme Silva | © António Barros, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.3 – António Olaio, “Abertura da Galeria dos Milagres”, Galeria dos Milagres, Coimbra, 1987 | © António Olaio. Arquivo de António Olaio. Reproduzido com permissão. Cortesia de

António Olaio.

4.4.8.4 – Ção Pestana, "Ária II", Cooperativa Árvore, Porto, 1987 | © Ção Pestana, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000680, consultado em 11/04/2014.

4.4.8.5.1 – Felizes da Fé, "Manifestação dos Pais Natais", Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, disponível em http://felizes.planetaclix.pt/images/histor17.jpg, consultado em 29/10/2014.

4.4.8.5.2 – Felizes da Fé, "Manifestação dos Pais Natais", Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.8.5.3 – Felizes da Fé, "Manifestação dos Pais Natais", Rua Augusta, Lisboa, 1987 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.8.6.1 – Gabriel Rui Silva, "Instalação-Intervenção: 24 Pedras" [Cartaz], Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.6.2 – Gabriel Rui Silva, "Instalação-Intervenção: 24 Pedras", Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.6.3 – Gabriel Rui Silva, "Instalação-Intervenção: 24 Pedras", Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.6.4 – Gabriel Rui Silva, "Instalação-Intervenção: 24 Pedras", Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.7.1 – Gabriel Rui Silva, "Desinstalação: conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro", Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.7.2 – Gabriel Rui Silva, "Desinstalação: conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro", Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.7.3 – Gabriel Rui Silva, "Desinstalação: conversa entre Gutenberg e Marconi numa estação de caminhos de ferro", Galeria Olharte, Lisboa, 1987 | © Gabriel Rui Silva, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Gabriel Rui Silva. Cortesia de Rui Torres.

4.4.8.8.1 – "Manobras de Maio", Largo do Século, 1987 | © Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 83.

4.4.8.8.2 – Construtónica (Rui Pregal da Cunha; Desconhecido), "Manobras de Maio", Largo do Século, Lisboa, 1987 | © Rui Pregal da Cunha, Cláudia Gavinho, 2010, p. 48.

4.4.8.8.3 – Companhia dos Lobos (Pedro Casqueira), "Manobras de Maio", Largo do Século, Lisboa, 1987 | © Pedro Casqueira, Cláudia Gavinho, 2010, p. 49.

4.4.8.8.4 – "Manobras de Maio", Largo do Século, Lisboa, 1987 | Fotografia: João Tuna | © João Tuna, disponível em http://joaotuna.com/filter/others/MANOBRAS-DE-MAIO-1987-1995, consultado em 16/05/2015.

4.4.8.8.5 – "Manobras de Maio", Largo do Século, Lisboa, 1987 | Fotografia: João Tuna | © João Tuna, disponível em http://joaotuna.com/filter/others/MANOBRAS-DE-MAIO-1987-1995, consultado em 16/05/2015.

4.4.8.9 – Movimento Homeostética, "Bebé", 1987 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, 2004, p. 226.

4.4.8.10 – Movimento Homeostética, "Chau chau Bambina", 1987 | © Movimento Homeostética, Maria Ramos, Martin Dale, 2004, p. 236.

4.4.8.11.1 – Pop Dell'Arte, Free Pop, Lisboa, 1987-2011 | © Pop Dell'Arte, Ama Romanta, Louie Louie, 1987-2011.

4.4.8.11.2 – João Peste, Pop Dell'Arte, Free Pop, Lisboa, 1987-2011 | Fotografia: Inês Gonçalves | © João Peste, Pop Dell'Arte, Inês Gonçalves, Ama Romanta, Louie Louie, 2011.

4.4.8.11.3 – Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005, Lisboa, 2006 | © Pop Dell'Arte, musicactiva, 2006, Capa e Contracapa.

4.4.8.11.4 – Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005, Lisboa, 2006 | Fotografias: Inês Gonçalves; Daniel Blaufuks; João Tabarra; Rita Carmos; Céu Guarda; Carlos Didelet; Cristiana Pinto e Pinto | © Pop Dell'Arte, musicactiva, 2006, pp. 5-6.

4.4.8.11.5 – Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005, Lisboa, 2006 | Fotografias: Inês Gonçalves; Daniel Blaufuks; João Tabarra; Rita Carmos; Céu Guarda; Carlos Didelet; Cristiana Pinto e Pinto | © Pop Dell'Arte, musicactiva, 2006, pp. 7-8.

4.4.8.12 – Radar Kadafi, "Estendal Lusitano", RRV, Lisboa, 1987 | Autor Secundário: Filipe Alarcão | © Radar Kadafi, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/ CT-ML-I-4395, consultado em 23/05/2014.

4.4.8.13 – Ena Pá 2000, Telephone Call, Single, 1987 | © Ena Pá 2000, CBS, 1987, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/02/ena-pa-2000.html, consultado em 27/07/2015.

4.4.8.14 – Ena Pá 2000, Telephone Call, Single, 1987 | © Ena Pá 2000, CBS, 1987, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/02/ena-pa-2000.html, consultado em 27/07/2015.

4.4.9.1 – Clara Menéres, "Máquina de fazer geluz", "Arte High Tech em questão", Galeria Diferença, Lisboa, 1988 | © Clara Menéres, E. M. de Melo e Castro, 1988, p. 95.

4.4.9.2.1 – Felizes da Fé, "Monstros", Rua Augusta, Lisboa, 1988 | © Felizes da Fé, Fernando Aguiar, Câmara Municipal de Lisboa, 1993, sem página.

4.4.9.2.2 – Felizes da Fé, "Monstros", Rua Augusta, Lisboa, 1988 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.9.3 – Frágil, Lisboa, 1988 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.9.4 – "Manobras de Maio", Campo Pequeno, Lisboa, 1988 | Fotografia: João Silveira Ramos | © João Silveira Ramos, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-5036, consultado em 15/05/2015.

4.4.9.5.1 – Ocaso Épico, "Muito Obrigado", Lisboa, 1988 | © Ocaso Épico, Carlos Cordeiro, Dansa do Som, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2011/08/ocaso-epico.html, consultado em 16/05/2015.

4.4.9.5.2 – Ocaso Épico, "Muito Obrigado", Lisboa, 1988 | © Ocaso Épico, Carlos Cordeiro, Dansa do Som, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2011/08/ocaso-epico.html, consultado em 16/05/2015.

4.4.9.6 – "Primeira Edição Artejo", Isabel Trovão, Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, 1988 | Fotografia: Ana Margarida Alves | © Isabel Trovão, Ana Margarida Alves, Cristina L. Duarte,

CTT Correios de Portugal, 2005, p. 86.

4.4.9.7 – Vv., "Uma homenagem a Joseph Beuys", Galeria de Almada Negreiros, Lisboa, 1988 | © Galeria Almada Negreiros, Secretaria de Estado da Cultura, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1238430538_MG_4023_1.jpg, consultado em 16/07/2015.

4.4.10.1.1 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio ao governo", Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.10.1.2 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio ao governo", Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.10.1.3 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio ao governo", Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.10.1.4 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio ao governo", Rua Augusta, Lisboa, 1989 © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.10.2.1 – Frágil, Lisboa, 1989 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.10.2.2 – Frágil, Lisboa, 1989 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.10.2.3 – Frágil, Lisboa, 1989 | © Arquivo Frágil. Reproduzido com permissão. Cortesia de Tiago Manaia.

4.4.10.3 – Luiz Pacheco, Livraria Uni-Verso, Setúbal, 1989 | Maurícia Teles, 2014, p. 62.

4.4.10.4 – Mário Cesariny, "A necrofilia do poder", Antigo Cineteatro Éden, Lisboa, 1989 | © Luís de Raziel, 2008, disponível em http://www.vida-e-tempos.com/2013_11_01_archive.html, consultado em 16/03/2015.

4.4.10.5 – Mler Ife Dada, Coração Anti-Bomba Maxi Single, 1989 | © Mler Ife Dada, disponível em https://www.pinterest.com/pin/170644273357150680/, consultado em 15/04/2014.

4.4.10.6.1 – Marita Ferro; Lígia Reis; Mónica Kirsch; João Paulo Jardim, Ana Marta (Manequim), "Boca do Inferno", "1º Concurso de Estilismo e Coreografia de Moda", "Fórum Estudante 89", FIL, Lisboa, 1989 | Fotografia: Carlos Didelet | © Marita Ferro; Lígia Reis; Mónica

Kirsch; João Paulo Jardim, Ana Marta, Carlos Didelet, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 90.

4.4.10.6.2 – "Fórum Estudante 89", FIL, Lisboa, 1989 | © Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-737, consultado em 27/05/2015.

4.4.10.7.1 – (Manequim desconhecida), "Concurso Cultura e Desenvolvimento", Aula Magna, Lisboa, 1989 | Fotografia: João Tabarra | © João Tabarra, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 93.

4.4.10.7.2 – (Manequins desconhecidas), "Concurso Cultura e Desenvolvimento", Aula Magna, Lisboa, 1989 | Fotografia: João Tabarra | © João Tabarra, Cristina L. Duarte, CTT Correios de Portugal, 2005, p. 92.

4.4.11.1.1 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio aos países em vias de extinção", Rua Augusta, Lisboa, 1990 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.11.1.2 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio aos países em vias de extinção", Rua Augusta, Lisboa, 1990 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.11.1.3 – Felizes da Fé, "Manifestação de apoio aos países em vias de extinção", Rua Augusta, Lisboa, 1990 | © Felizes da Fé, Leonor Areal, 1999.

4.4.11.2 – Silvestre Pestana, "AMAR TE/ A MARTE", Estúdio Gaia, RTP, Porto, 1990 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 16/10/2014.

5.1.1.1 – Alberto Pimenta, "Homo Sapiens", Jardim Zoológico, Lisboa, 1977 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12051083935/in/album-72157639354758565/, consultado em 10/07/2015.

5.1.1.2 – Alberto Pimenta, "Homo Sapiens", Jardim Zoológico, Lisboa, 1977 | © Alberto Pimenta, Rita Lopes Ferreira, Rita Fabiana, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 169.

5.1.2.1 – Alberto Pimenta, "Heterofonia", Recreio Desportivos da Trafaria, Almada, 1979 | Ilustração: José Castanheira | © Alberto Pimenta, José Castanheira, & etc, 1979, Capa.

5.1.2.2 – Alberto Pimenta, "Heterofonia", Recreio Desportivos da Trafaria, Almada, 1979 | Ilustração: José Castanheira | © Alberto Pimenta, José Castanheira, & etc, 1979, p. 1.

5.1.3.1 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, "Spectaculu", "PO.EX.80", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.

5.1.3.2 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, "Spectaculu", "PO.EX.80", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052049066/in/album-72157639354758565/, consultado em 01/07/2015.

5.1.3.3 – Alberto Pimenta; Maria Emília Castanheira; Maria Eugénia Vasques; Teresa Barata, "Spectaculu", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | Fotografia: Mário Calheiros | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata, & etc, 1983, p. 27

5.1.4.1 – Alberto Pimenta, "Espí-ritos Actu(ais)antes", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

5.1.4.2 – Alberto Pimenta, "Espí-ritos Actu(ais)antes", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © Alberto Pimenta, António Barros, Alberto Carneiro, CAPC, 1980, sem página.

5.1.5 – Alberto Pimenta, "A Visita do Papa", Lisboa, 1982 | © Alberto Pimenta, & etc, 1982, Capa.

5.1.6 – Alberto Pimenta, "Conductus", "Projetos & Progestos", Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1982 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Grafiprojeto (Fotocomposição e montagem), Rotográfica Color, Lda. (Impressão), 1987, p. 222.

5.1.7 – Alberto Pimenta, "Poesia para CEE", 1983 | © Alberto Pimenta, José Ribeiro, Casa Portuguesa, 1986, p. 8.

5.1.8 – Alberto Pimenta; António Aragão, "Lançamento de Os Três Farros", Salão Casa de Lafões, Lisboa, 1984 | © Alberto Pimenta, António Aragão, Diário de Notícias, 26/02/1984, p. 23.

5.1.9.1 – Alberto Pimenta, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante

de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.1.9.2 – Alberto Pimenta, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.1.10.1 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Poesia Contra Verso", "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.1.10.2 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Poesia Contra Verso", "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.1.10.3 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Poesia Contra Verso", "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.1.10.4 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Poesia Contra Verso", "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.1.11.1 – Alberto Pimenta, "Auto de Fé", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Municipal, Évora, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.1.11.2 – Alberto Pimenta, "Auto de Fé", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Municipal, Évora, 1985 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 287.

5.1.12.1 – Alberto Pimenta, "O Desafio da Mudança" [Catálogo], "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | © Alberto Pimenta, 1985, Capa. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.12.2 – Alberto Pimenta, "O Desafio da Mudança" [Catálogo], "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | © Alberto Pimenta, 1985, Contracapa. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.12.3 – Alberto Pimenta, "O Desafio da Mudança" [Postal], "Animação da Área do Chiado", ESBAL, Lisboa, 1985 | © Alberto Pimenta, 1985. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de

Alberto Pimenta.

5.1.13 – Alberto Pimenta, "Afrodite da Triumph", Galeria Livrarte, Lisboa, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, p. 223.

5.1.14 – Alberto Pimenta, "Homenagem da Retaguarda à Vanguarda", "Lançamento do Livro Poemografias", SNBA, Lisboa, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.1.15.1 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Bed Painting", "Ciclo Poesia Viva", Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.1.15.2 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Bed Painting", "Ciclo Poesia Viva", Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.1.15.3 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, "Bed Painting", "Ciclo Poesia Viva", Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.1.15.4 – Alberto Pimenta, "Leitura de Poesia", "Ciclo Poesia Viva", Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: F. Timóteo| © Alberto Pimenta, F. Timóteo, Jornal de Notícias, nº6, 06/07/1987, p. 10.

5.1.16.1 – Alberto Pimenta, "Metástase I", "Colóquio Imaginário do Espaço", 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.16.2 – Alberto Pimenta, "Metástase I", "Colóquio Imaginário do Espaço", 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.16.3 – Alberto Pimenta, "Metástase I", "Colóquio Imaginário do Espaço", 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.16.4 – Alberto Pimenta, "Metástase I", "Colóquio Imaginário do Espaço", 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.16.5 – Alberto Pimenta, "Metástase I", "Colóquio Imaginário do Espaço", 1987 | © Alberto Pimenta. Arquivo de Alberto Pimenta. Cortesia de Alberto Pimenta.

5.1.17.1 – Alberto Pimenta, "Metástase II", "1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.1.17.2 – Alberto Pimenta, "Metástase II", "1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.

5.1.17.3 – Alberto Pimenta, "Metástase II", "1º Festival Internacional de Poesia Viva (2ª apresentação)", Galeria Municipal, Amadora, 1988 | © Alberto Pimenta, Fenda, 1990, p. 329.

5.1.18 – Alberto Pimenta, "A Metáfora Sinistra", "Semana Cultural da Associação Portuguesa de Escritores: Literatura e Erotismo", Fórum Picoas, Lisboa, 1988 | © Alberto Pimenta, Quimera, 1989, Capa e Contracapa.

5.1.19 – Alberto Pimenta; António Pocinho; Maria Emília Castanheira; Rui Zink, "Esta peça é sua, estime-a", "Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Galeria Municipal Recreios Desportivos, Amadora, 1988 | Fotografia: Fernando Aguiar | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.1.20.1 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 5.

5.1.20.2 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

5.1.20.3 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

5.1.20.4 – Alberto Pimenta, "Ex-voto ao divino M.M. du Bocage", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Utopia – Revista Anarquista de Cultura e Intervenção, nº2, 1995, p. 6.

5.1.21 – Alberto Pimenta, "A assistência ideal", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Alberto Pimenta, Perve Global, Lda., 2014, p. 29.

5.1.22.1 – Alberto Pimenta, "Poesia dos Quatro Elementos, Centro de Artes, Nuremberga, 1989 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@

N04/12051028945/in/album-72157639354758565/, consultado em 13/07/2015.

5.1.22.2 – Alberto Pimenta, "Poesia dos Quatro Elementos, Centro de Artes, Nuremberga, 1989 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12050965605/in/album-72157639354758565/, consultado em 13/07/2015.

5.1.23.1 – Alberto Pimenta, "Um Enlace Feliz", Ara – Vala Comum, Lisboa, 1990 | Ilustrações: Rui Silvares | © Alberto Pimenta, Destinos, 1990, Capa.

5.1.23.2 – Alberto Pimenta, "Um Enlace Feliz", Ara – Vala Comum, Lisboa, 1990 | Ilustrações: Rui Silvares | © Alberto Pimenta, Destinos, 1990, Contracapa.

5.1.23.3 – Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, "Um Enlace Feliz", Ara – Vala Comum, Lisboa, 1990 | Ilustrações: Rui Silvares | © Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Fenda, 1990, p. 391.

5.1.24 – Alberto Pimenta, "Rituais de Poluição", Valência, 1990 | © Alberto Pimenta, Galeria Perve, disponível em https://www.flickr.com/photos/105727602@N04/12052062726/in/album-72157639354758565/, consultado em 13/07/2015.

5.2.1 – Ana Hatherly, "Estruturas Poéticas", "Operação 1 e 2", Galeria Quadrante, Lisboa, 1967 | © Ana Hatherly, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1985, p. 14.

5.2.2.1 – Ana Hatherly, "C.S.S.", 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.2 – Ana Hatherly, "C.S.S.", 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.3 – Ana Hatherly, "C.S.S.", 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.4 – Ana Hatherly, "C.S.S.", 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.5 – Ana Hatherly, "C.S.S.", 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.6 – Ana Hatherly, "C.S.S.", 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia

de Luís Alves de Matos.

5.2.2.7 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.8 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.9 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.10 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.11 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.2.12 – Ana Hatherly, “C.S.S.”, 1974 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002. Cortesia de Luís Alves de Matos.

5.2.3.1 – Ana Hatherly, “Revolução”, 1975 | © Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xnImaNQfwqI, consultado em 25/04/2014.

5.2.3.2 – Ana Hatherly, “Revolução”, 1975 | © Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xnImaNQfwqI, consultado em 25/04/2014.

5.2.3.3 – Ana Hatherly, “Revolução”, 1975 | © Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xnImaNQfwqI, consultado em 25/04/2014.

5.2.4 – Ana Hatherly, “Poema Dentro, “Alternativa Zero”, GNAMB, Lisboa, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves | © Ana Hatherly, José Manuel Costa Alves, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, pp. 126-127.

5.2.5.1 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.2.5.2 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Jorge Molder, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8, consultado em 16/05/2014.

5.2.5.3 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Jorge Molder, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8, consultado em 16/05/2014.

5.2.5.4 – Ana Hatherly, “Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Jorge Molder, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eghPc-w85f8, consultado em 16/05/2014.

5.2.6 – Ana Hatherly, “Descolagens da Cidade”, 1977 | © Ana Hatherly, Quimera, 2003, p. 103.

5.2.7.1 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 69.

5.2.7.2 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.7.3 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.7.4 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.7.5 – Ana Hatherly, “Performance das Velas”, “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa, 1977 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.8 – Ana Hatherly, “Obrigatório Não Ver”, RTP, Lisboa, 1978 | Ilustração: Patrícia Flôr | © Ana Hatherly, Patrícia Flôr, Quimera Editores, 2009, Capa.

5.2.9.1 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.9.2 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.9.3 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.9.4 – Ana Hatherly, “Desenho no Espaço”, Galeria Tempo, Lisboa, 1979 | © Ana Hatherly, Luís Alves de Matos, 2002.

5.2.10 – Ana Hatherly, "A confissão de Mariana", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

5.2.11.1 – Ana Hatherly, "Performance das Velas", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1980, sem página.

5.2.11.2 – Ana Hatherly, "Performance das Velas", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © Ana Hatherly, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 82.

5.2.12 – Ana Hatherly, "O Corpo como Suporte", 1988 | © Ana Hatherly, Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1990, p. 56.

5.3.1.1 – E. M. de Melo e Castro, "Lírica do Objeto", 1958 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.1.2 – E. M. de Melo e Castro, "Lírica do Objeto", 1958 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.1.3 – E. M. de Melo e Castro, "Lírica do Objeto", 1958 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.2.1 – E. M. de Melo e Castro, "Círculo Aberto", "Happening Ideogramas", Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.2.2 – E. M. de Melo e Castro, "Coração Respiração", "Happening Ideogramas", Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.2.3 – E. M. de Melo e Castro, "Pêndulo", "Happening Ideogramas", Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.3.1 – E. M. de Melo e Castro, Poemas ditos pelo autor (LP) (1966) | Fotografia de Capa: Nuno Calvet | Produção: João Martins | © E. M. de Melo e Castro, Nuno Calvet, João Martins, Philips, 1966, Capa, Frente, disponível em http://portugalexperimental.tumblr.com/, consultado em 14/07/2015.

5.3.3.2 – E. M. de Melo e Castro, Poemas ditos pelo autor (LP) (1966) | Fotografia de Capa: Nuno Calvet | Produção: João Martins | © E. M. de Melo e Castro, Nuno Calvet, João Martins, Philips, 1966, Capa, Verso, disponível em http://portugalexperimental.tumblr.com/, consultado em 14/07/2015.

5.3.4.1 – E. M. de Melo e Castro, "Círculos", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.4.2 – E. M. de Melo e Castro, "Círculos", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.4.3 – E. M. de Melo e Castro, "Círculos", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.4.4 – E. M. de Melo e Castro, "Círculos", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.5.1 – E. M. de Melo e Castro, "Triangle-quadriopen", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.5.2 – E. M. de Melo e Castro, "Triangle-quadriopen", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.5.3 – E. M. de Melo e Castro, "Triangle-quadriopen", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.5.4 – E. M. de Melo e Castro, "Triangle-quadriopen", 1967 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.6 – E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, "Concepto Incerto", Galeria Buchholz, Lisboa, 1974 | © E. M. de Melo e Castro, João Fernandes, Fundação Serralves, 2006, p. 215.

5.3.7 – E. M. de Melo e Castro, "Poemas Visuais", "EXPO AICA 74", SNBA, Lisboa, 1974 | © E. M. de Melo e Castro, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 231.

5.3.8.1 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.2 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.3 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.4 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.5 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.6 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.7 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.8 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.9 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.10 – E. M. de Melo e Castro, “Música Negativa”, 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.11 – E. M. de Melo e Castro, "Música Negativa", 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.8.12 – E. M. de Melo e Castro, "Música Negativa", 1965-1977 | Realização: Ana Hatherly | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-QsBJ46M8Gcc, consultado em 04/04/2014.

5.3.9.1 – E. M. de Melo e Castro, "Não há sinais inocentes", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.9.2 – E. M. de Melo e Castro, "Não há sinais inocentes", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em http://www.serge-against-bourg.net/mestrado/capituloI/tresop.html,

consultado em 02/12/2014.

5.3.9.3 – E. M. de Melo e Castro, "Não há sinais inocentes", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | © E. M. de Melo e Castro, Paulo Seabra, RTP, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.

5.3.10 – E. M. de Melo e Castro, "Delfos 2020", "PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa", GNAMB, Lisboa, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Arteopinião, nº10, 1980, p. 33.

5.3.11.1 – E. M. de Melo e Castro, "Delfos 2020", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

5.3.11.2 – E. M. de Melo e Castro, "Delfos 2020", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro, Sema, nº4, 1982, p. 110.

5.3.11.3 – E. M. de Melo e Castro, "Poemetrias", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.11.4 – E. M. de Melo e Castro, "Poemetrias", "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendên-

cias na Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa", CAPC, Coimbra, 1980 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.12 – E. M. de Melo e Castro, "Cubomundo", "Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva", Oficina de Cultura, Almada, 1981 | © E. M. de Melo e Castro, Visão segunda, Galeria Quadrum, Lisboa, 1982, p. 5. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de Rui Torres.

5.3.13.1 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Belzebu (LP), 1983 | Produção: Luís Carlos | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Cliché, 1983, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

5.3.13.2 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Belzebu (LP), 1983 | Produção: Luís Carlos | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Cliché, 1983, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

5.3.14 – E. M. de Melo e Castro, "Conferência-Performance", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", Galeria Diferença, Lisboa, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.3.15.1 – E. M. de Melo e Castro, "A Teia", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", CAPC, Coimbra, 1985 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.3.15.2 – E. M. de Melo e Castro, "A Teia", "Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual", CAPC, Coimbra, 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, 1987, p. 174.

5.3.16 – E. M. de Melo e Castro, "A minha própria unidade", 1985 | © E. M. de Melo e Castro, Carlos Mendes de Sousa, Eunice Ribeiro, Angelus Novus, 2004, p. 301.

5.3.17.1 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.2 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.3 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro,

disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.4 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.5 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.6 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.7 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.8 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.9 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.10 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.11 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.17.12 – E. M. de Melo e Castro, "Roda Lume", RTP, 1969-1986 | © E. M. de Melo e Castro, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=C0BH2ZrFFKg, consultado em 25/03/2014.

5.3.18 – E. M. de Melo e Castro, "Como se pode ver perfeitamente bem", França (sul), 1986 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.19 – E. M. de Melo e Castro", "Conferência-Performance", "Lançamento do livro Poemografias", SNBA, 1986 | Fotografia: Fernando Aguiar | © E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.3.20 – E. M. de Melo e Castro, "Refaces (Homenagem para heterónimo a Fernando pessoa)", "Retítulos", Atelier 15, Lisboa, 1987 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e

Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

5.3.21.1 – E. M. de Melo e Castro, “Fontes do Texto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.2 – E. M. de Melo e Castro, “Fontes do Texto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.3 – E. M. de Melo e Castro, “Fontes do Texto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.4 – E. M. de Melo e Castro, “Sete Setas”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.5 – E. M. de Melo e Castro, “Sete Setas”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.6 – E. M. de Melo e Castro, “Sete Setas”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.7 – E. M. de Melo e Castro, “Um Furo no Universo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.8 – E. M. de Melo e Castro, “Um Furo no Universo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.9 – E. M. de Melo e Castro, “Um Furo no Universo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.10 – E. M. de Melo e Castro, “Come Fome”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com

permissão.

5.3.21.11 – E. M. de Melo e Castro, “Come Fome”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.12 – E. M. de Melo e Castro, “Come Fome”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.13 – E. M. de Melo e Castro, “Hipnotismo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.14 – E. M. de Melo e Castro, “Hipnotismo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.15 – E. M. de Melo e Castro, “Hipnotismo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.16 – E. M. de Melo e Castro, “Rede Teia Labirinto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.17 – E. M. de Melo e Castro, “Rede Teia Labirinto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.18 – E. M. de Melo e Castro, “Rede Teia Labirinto”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.19 – E. M. de Melo e Castro, “Ponto Sinal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.20 – E. M. de Melo e Castro, “Ponto Sinal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com

permissão.

5.3.21.21 – E. M. de Melo e Castro, “Ponto Sinal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.22 – E. M. de Melo e Castro, “Polígono Pessoal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.23 – E. M. de Melo e Castro, “Polígono Pessoal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.24 – E. M. de Melo e Castro, “Polígono Pessoal”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.25 – E. M. de Melo e Castro, “Poética dos Meios”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.26 – E. M. de Melo e Castro, “Poética dos Meios”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.27 – E. M. de Melo e Castro, “Poética dos Meios”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.28 – E. M. de Melo e Castro, “Escrita da Memória”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.29 – E. M. de Melo e Castro, “Escrita da Memória”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.30 – E. M. de Melo e Castro, “Escrita da Memória”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido

com permissão.

5.3.21.31 – E. M. de Melo e Castro, “Objectotem”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.32 – E. M. de Melo e Castro, “Objectotem”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.33 – E. M. de Melo e Castro, “Objectotem”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.34 – E. M. de Melo e Castro, “Concretas Abstrações”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.35 – E. M. de Melo e Castro, “Concretas Abstrações”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.36 – E. M. de Melo e Castro, “Concretas Abstrações”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.37 – E. M. de Melo e Castro, “Ideovídeo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.38 – E. M. de Melo e Castro, “Ideovídeo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.39 – E. M. de Melo e Castro, “Ideovídeo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.40 – E. M. de Melo e Castro, “Infografito”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com

permissão.

5.3.21.41 – E. M. de Melo e Castro, “Infografito”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.42 – E. M. de Melo e Castro, “Infografito”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.43 – E. M. de Melo e Castro, “Metade de Nada”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.44 – E. M. de Melo e Castro, “Metade de Nada”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.45 – E. M. de Melo e Castro, “Metade de Nada”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.46 – E. M. de Melo e Castro, “Diazulando”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.47 – E. M. de Melo e Castro, “Diazulando”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.48 – E. M. de Melo e Castro, “Diazulando”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.49 – E. M. de Melo e Castro, “Vibrações Digitais de um Protocubo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.21.50 – E. M. de Melo e Castro, “Vibrações Digitais de um Protocubo”, “Signagens”, Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX.

Reproduzido com permissão.

5.3.21.51 – E. M. de Melo e Castro, "Vibrações Digitais de um Protocubo", "Signagens", Universidade Aberta de Lisboa, 1985-1989 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão.

5.3.22.1 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Digital Buiça (LP), 1990 | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Tragic Figures, 1990, Capa, Frente, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

5.3.22.2 – E. M. de Melo e Castro; Telectu, Digital Buiça (LP), 1990 | © E. M. de Melo e Castro, Telectu, Tragic Figures, 1990, Capa, Verso, disponível em http://underrrreview.blogspot.pt/2009/03/telectu.html, consultado em 14/07/2015.

5.4.1.1 – Fernando Aguiar, Os olhos que o nosso olhar não vê, "AV VISUAL", Teatro da Comuna, Lisboa 1980 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1999, Capa, Frente.

5.4.1.2 – Fernando Aguiar, "Afogado na cultura", Os olhos que o nosso olhar não vê, "AV VISUAL", Teatro da Comuna, Lisboa 1980 | © Fernando Aguiar, Associação Poesia Viva, 1999, sem página.

5.4.2.1 – Fernando Aguiar, "Escrevo o que está dentro de mim", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.2.2 – Fernando Aguiar, "Escrevo o que está dentro de mim", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.3.1 – Fernando Aguiar, "Rede de Canalização" [Catálogo], "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, Capa.

5.4.3.2 – Fernando Aguiar, "Rede de Canalização", "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.3.3 – Fernando Aguiar, "Rede de Canalização" [Catálogo], "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.

5.4.3.4 – Fernando Aguiar, "Rede de Canalização" [Catálogo], "Alternativa 3 – Festival Inter-

nacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.

5.4.3.5 – Fernando Aguiar, "Rede de Canalização" [Catálogo], "Alternativa 3 – Festival Internacional de Arte Viva", Almada, 1983 | © Fernando Aguiar, 1987, sem página.

5.4.4.1 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita", "Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita", ESBAL, Lisboa, 1983 | © Fernando Aguiar, disponível em http://revista.escaner.cl/node/381, consultado em 01/08/2015.

5.4.4.2 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma Nova Expressão da Escrita nº316", "Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita", ESBAL, Lisboa, 1983 | © Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Ulmeiro, 1985, p. 167.

5.4.4.3 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma Escrita Contínua", "Ensaios para uma Nova Expressão da Escrita", ESBAL, Lisboa, 1983 | © Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Ulmeiro, 1985, p. 171.

5.4.5.1 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

5.4.5.2 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 12.

5.4.5.3 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.

5.4.5.4 – Fernando Aguiar, "Segurança interna", "IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", ex-pavilhão dos Bombeiros, 1984 | Fotografia: Elisabete Mileu | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Associação Poesia Viva, 2001, p. 13.

5.4.6.1 – Fernando Aguiar, "Poesia Visual I", "Partida da Poesia", "Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas", SNBA, 1985 | Fotografia: Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Manoel Barbosa. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.6.2 – Fernando Aguiar, "Ensaio nº499", "Partida da Poesia", "Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas", SNBA, 1985 | Fotografia: Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar

| © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Manoel Barbosa. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.6.3 – Fernando Aguiar, "Poesia Visual III", "Partida da Poesia", "Malpartida. Dia 7. Poesia, Pelas 15 Horas", SNBA, 1985 | Fotografia: Elisabete Mileu, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar | © Fernando Aguiar, Elisabete Mileu, Manoel Barbosa. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.7.1 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma interação da escrita", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.7.2 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma interação da escrita", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.7.3 – Fernando Aguiar, "Ensaio para uma interação da escrita", "Exposição-Diálogo", CAM-FCG, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raul Ladeira | © Fernando Aguiar, Raul Ladeira. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.8.1 – Fernando Aguiar, "Tudo pelo interesse público", "EXPO-A.I.C.A./85", SNBA, Lisboa, 1985 | Fotografia: Luís Garcia | © Fernando Aguiar, Luís Garcia, Associação Poesia Viva, 2001, p. 16.

5.4.8.2 – Fernando Aguiar, "Tudo pelo interesse público", "EXPO-A.I.C.A./85", SNBA, Lisboa, 1985 | Fotografia: Luís Garcia | © Fernando Aguiar, Luís Garcia, Associação Poesia Viva, 2001, p. 17.

5.4.8.3 – Fernando Aguiar, "Tudo pelo interesse público", "EXPO-A.I.C.A./85", SNBA, Lisboa, 1985 | Fotografia: Luís Garcia | © Fernando Aguiar, Luís Garcia, Associação Poesia Viva, 2001, p. 17.

5.4.9.1 – Fernando Aguiar, "Segurança Interna II", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.9.2 – Fernando Aguiar, "Segurança Interna II", "Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance", Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.9.3 – Fernando Aguiar, “Segurança Interna II”, “Performarte – I Encontro Nacional de Intervenção e Performance”, Torres Vedras, 1985 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.10.1 – Alberto Pimenta; Fernando Aguiar, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.4.10.1 – Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.4.10.2 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.4.10.3 – Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, “Poesia Contra Verso”, “Animação da Área do Chiado”, ESBAL, Lisboa, 1985 | Fotografia: Raúl Ladeira | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Raúl Ladeira, Associação Poesia Viva, 2001, p. 19.

5.4.11.1 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.11.2 – Fernando Aguiar, “Ponto-Ação”, “Performance-Arte”, CAM-FCG, Lisboa, 1986 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 32.

5.4.12.1 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.4.12.2 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.4.12.3 – Fernando Aguiar; Alberto Pimenta, “Bed Painting”, “Ciclo Poesia Viva”, Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Teresa Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 34.

5.4.12.4 – Fernando Aguiar, "Ato Concreto", "Ciclo Poesia Viva", Casa de Serralves – Museu Nacional de Arte Moderna, Porto, 1987 | Fotografia: Teresa Aguiar | © Fernando Aguiar, Teresa Aguiar, disponível em http://ocontrariodotempo.blogspot.pt/2012/06/ciclo-poesia-viva-foi-em-junho-de-1987.html, consultado em 13/07/2015.

5.4.13.1 – Fernando Aguiar; Rui Zink, "A escada de pedra", "1º Festival Internacional de Poesia Viva", Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.

5.4.13.2 – Fernando Aguiar; Rui Zink, "A escada de pedra", "1º Festival Internacional de Poesia Viva", Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz, 1987 | Fotografia: Paulo Aguiar | © Fernando Aguiar, Rui Zink, Paulo Aguiar, Associação Poesia Viva, 2001, p. 33.

5.4.14.1 – Fernando Aguiar, "Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.14.2 – Fernando Aguiar, "Homenagem do alfabeto a M. M. du Bocage em forma de soneto acróstico", "Outras Escritas, Novos Suportes", Museu de Setúbal, 1988 | © Fernando Aguiar. Arquivo de Fernando Aguiar. Reproduzido com permissão. Cortesia de Fernando Aguiar.

5.4.15 – Fernando Aguiar, "Imponder(h)abilidade" (Projeto de performance), década de 1980 | © Fernando Aguiar, Ulmeiro, 1985, p. 172.

6.1.1 – Amadeo de Souza-Cardoso, Domingos Rebelo, Emmérico Nunes, Manuel Bentes, José Pedro Cruz, "Paródia a Los Borrachos", Cité Falguière, nº14, Paris, 1908. | Fotografia: Eduardo Viana | © Fundação Calouste Gulbenkian. Reproduzido com permissão.

6.1.2.1 – Raul Leal, "O Bando Sinistro" (p. 1), 1915 | © Yale University Library, disponível em http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3446948, consultado em 4/12/2014.

6.1.2.2 – Raul Leal, "O Bando Sinistro" (p. 2), 1915 | © Yale University Library, disponível em http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3446948, consultado em 4/12/2014.

6.1.3 – José de Almada Negreiros, Manifesto Anti-Dantas, 1916 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2013, p. 1.

6.1.4 – Francisco Levita, Negreiros-Dantas, Coimbra, 1916 | © Francisco Levita, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, disponível em http://bdigital.sib.uc.pt/republica/UCSIB-SJC-10-9-59/UCSIB-SJC-10-9-59_item2/UCSIB-SJC-10-9-59_PDF/UCSIB-SJC-10-9-59_PD-

F_24-C-R0120/UCSIB-SJC-10-9-59_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0120.pdf, consultado em 08/05/2015.

6.1.5 – José de Almada Negreiros, "Ultimatum Futurista Às Gerações Vindouras", Teatro da República, Lisboa, 1917 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2006, p. 23.

6.1.6 – José de Almada Negreiros, K4 O Quadrado Azul, Liga Naval, Lisboa (1917) | | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2000, p. 1.

6.1.7 – José de Almada Negreiros, "Programa de Ação Futurista", 1918 | © José Augusto França, Bertrand Editora, 1983, p. 220.

6.1.8.1 – Santa-Rita Pintor, "Portugal Futurista", Lisboa, 1917 | Fotografia: Pedro Lima | © João Machado et al, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1986, sem página.

6.1.8.2 – Santa-Rita Pintor | Desenho: Stuart Carvalhais | © Reinaldo Ferreira, 1929, p. 37.

6.1.9 – José de Almada Negreiros, "A Princesa dos Sapatos de Ferro", Teatro São Carlos, Lisboa, 1918 | © José Augusto França, Bertrand Editora, 1983, p. 219.

6.1.10 – José de Almada Negreiros, "A Invenção do Dia Claro", Liga Naval, Lisboa, 1921 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2006, p. 335.

6.1.11.1 – António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes, "Coimbra Manifesto 1925", Coimbra, 1925 | © António de Navarro, Abel Almada, Mário Coutinho, João Carlos Celestino Gomes, Rita Marnoto, Fenda, 2009, p. 21.

6.1.11.2 – António de Navarro; Abel Almada; Mário Coutinho; João Carlos Celestino Gomes, "Coimbra Manifesto 1925", Coimbra, 1925 | © António de Navarro, Abel Almada, Mário Coutinho, João Carlos Celestino Gomes, Rita Marnoto, Fenda, 2009, p. 22.

6.1.12.1 – Alexandre O'Neill, A Ampola Miraculosa, 1949 | © Alexandre O'Neill, Assírio & Alvim, 2002, Capa.

6.1.12.2 – Alexandre O'Neill, A Ampola Miraculosa, 1949 | © Alexandre O'Neill, Assírio & Alvim, 2002, p. 3.

6.1.13 – Grupo Surrealista de Lisboa, "Manequim Articulado", "Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa", Ateliê de António Pedro e António Dacosta, Trindade, Lisboa, 1949 © José-augusto França, 1959, p. 24.

6.1.14 – Anti-grupo Surrealista (Henrique Risques Pereira; Mário Henrique Leiria; António Maria Lisboa; Pedro Oom; Mário Cesariny; Cruzeiro Seixas; Carlos Eurico da Costa; Fernando Alves dos Santos), "Noite dos poetas", "I Exposição dos Surrealistas", Sala de Projeções "Pathé-Baby", Lisboa, 1949 | © Adelaide Ginga Tchen, Edições Colibri, 2001, p. XLV.

6.1.15.1 – Anti-grupo Surrealista (António Maria Lisboa; Mário Henrique Leiria), "Sobre os telhados de Lisboa", Lisboa, 1949 © Perfecto Cuadrado, Assírio & Alvim, 1998, p. 388.

6.1.15.2 – Anti-grupo Surrealista (Mário Cesariny; Mário Henrique Leiria; António Maria Lisboa; Cruzeiro Seixas), "Sobre os telhados de Lisboa", Lisboa, 1949 © Perfecto Cuadrado, Assírio & Alvim, 1998, Capa.

6.1.16 – Grupo do Café Royal (Desconhecido; Mário Cesariny; António José Forte; Virgílio Martinho; Henrique Tavares; Benjamim Marques), Café Royal (?), Lisboa, 1958 | © Jorge Telles de Menezes, 2014, p. 45.

6.1.17 – Luiz Pacheco, "Tarde outonal", Lisboa, 1958 | Desenho: João Rodrigues | © João Rodrigues, disponível em https://pedromarquesdg.wordpress.com/tag/joao-rodrigues/, consultado em 20/03/2015.

6.1.18 – Raul Leal, Café Gelo, Lisboa, 1961 | Desenho: João Rodrigues | © Manuela Parreira da Silva, 2014, p. 88.

6.1.19 – Grupo do Café Gelo, "O Grupo do Gelo", Lisboa, 2014 | Desenho: Benjamim Marques | © Benjamim Marques, 2014, p. 5.

6.1.20 – João Vieira, "Poema para Bailar", 1961 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 95.

6.1.21.1 – E. M. de Melo e Castro, "Círculo Aberto", "Happening Ideogramas", Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

6.1.21.2 – E. M. de Melo e Castro, "Coração Respiração", "Happening Ideogramas", Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

6.1.21.3 – E. M. de Melo e Castro, "Pêndulo", "Happening Ideogramas", Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 1963 | © E. M. de Melo e Castro. Arquivo de E. M. de Melo e Castro. Reproduzido com permissão. Cortesia de E. M. de Melo e Castro.

6.1.22 – Salette Tavares, “Maquinim” (1963), “Brincar - Diálogos Criativos, Poesia Espacial. Exposição Retrospetiva”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | © Salette Tavares. Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.23 – Fernando Ribeiro de Mello, “O Teste”, SNBA, Lisboa, 1964 | © Pedro Piedade Marques, Montag, 2014, pp. 24-25. Reproduzido com permissão. Cortesia de Pedro Piedade Marques.

6.1.24 – Jorge Peixinho; Pierre Mariétain; vv., “2 Concertos de Música Contemporânea”, “8 Conferências de Iniciação à Música Contemporânea”, SNBA, Lisboa, 1964 | © Jorge Peixinho, Pierre Mariétain. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1249230783CAARTP0043.jpg, consultado em 15/07/2015.

6.1.25.1 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/1014. Reproduzido com permissão.

6.1.25.2 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

6.1.25.3 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

6.1.25.4 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

6.1.25.5 – Mário Cesariny, “Momentos na Vida do Poeta”, Carlos Calvet, 1964 | © Carlos Calvet, 1964, disponível em http://doc-log.blogspot.pt/2006/11/cinema-surrealista.html, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

6.1.25.6 – Mário Cesariny, “Cesariny improvisa para o filme Momentos na Vida do Poeta”, 1964 | Fotografia: Carlos Calvet | © Carlos Calvet, Centro Português de Fotografia, 1964, disponível em http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=72411, consultado em 10/12/2014. Reproduzido com permissão.

6.1.26 – Fernando Ribeiro de Mello, “Recital de Poesia”, Ateneu Comercial, Porto, 1965 | © Pedro Piedade Marques, Montag, 2014, p.8. Reproduzido com autorização. Cortesia de Pedro Piedade Marques.

6.1.27 – António Aragão, Jorge Peixinho, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão, Manuel Baptista, “Concerto e Audição Pictórica”, Galeria Divulgação, Lisboa, 1965 | © António Aragão, Jorge Peixinho, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão, Manuel Baptista, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.28 – José de Almada Negreiros, “Arte, a Dianteira”, FLUC, Coimbra, 1965 | © José de Almada Negreiros, Assírio & Alvim, 2006, p. 343.

6.1.29.1 – E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, “Operação 1 e 2”, “Conferência Objeto”, Galeria Divulgação, Lisboa, 1967 | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.29.2 – E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, “Operação 1 e 2”, “Conferência Objeto”, Galeria Divulgação, Lisboa, 1967 | © E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.30 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros Entrevista RTP”, Exterior, Lisboa, 1968 | © RTP, 1968, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc, consultado em 3/12/2014.

6.1.31.1 – Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto, 1968 | © Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.31.2 – Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto, 1968 | © Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.31.3 – Ana Hatherly, António Aragão, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, “Operação 1 e 2”, Galeria Alvarez, Porto, 1968 | © Ana Hatherly, António Aragão, E. M.

de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Pedro Xisto, Rui Torres, Arquivo Digital da PO.EX. Cortesia de Rui Torres.

6.1.32.1 – Ernesto de Sousa, vv., "Encontro no Guincho", Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.

6.1.32.2 – Ernesto de Sousa, João Luís Gomes, "Encontro no Guincho", Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.

6.1.32.3 – Ernesto de Sousa, vv., "Encontro no Guincho", Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.

6.1.32.4 – Ernesto de Sousa, vv., "Encontro no Guincho", Praia do Guincho, 1969 | © Ernesto de Sousa, vv., Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=81, consultado em 15/07/2015.

6.1.33.1 – Ernesto de Sousa, vv., "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 157.

6.1.33.2 – Ernesto de Sousa, vv., "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 162.

6.1.33.3 – Ernesto de Sousa, vv., "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 159.

6.1.33.4 – Ernesto de Sousa, vv., "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 172.

6.1.33.5 – Ernesto de Sousa, vv., "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 173.

6.1.33.6 – Ernesto de Sousa, vv., "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 |

© Ernesto de Sousa, vv. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248211825CAARTP0013.jpg, consultado em 16/07/2015.

6.1.33.7 – Carlos Gentil Homem (atores/atriz: João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson), "Havia um homem que corria" (1967-1968), "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Carlos Gentil Homem, João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=94, consultado em 16/07/2015.

6.1.33.8 – Carlos Gentil Homem (atores/atriz: João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson), "Happy People" (1967-1968), "Nós não estamos algures", Clube de Teatro, Algés, 1969 | © Carlos Gentil Homem, João Luís Gomes, Marilyn Reynolds, Peter Rubin, James McPherson, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=94, consultado em 16/07/2015.

6.1.34 – Helena Almeida, "Tela Rosa para Vestir", Galeria Buchholz, Lisboa, 1969 | Fotografia: Artur Rosa | © Helena Almeida, Isabel Carlos, Caminho, Edimpresa, 2005, p. 30.

6.1.35.1 – José de Almada Negreiros, "Almada Negreiros no Zip-zip", Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

6.1.35.2 – José de Almada Negreiros, "Almada Negreiros no Zip-zip", Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

6.1.35.3 – José de Almada Negreiros, "Almada Negreiros no Zip-zip", Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

6.1.35.4 – José de Almada Negreiros, "Almada Negreiros no Zip-zip", Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

6.1.35.5 – José de Almada Negreiros, "Almada Negreiros no Zip-zip", Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

6.1.35.6 – José de Almada Negreiros, “Almada Negreiros no Zip-zip”, Teatro Villaret, Lisboa, 1969 | © RTP, 1969, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xEfcJowGZgs, consultado em 3/12/2014.

6.1.36 – CITAC, “Macbeth! O que se passa na tua cabeça?”, Antigo Ginásio da AAC, Coimbra, 1970 | © CITAC, disponível em https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/09/15/citac-ou-a-regra-da-excepcao/, consultado em 05/02/2015.

6.1.37 – Vv., “A morte de Alphonse Peyradon”, SNBA, Lisboa, 1970 | © Gonçalo Pereira, disponível em http://ecosferaportuguesa.blogspot.pt/2014/12/o-sabio-peyradon-morreu-na-primeira.html, consultado em 15/12/2014.

6.1.38.1 – António Aragão, “Tertúlia no das Artes”, Funchal, Madeira, 1970 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 5/12/2014.

6.1.38.2 – António Aragão, Luís Angélica (a ler), “Tertúlia no Pátio das Artes”, Funchal, Madeira, 1970 | © Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 5/12/2014.

6.1.39.1 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.

6.1.39.2 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.

6.1.39.3 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.

6.1.39.4 – Lourdes Castro, “Sombras deitadas”, Galeria 111, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sIQM9ypB4SQ, consultado em 14/04/2014.

6.1.40.1 – João Vieira, “O Espírito da Letra - Exposição Dura”, Galeria Judite da Cruz, Lisboa, 1970 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 19.

6.1.40.2 – João Vieira, “Destruição de Uma Exposição - O Espírito da Letra - Exposição Dura”, Galeria Judite da Cruz, Lisboa, 1970 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves,

Edições Asa, 2002, p. 120.

6.1.41.1 – Lourdes Castro, "Teatro de Sombras", Teatro Laura Alves, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, 1970, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2uYY5v-G45UQ, consultado em 4/04/2014.

6.1.41.2 – Lourdes Castro, "Teatro de Sombras", Teatro Laura Alves, Lisboa, 1970 | © Lourdes Castro, Manuel Pires, 1970, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2uYY5v-G45UQ, consultado em 4/04/2014.

6.1.42 – Ana Vieira, "Ambiente", Galeria Quadrante, Lisboa, 1971 | © Ana Vieira, Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 33.

6.1.43 – "Vilar de Mouros 71", Vilar de Mouros, Praia Fluvial, 1971 | © Mundo da Canção, nº21, 1971, Capa.

6.1.44.1 – João Vieira, "Expansões", Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.2 – João Vieira, "Expansões", Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.3 – João Vieira, "Expansões", Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.4 – João Vieira, "Expansões", Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.5 – João Vieira, "Expansões", Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.6 – João Vieira, "Expansões", Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.7 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.8 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.9 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.10 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.44.11 – João Vieira, “Expansões”, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971 | © João Vieira, Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j1jHCYxxHRU, consultado em 04/04/2014.

6.1.45 – Espiga Pinto, “Egotemponírico”, Valadares, 1972 | © Espiga Pinto, disponível em http://espigapinto.blogspot.pt/2009/12/espiga-pinto-happening-em-1972_08.html, consultado em 08/05/2015.

6.1.46 – Ernesto de Sousa, CAPC, “Conferência-Provocação sobre Joseph Beuys e a ‘Documenta 5’”, Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ernesto de Sousa, CAPC, Miguel Wandschneider, Maria Helena de Freitas, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 84.

6.1.47.1 – João Vieira, “Incorpóreo I”, 1972 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 140.

6.1.47.2 – João Vieira, Maria, “Incorpóreo I”, SNBA, Lisboa, 1972 | © João Vieira, Maria Ramos, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2002, p. 141.

6.1.47.3 – João Vieira, Maria, “Incorpóreo I” SNBA, Lisboa, 1972 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 34.

6.1.47.4 – João Vieira, Maria, “Incorpóreo I” SNBA, Lisboa, 1972 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 34.

6.1.47.5 – João Vieira, "Incorpóreo II", riacho de Los Barruecos, Cáceres, 1979 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 35.

6.1.47.6 – João Vieira, "Incorpóreo II", riacho de Los Barruecos, Cáceres, 1979 | © João Vieira, & etc, 1985, p. 35.

6.1.48.1 – Ana Vieira, "Ambiente", Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 34.

6.1.48.2 – Ana Vieira, "Ambiente", Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 34.

6.1.48.3 – Ana Vieira, "Ambiente", Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 35.

6.1.48.4 – Ana Vieira, "Ambiente", Galeria Ogiva, Óbidos, 1972 | © Ana Vieira, Coleção Berardo, Lisboa, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 36.

6.1.49 – Carlos Nogueira, "O Pombal" (Projeto), Oeiras, 1973 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 19.

6.1.50 – Clara Menéres, "Jaz Morto e Arrefece o Menino de sua Mãe", SNBA, Lisboa, 1973 | © Clara Menéres, Rita Lopes Ferreira, Rita Fabiana, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 109.

6.1.51 – Ernesto de Sousa, "Luiz Vaz 73", 1976 | © Ernesto de Sousa, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000834, consultado em 03/03/2014.

6.1.52.1 – MDAP, vv., "Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

6.1.52.2 – MDAP, vv., "Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

6.1.52.3 – MDAP, vv., "Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

6.1.52.4 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

6.1.52.5 – MDAP, vv., “Painel do 10 de Junho, GNAMB, Lisboa, 1974 | © MDAP, vv., Manuel Pires, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SimQX-3CgeI e https://www.youtube.com/watch?v=2-H-LvcQsDY, consultado em 10/05/2015.

6.1.53 – Armando Azevedo, “Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles”, CAPC, Coimbra, 1973 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

6.1.54 – Grupo Acre, “Ação dos círculos, guerrilha urbana”, Rua do Carmo, Lisboa, 1974 | © Rui Mário Gonçalves, Publicações Alfa, 1993, p. 132.

6.1.55 – “Cascais Jazz 74”, Pavilhão dos Desportos Dramático de Cascais, Cascais, 1974 | © Coleção Digital da Universidade de Aveiro, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CEJ-JD-CT-II-4, consultado em 10/06/2015.

6.1.56.1 – “Projetos-Ideias”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=100, consultado em 15/07/2015.

6.1.56.2 – João Vieira, “Pele Integral”, “Projetos-Ideias”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © João Vieira, Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 221.

6.1.56.3 – João Vieira, “Pele Integral”, “Projetos-Ideias”, “EXPO AICA 74”, SNBA, Lisboa, 1974 | © João Vieira. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=100, consultado em 14/07/2015.

6.1.57.1 – Miller & Cameron, “Pink & Black – Landscapes and Living Spaces”, “Perspetiva 74”, Galeria Dois, Porto, 1974 | Fotografia: Ursula Zangler | © Miller & Cameron, Ursula Zangler, Galeria Alvarez, Verónica Metelo, 2008, p. 77.

6.1.57.2 – Tomek, “Trocart”, “Perspetiva 74”, Galeria Dois, Porto, 1974 | © Tomek, Egídio Álvaro, Revista de Artes Plásticas, nº5, 1974, p. 25.

6.1.58.1 – Albuquerque Mendes, “a arte é bela, tudo é belo”, “10000011º Aniversário da Arte”, Rua Castro Matoso, CAPC, Coimbra, 1974 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fun-

dação de Serralves, Edições Asa, p. 65.

6.1.58.2 – Albuquerque Mendes, "a arte é bela, tudo é belo", "10000011º Aniversário da Arte", Rua Castro Matoso, CAPC, Coimbra, 1974 | © Albuquerque Mendes. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=99, consultado em 16/07/2015.

6.1.58.3 – Vv., "10000011º Aniversário da Arte", CAPC, Coimbra, 1974 | © Ernesto de Sousa, Maria Helena de Freitas, Miguel Wandschneider, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 247.

6.1.58.4 – Jorge Peixinho, Alberto Carneiro, "10000011º Aniversário da Arte", CAPC, Coimbra, 1974 | © Jorge Peixinho, Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=99, consultado em 16/07/2015.

6.1.59.1 – Salette Tavares, "Sou Toura Petra", Galeria AR.CO, 1974 | © Salette Tavares. Arquivo de Salette Brandão. Reproduzido com permissão. Cortesia de Salette Brandão. Cortesia de Rui Torres.

6.1.59.2 – Salette Tavares, "Sou Toura Petra", Galeria AR.CO (?), 1974 (?) | © Salette Tavares. Arquivo de Salette Brandão. Reproduzido com permissão. Cortesia de Salette Brandão. Cortesia de Rui Torres.

6.1.60.1 – Vv., "Happening democrático", Palácio da Foz, Lisboa, 1974 | © RTP, Paulo Seabra, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.

6.1.60.2 – Vv., "Happening democrático", Palácio da Foz, Lisboa, 1974 | © RTP, Paulo Seabra, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.

6.1.60.3 – Vv., "Happening democrático", Palácio da Foz, Lisboa, 1974 | © RTP, Paulo Seabra, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.

6.1.61 – Vv., "Debate: Pintura e Intervenção", "Primeiros Encontros Internacionais de Arte", Casa da Carruagem, Valadares, Porto, 1974 | © Egídio Álvaro, Revista de Artes Plásticas, nº6, 1974, p. 17.

6.1.62 – Alberto Carneiro, "Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem", Galeria Quadrum, Lisboa, 1975 | © Alberto Carneiro, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, 1975, disponível em http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2011000575, consultado em

11/04/2014.

6.1.63 – Helena Almeida, "Pintura Habitada", 1975 | © Helena Almeida, Fundação Serralves, Catherine Wood, Tate Publishing, 2012, p. 83.

6.1.64.1 – "I Congresso dos Escritores Portugueses", Biblioteca Nacional, Lisboa, 1975 | © Modesto Navarro, Vida Mundial, nº 1862, 1975, p. 52.

6.1.64.2 – "I Congresso dos Escritores Portugueses", Biblioteca Nacional, Lisboa, 1975 | © Modesto Navarro, Vida Mundial, nº 1862, 1975, p. 55.

6.1.65 – Alberto Carneiro, "Arte corpo / corpo arte", 1976-1978 | © Alberto Carneiro, Isabel Carlos, Caminho, 2007, p. 41.

6.1.66 – Albuquerque Mendes, "Intervenção na Inauguração", "Exposição 'Sete Pintores do Porto'", Galeria Jornal de Notícias, Porto, 1976 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 71.

6.1.67.1 – Grupo Puzzle, "Jantar-Intervenção: Expetativa de Nascimento de um Puzzle Fisiológico Estético com Pretensões a Grupo", Galeria Alvarez Dois, Porto, 1976 | © Grupo Puzzle, Paula Pinto, Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, 2011, p. 6.

6.1.67.2 – Grupo Puzzle, "Jantar-Intervenção: Expetativa de Nascimento de um Puzzle Fisiológico Estético com Pretensões a Grupo", Galeria Alvarez Dois, Porto, 1976 | © Grupo Puzzle, Armando Azevedo, disponível em https://www.facebook.com/540009512727224/photos/pb.540009512727224.-2207520000.1437065503./584417548286420/?type=3&theater, consultado em 16/07/2015.

6.1.68.1 "Semana da Arte (da) na Rua", Praça da República, Coimbra, 1976 | © Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248453936CAARTP0025.jpg, consultado em 16/07/2015.

6.1.68.2 – "Semana da Arte (da) na Rua", Praça da República, Coimbra, 1976 | © Ernesto de Sousa, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 70.

6.1.69 – "Terceiros Encontros Internacionais de Arte", Póvoa do Varzim, 1976 | © Dario Alves, Coleção Digital da Universidade de Aveiro, 1975, disponível em http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-5219, consultado em 05/02/2014.

6.1.69.1.1 – Armando Azevedo, "Janela", "Terceiros Encontros Internacionais de Arte", Póvoa

do Varzim, 1976 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 06/06/2014.

6.1.69.1.2 – Armando Azevedo, "Janela", "Terceiros Encontros Internacionais de Arte", Póvoa do Varzim, 1976 | © Armando Azevedo, disponível em https://www.facebook.com/540009512727224/photos/a.540909939303848.1073741828.540009512727224/691667660894741/, consultado em 06/06/2014.

6.1.69.2 – Albuquerque Mendes, "As três mortes de S. João Batista", "Terceiros Encontros Internacionais de Arte", Póvoa do Varzim, 1976 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 69.

6.1.70 – Túlia Saldanha, "Sala de Descontração", "Semana de Arte (da) na Rua", CAPC, Coimbra, 1976 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Rita Fabiana, Patrícia Rosas, Liliana Coutinho, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 5.

6.1.71.1 – Armando Azevedo, "Cartaz sobre cartazes", Coimbra, 1976 | © Armando Azevedo, António Olaio, 2013, p. 37.

6.1.71.2 – Armando Azevedo, "Cartaz sobre cartazes", Coimbra, 1976 | © Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!pintura/c1t44, consultado em 16/07/2015.

6.1.72.1 – Alberto Carneiro, "Trajeto de um corpo", 1976-1977 | © Alberto Carneiro, Galeria Jornal de Notícias, 1980, capa.

6.1.72.2 – Alberto Carneiro, "Trajeto de um corpo", 1976-1977 | © Alberto Carneiro, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 29.

6.1.72.3 – Alberto Carneiro, "Trajeto de um corpo", 1976-1977 | © Alberto Carneiro, Isabel Carlos, Caminho, 2007, p. 40.

6.1.73 – Albuquerque Mendes, "Os três dedos da mão do arco-íris", Praça da Liberdade, Porto, 1977 | © Albuquerque Mendes, José A. Bragança de Miranda, Caminho, 2006, p. 29.

6.1.74.1 – Helena Almeida, "Tela Habitada", Galeria Módulo, Porto, 1976 | © Helena Almeida, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248453150CAARTP0024.jpg, consultado

em 16/07/2015.

6.1.74.2 – Helena Almeida, "Tela Habitada", Galeria Módulo, Porto, 1976 | © Helena Almeida, Fundação Serralves, Catherine Wood, Tate Publishing, 2012, p. 82.

6.1.75.1 – Ana Vieira, "Santa Paz Doméstica, Domesticada", 1977 | Fotografia: Eduardo Nery | © Ana Vieira, Eduardo Nery, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 43.

6.1.75.2 – Ana Vieira, "Santa Paz Doméstica, Domesticada", 1977 | Fotografia: Eduardo Nery | © Ana Vieira, Eduardo Nery, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 43.

6.1.76 – Ana Vieira, "Janelas", Pequeno Auditório da FCG, Lisboa, 1977 | © Ana Vieira, Coleção Fundação de Serralves, Porto, Liliana Coutinho, Caminho, 2007, p. 50.

6.1.77.1 – "Alternativa Zero", GNAMB, Lisboa, 1977 | © João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 67.

6.1.77.2 – "Alternativa Zero", GNAMB, Lisboa, 1977 | © Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 05/06/2015.

6.1.77.3.1 – Clara Menéres, "Mulher-Terra-Vida", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | © Clara Menéres, Rui Mário Gonçalves, Publicações Alfa, 1993, p. 140.

6.1.77.3.2 – Clara Menéres, "Mulher-Terra-Vida", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves, João Oliveira | © Clara Menéres, Ernesto de Sousa, José Manuel Costa Alves, João Oliveira, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 06/06/2015.

6.1.77.3.3 – Clara Menéres, "Mulher-Terra-Vida", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves, João Oliveira | © Clara Menéres, Ernesto de Sousa, José Manuel Costa Alves, João Oliveira, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 06/06/2015.

6.1.77.4.1 – Grupo Cores, "O Todo e a Parte, As partes e o Todo", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | Fotografia: Ernesto de Sousa | © Ernesto de Sousa, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação Serralves, 1997, p. 214.

6.1.77.4.2 – Grupo Cores, "O Todo e a Parte, As partes e o Todo", "Alternativa Zero", GNAMB, 1977 | © João Fernandes, Maria Ramos, Fundação Serralves, 1997, p. 215.

6.1.77.4.3 – CAPC, "Performance", "Alternativa Zero", GNAMB, Lisboa, 1977 | © Paulo Seabra, RTP, 2014, disponível em http://www.rtp.pt/play/p1537/estetica-propaganda-e-utopia-no-portugal-do-25-de-abril, consultado em 15/01/2015.

6.1.77.5 – "Alternativa Zero", GNAMB, Lisboa, 1977 | © João Fernandes, Maria Ramos, Fundação Serralves, 1997, Capa.

6.1.77.6.1 – The Living Theatre, "Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político", Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves | © José Manuel Costa Alves, The Living Theatre, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 265.

6.1.77.6.2 – The Living Theatre, "Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político", Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1977 | © The Living Theatre, João Fernandes, Maria Ramos, Fundação de Serralves, 1997, p. 271.

6.1.77.6.3 – The Living Theatre, "Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político", Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1977 | © The Living Theatre Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102&page=102&nggpage=2, consultado em 16/07/2015.

6.1.77.7 – The Living Theatre, "Sete Meditações sobre Sado-Masoquismo Político", Pátio da Universidade de Coimbra, 1977 | © The Living Theatre, Silvestre Pestana, disponível em https://pestanasilvestre.wordpress.com/, consultado em 05/11/2014.

6.1.77.8 – Alberto Carneiro, "Uma floresta para os teus sonhos", "Alternativa Zero", GNAMB, Lisboa, 1977 | Fotografia: José Manuel Costa Alves, João Oliveira | © Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa, José Manuel Costa Alves, João Oliveira, Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/?p=102, consultado em 08/06/2015.

6.1.78 – Alberto Carneiro, "Trajeto de um corpo", Galeria Quadrum, Lisboa, 1977 | © Alberto Carneiro, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/1977, consultado em 14/12/2014.

6.1.79.1 – António Barros, "Revolução" (1977-1999), "PO.EX: O Experimentalismo Português entre 1964 e 1984", Museu Serralves, Porto, 1999 | Fotografia: Museu Serralves | © António Barros, Museu Serralves. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

6.1.79.2 – António Barros, "Revolução" (1977-2012), "Nas Escritas PO.EX", Casa da Escrita,

Coimbra, 2012 | Fotografia: António Barros | © António Barros. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

6.1.79.3 – António Barros, "Escravos" (1977-2009), "Anos 70 Atravessar Fronteiras", CAM-FCG, Lisboa (2009) | © António Barros, FCG. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

6.1.80.1 – João Carlos Raposo Nunes, Todo o Vôo (que Termina) Neste Corpo, "Cadernos da Marginal-Idade", nº2, 1976 | © João Carlos Raposo Nunes, Edições Távola Redonda, 1976, Capa e Contracapa.

6.1.80.2 – António Cândido Franco, Murmúrios do Mar de Peniche, "Cadernos da Marginal-Idade", nº3, 1977 | © António Cândido Franco, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

6.1.80.3 – Levi Condinho, Para Que Alguns Me Possam Amar, "Cadernos da Marginal-Idade", nº4, 1977 | © Levi Condinho, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

6.1.80.4 – António Cabrita, Desintegrar a Reintegração, "Cadernos da Marginal-Idade", nº5, 1977 | © António Cabrita, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

6.1.80.5 – Abel Neves, A Cidade está Cheia de Garrafas, "Cadernos da Marginal-Idade", nº6, 1977 | © Abel Neves, Edições Távola Redonda, 1977, Capa e Contracapa.

6.1.81 – Geração Beat Portuguesa, "Banca Pracializada", "Que Viva a Vida", Praça da Figueira, Lisboa, 1977 | © Abel Neves, Edições Távola Redonda, 1977, p. 57.

6.1.82 – Lourdes Castro, Manuel Zimbro, "As cinco estações", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977 | © Lourdes Castro, Guy Brett, Fundação Serralves, Assírio & Alvim, 2010, p. 75.

6.1.83.1 – Albuquerque Mendes, "Primavera Verão Outono Inverno", "Quartos Encontros Internacionais de Arte", Caldas da Rainha, 1977 | © Albuquerque Mendes, Cláudia Gonçalves, Fundação de Serralves, Edições Asa, 2001, p. 76.

6.1.83.2 – Grupo Puzzle, "Relicário", "Quartos Encontros Internacionais de Arte", Caldas da Rainha, 1977 | © Grupo Puzzle, Armando Azevedo, disponível em http://performerarmandoazev.wix.com/armandoazevedo#!performance/ck0q, consultado em 16/07/2015.

6.1.83.3 – Grupo Puzzle, "Action Painting", "Quartos Encontros Internacionais de Arte", Caldas da Rainha, 1977 | © Grupo Puzzle, Paula Pinto, Centro de Artes e Espetáculos da Figueira

da Foz, 2011, p. 17.

6.1.84 – Silvestre Pestana, "Poema Ovo", CAPC, Coimbra, 1977 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, p. 8

6.1.85 – Seme Lufti; Silvestre Pestava; vv., "Ânima", Lisboa, 1977 | © Seme Lufti, Silestre Pestana, vv., Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248367199CATEAP0003.jpg, consultado em 16/07/2015.

6.1.86 – Alberto Carneiro, "A Floresta", 1978 | © Alberto Carneiro, Cooperativa Árvore, 2008.

6.1.87.1 – Desconhecido, "Performance", "I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1978 | © Fundação Bienal de Cerveira, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DRg982OxoUg, consultado em 22/10/2014.

6.1.87.2 – Rilko, "Performance", "I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1978 | © Rilko, Jaime Isidoro, Henrique Silva, José Manuel Vaz Carpinteira, Grupo Alvarez, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, s/p.

6.1.87.3 – Rui Reininho, "Intervenção", "I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira", 1978 | © Rui Reininho, Jaime Isidoro, Henrique Silva, José Manuel Vaz Carpinteira, Grupo Alvarez, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira, 1994, p. 39.

6.1.88 – Carlos Nogueira, "O Pombal", SNBA, Lisboa, 1978 | © Carlos Nogueira, consultado em http://www.cam.gulbenkian.ptindex.phparticle=71469&visual=2, consultado em 08/10/2014.

6.1.89 – Gina Pane, "A Hot Afternoon", "Ciclo Arte Processo ou Artes da Ação", Galeria Quadrum, Lisboa, 1978 | Fotografia: Julião Sarmento | © Julião Sarmento, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/1978, consultado em 02/04/2013.

6.1.90.1 – Ulrike Rosenbach, "Reflections on the Birth of Venus", "Ciclo Arte Processo ou Artes da Ação", Galeria Quadrum, Lisboa, 1978 | © Ulrike Rosenbach, Ernesto de Sousa. Arquivo Ernesto de Sousa, disponível em http://www.ernestodesousa.com/espolio/wp-content/plugins/fresh-page/files_flutter/1248451239CAARTP0005.jpg, consultado em 16/07/2015.

6.1.90.2 – Ulrike Rosenbach, "Reflections on the Birth of Venus", "Ciclo Arte Processo ou Artes da Ação", Galeria Quadrum, Lisboa, 1978 | Fotografia: Julião Sarmento | © Julião Sarmento, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/

search/label/1978, consultado em 02/04/2013.

6.1.91.1 – Carlos Nogueira, "Os dias cinzentos", Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 39.

6.1.91.2 – Carlos Nogueira, "Os dias cinzentos", Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | © Carlos Nogueira, Michael Archer, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 41.

6.1.92 – Helena Almeida, "Ouve-me", 1979 | © Helena Almeida, Isabel Carlos, Caminho, Edimpresa, 2005, p. 42.

6.1.93 – Leonel Moura, "Potlach ou a Morte do Artista", Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | © Leonel Moura. Arquivo Leonel Moura, Quadrum Arquivo Paralelo, disponível em http://quadrumarquivoparalelo.blogspot.pt/search/label/Potlatch%20ou%20A%20Morte%20do%20Artista, consultado em 06/06/2015.

6.1.94 – José Conduto, "Via: Nota de Comunicação", Galeria Quadrum, Lisboa, 1979 | © José Conduto, Manoel Barbosa, Fernando Aguiar, Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, 1985, p. 61.

6.1.95.1 – Silvestre Pestana, "Ilhas Desertas", Cooperativa Árvore, Porto, 1979 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, Capa.

6.1.95.2 – Silvestre Pestana, "Ilhas Desertas", Cooperativa Árvore, Porto, 1979 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, p. 3.

6.1.95.3 – Silvestre Pestana, "Ilhas Desertas", Cooperativa Árvore, Porto, 1979 | © Silvestre Pestana, António Barros, Cooperativa Árvore, 1979, p. 5.

6.1.96 – Emília Nadal, "Episódios", CAPC, Coimbra, 1979-1981| © Emília Nadal, Alberto Carneiro, Túlia Saldanha, CAPC, 1984, sem página.

6.1.97.1 – Túlia Saldanha, "O Banquete", Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Arquivo Cooperativa Diferença, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

6.1.97.2 – Túlia Saldanha, "O Banquete", Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Arquivo Cooperativa Diferença, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas

-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

6.1.97.3 – Túlia Saldanha, "O Banquete", Galeria Diferença, Lisboa, 1979 | Fotografia: Luísa Saldanha | © Túlia Saldanha, Luísa Saldanha, Arquivo Cooperativa Diferença, disponível em https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/08/30/tulia-sandanha-instalaciones-carbonizadas-performances-y-encerramientos-cam-de-lisboa/, consultado em 05/06/2015.

6.1.98.1 – António Barros; Silvestre Pestana, "Multi/Ecos", Teatro Estúdio CITAC, Coimbra (1979) | © António Barros, Silvestre Pestana. Arquivo de António Barros. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros.

6.1.98.2 – António Barros, "VerDade", Rui Orfão, "Multi/Ecos", Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1977-1979 | Fotografia: Fernando Zeferino | © António Barros, Rui Orfão, Fernando Zeferino, Arquivo Digital da PO.EX. Reproduzido com permissão. Cortesia de António Barros. Cortesia de Rui Torres.