

# **Cartografias da dança (na pintura gestual): o vazio da dança**

(versão melhorada e corrigida após defesa pública)

**Maria Beatriz Venceslau de Oliveira Viana**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Junho, 2024**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor  
Doutor João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos

## AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer ao Professor João Garcia Miguel, a quem devo, depois de tantos anos, o meu profundo encontro com este tema, que sempre me arrebatou. Verdade seja dita, desde os 12 anos de idade que este ia ser o tema da minha dissertação de mestrado. E foi graças ao Professor que, nas aulas de Espaços Performativos, me deparei tão aberta e claramente com esta possibilidade, que tão depressa se tornou uma certeza. Provocou-me, tirou-me o medo da frente, não deixou que fossem outros a ler as minhas próprias palavras e fez-me enfrentar o meu desejo, mesmo que com algumas conjugações que não previa.

Agradeço, ainda, aos restantes professores do departamento de Ciências da Comunicação, que, ao longo das disciplinas da licenciatura e do mestrado, foram acrescentando capítulos a esta ideia, que agora materializo.

Agradeço à Professora Teresa Ferreira pela amizade e permanência. Há tanto em sempre ter as palavras certas para dizer, depois de sempre ouvir os meus anseios.

Agradeço ao Professor Rui Oliveira por cedo me ter dado este presente, na altura disfarçado de refúgio às linhas retas e à firmeza do ballet. É hoje onde nada meu exagera ou exclui, é onde sou inteira.

Agradeço ao meu Pai e à Isabel, à minha família e aos meus amigos, à Madá, à Kate e ao Pedro, pelo enorme impulso, que, como afirma a etimologia da palavra, provoca a movimentação de um corpo (de dança) a uma altíssima frequência.

E como um doce que não queremos que termine nunca, resta-me agora que todos encontrem nas minhas palavras a força que lhes deram.

**Cartografias da dança (na pintura gestual): o vazio da dança**

**Maria Beatriz Venceslau de Oliveira Viana**

## RESUMO

A presente dissertação é um estudo, sustentado numa base teórica, com análise de três casos práticos, sobre a *performance* de dança que recorre à pintura para se materializar e criar o seu próprio espaço – o espaço da dança. A tinta, um elemento complementar, rapidamente se torna fundamental para que a dança possa permanecer e viver através dos tempos, gravada numa superfície. A pintura gestual, relacionada com a *action painting*<sup>1</sup> que Jackson Pollock (1912-1956) primeiramente deu a conhecer, só permitiu que a dança se eternizasse porque se passou de um plano vertical da tela da pintura para um plano horizontal, criando-se um novo solo de dança – a folha em branco: a tela era palco, o corpo pincel com tinta e a dança gravava o movimento. Assim, este estudo vem mostrar que a pintura gestual ambiciona, em última instância, «criar um espaço de pura potencialidade» (Lepecki, 2006), imprimindo, no chão que fez tela, o vazio da dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Performance*, dança, pintura, tinta, pintura gestual, inscrição, espaço.

---

<sup>1</sup> Técnica cunhada por Harold Rosenberg, em 1952, no seu ensaio «The American Action Painters», que se baseada numa técnica de arremesso de tinta (*dripping*) sobre papéis ou telas, por vezes de grandes dimensões, colocadas no chão.

## ABSTRACT

The present dissertation is a study, anchored on a theoretical basis, with the analysis of three practical cases, regarding dance performance that uses painting to materialize and create its own space – the space of dance. The paint, initially a complementary element, quickly becomes a fundamental one for the dance to remain and perpetuate itself, engraved now on a surface. Gestural painting, related with the *action painting*<sup>2</sup> as Jackson Pollock (1912-1956) first made it known, only allowed dance to become eternal because it made the passage from a vertical plane of the canvas to a horizontal one, thus creating a new stage for dance - the blank sheet: the canvas was stage, the body brush and paint, and dance recorded the movement. Therefore, this study comes to show that gestural painting aims, ultimately, to "create a space of pure potentiality" (Lepecki, 2006), printing on the floor that was made canvas, the emptiness of dance.

**KEYWORDS:** performance, dance, painting, paint, gestural painting, inscription, space.

---

<sup>2</sup> A technique coined by Harold Rosenberg, in 1952, in his essay "The American Action Painters", that was based on a paint-throwing technique (dripping) over paper or canvas, sometimes of considerable proportions, laid out on the floor.

## ÍNDICE

Introdução.....	11
I. <i>Performance</i> – «a vanguarda das vanguardas».....	14
I.1. A <i>Performance</i> e o <i>Fluxus</i> – a segunda metade do século XX.....	21
II. A inscrição – o texto e a pintura numa superfície.....	28
III. A dança – espaço e tempo efémeros de um corpo.....	33
IV. A fusão – <i>action painting</i> na dança.....	39
IV. 1. <i>Exhausting Dance</i> e o exemplo de Trisha Brown.....	46
IV. 2. Ana Mendieta e a cartografia do corpo na dança.....	50
V. Pintura Gestual na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional.....	54
Conclusões.....	64
Referências bibliográficas.....	68
Anexos.....	71

«Inventei a dança para me disfarçar.  
Ébria de solidão eu quis viver.  
E cobri de gestos a nudez da minha alma  
porque eu era semelhante às paisagens esperando  
E ninguém me podia entender.»

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Tempo Dividido* (1954)

*Para a minha querida Avó Nhocas  
que ilumina o Céu e a minha vida*

1940-2024



## INTRODUÇÃO

Em 2010, após dois anos de formação na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa, tivemos a oportunidade de experimentar aulas de Pintura Gestual, lecionadas pelo Professor Rui Oliveira. Estas aulas apresentavam-se como uma abordagem diferenciadora dentro da prática do ballet clássico, desafiando os alunos a libertarem-se da técnica rigorosa em busca de uma expressão mais livre, instintiva e visceral do movimento. Neste contexto, a Pintura Gestual emerge como um objeto de estudo desta dissertação, devido ao seu carácter inovador e ao impacto que tem na formação artística dos bailarinos.

Esta investigação assenta na análise de bibliografia especializada sobre a evolução das vanguardas artísticas na pintura, nos estudos da performance e da dança, bem como na experimentação performativa que marcou a segunda metade do século XX. Para tal, foram analisadas três performances que exemplificam a interseção entre pintura e dança. A partir do enquadramento teórico e histórico, é fundamental refletir sobre a inscrição – conceito que remete para a apropriação da tinta pela dança como meio de expressão e registo. Neste sentido, exploramos a relação entre a escrita, a memória e a inscrição do movimento na superfície, recorrendo a perspetivas como a de Derrida (1989) e Mourão (2009), que abordam a materialização do conhecimento e a sua preservação ao longo do tempo, transformando-se em re-conhecimento: «O espaço da escrita, o espaço como escrita, abre-se no movimento violento desta suplementaridade [...]» (Derrida, 1989, cit. in Babo, 2009, p. 47); «A estabilização de uma memória coletiva de longa duração é um milagre de que os arquivos testemunham. Com a invenção da escrita, a memória socialmente distribuída instala-se no meio ambiente sob uma forma sólida, móvel e reproduzível» (Mourão, 2009, p. 83)

Com base nesta fundamentação teórica, procedeu-se à análise comparativa de dois casos práticos: *It's a Draw/Live Feed*, de Trisha Brown, amplamente estudado por André Lepecki em *Exhausting Dance* (2006), e *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*, de Ana Mendieta. Além disso, esta dissertação inclui uma entrevista a Rui Oliveira, professor da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa, que introduziu o terceiro caso prático desta pesquisa. Através destes exemplos, pretende-se compreender a relevância da Pintura Gestual não apenas como complemento da formação em dança

clássica e contemporânea, mas também como um meio de aprofundamento artístico no ensino regular.

O objetivo desta dissertação é analisar o papel da performance no século XX, com especial enfoque no uso da tinta e do ato de pintar na performance de dança. Pretende-se compreender até que ponto a tinta pode ser vista como uma extensão do corpo do bailarino, funcionando como um meio para inscrever o movimento na superfície e desafiar a efemeridade tradicional da dança. Assim, a problemática que nos propomos resolver ao longo deste estudo é a seguinte: No contexto artístico do século XX, como é que a dança passou a fazer-se valer da pintura, para juntas se unirem num exercício performativo paradoxal de inscrição de um momento efémero numa superfície? Qual a importância e pertinência da pintura gestual no ensino da dança e na escolaridade? Estas questões desdobrar-se-ão numa hierarquia de questões subsidiárias que irão compor a abordagem, de acordo com as questões e os tópicos acima mencionados.

De acordo com os objetivos traçados e a metodologia definida, o trabalho organiza-se em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, *Performance – «a vanguarda das vanguardas»*, analisa-se a evolução social e artística do século XX, destacando o papel do artista como agente central da obra, como afirmou Heidegger: «[...] a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.» (2007, p. 11). Neste contexto, a performance assume-se como uma linguagem artística que integra diversas vanguardas, conforme argumenta Goldberg (2012). O capítulo inclui ainda um subcapítulo dedicado ao movimento Fluxus e às neo-vanguardas da segunda metade do século XX.

O segundo capítulo, *A inscrição – o texto e a pintura numa superfície*, debruça-se sobre o conceito de inscrição como técnica fundamental para a memória e a cultura, que permite a «instauração de um passado, a memória de um presente-passado» (Babo, 1993, p. 71), explorando ainda a sua relação com os arquivos e a fixação do conhecimento ao longo do tempo.

No terceiro capítulo, *A dança – espaço e tempo efémeros de um corpo*, analisa-se a dança enquanto movimento de um corpo que está presente (Cunningham, cit. in Gil,

2001, p. 67) e que é sempre expressivo, porque é sempre: «What the dancer does is the most realistic of all possible things, [...]. Dancing is a visible action of life» (Cunningham, 1998, p. 39).

O quarto capítulo, *A fusão – action painting na dança*, aprofunda o conceito de *action painting*, caracterizado pela espontaneidade e gestualidade da pintura, os quadros que passam a ser arenas, eventos onde importava o manchar, o pingar, o cair, o gotejar espontâneo sobre a tela, a projeção viva. Através da comparação entre as performances de Trisha Brown e Ana Mendieta, examina-se a relação entre a tinta e a dança, bem como o impacto da inscrição do movimento na superfície pictórica.

Por fim, o quinto capítulo, *Pintura gestual na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional*, apresenta a experiência das aulas de Pintura Gestual na formação dos bailarinos e ainda a experiência do exercício posterior realizado nas aulas de Espaços Performativos, lecionadas pelo Professor Doutor João Garcia Miguel. Desta forma, estabelecemos uma comparação entre os exercícios de Trisha Brown e Ana Mendieta com os dois exercícios de Pintura Gestual que realizámos. No final, expomos qual a pertinência desta prática na atualidade do ensino artístico e regular.

Através desta investigação, espera-se contribuir para o debate sobre a interseção entre pintura e dança, explorando as possibilidades da Pintura Gestual enquanto linguagem performativa e pedagógica, e destacando o seu potencial para desafiar a efemeridade do movimento e inscrevê-lo no tempo e no espaço.

## I. Performance – «a vanguarda das vanguardas»

O termo vanguarda refere-se à «primeira linha de um exército, em ordem de batalha»<sup>3</sup>. No panorama artístico do século XX, as vanguardas designaram o movimento que repudiava os cânones académicos estabelecidos, numa batalha contra a ordem estética anterior (Público, 2004, p. 8549, volume 20).

Sob esta égide de rebelião, numa batalha contra o antigo e o academismo, os artistas desta época deixavam que a arte borbulhasse e se exprimisse através de todos os *media* que conseguissem. Recorde-se Santa-Rita Pintor<sup>4</sup>, que «[...] se interessara pelos futuristas e, tal como eles, talvez quisesse adotar a linguagem cubista para exprimir a “simultaneidade de estados de alma”», ou Pablo Picasso<sup>5</sup>, que foi pintor, escultor e ceramista (Público, 2004, p. 6653, volume 16). Qualquer um dos casos transportava uma simultaneidade de estados de alma, em busca da «arte pura» e que mais transmitisse – e buscasse sempre transmitir – a Humanidade.

Esta revolução estética, que rompeu com a ordem clássica dos séculos precedentes, tinha já sido antecipada pelo Impressionismo e pelo Simbolismo no trabalho das formas do século XVIII, introduzindo à partida a sensibilidade própria e singular do artista no âmago da criação artística.

Os grandes movimentos artísticos do século XX desenvolveram-se essencialmente na Europa. Em 1905, reuniram-se no Salão de Outono, em Paris, obras escandalosas e ferozes, *fauvistas*<sup>6</sup>, que afirmavam por completo a modernidade: faziam-se marcar por uma maior valorização da cor, entendida como elemento fundamental da estrutura e da narrativa pictórica, e como veículo de expressão das emoções do artista (Bernard, 1999, p. 14), o que contrariava a representação objetiva e fidedigna da realidade a que o mundo se tinha vindo a habituar nos séculos anteriores<sup>7</sup>. Mesmo depois de o Impressionismo se ter instalado e reclamado algum nível de consenso, estas eram as obras de todos aqueles que «se sentiram insatisfeitos perante as limitações do estilo e o ultrapassaram em diferentes direções» (Janson, 1998, p. 640).

---

<sup>3</sup> in *Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2020-10-10]. Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$vanguarda-\(arte\)](http://www.infopedia.pt/$vanguarda-(arte))

<sup>4</sup> Pintor português (1889-1918).

<sup>5</sup> Artista espanhol (1881-1973).

<sup>6</sup> Em francês «fauve» significa «fera».

<sup>7</sup> Ver *Anexo 1*.

Tal como espelha a frase «A arte não é um capricho do artista, é a expressão da inquietação do Homem» (Viana<sup>8</sup>), as obras artísticas do século XX refletiam e queriam refletir a inquietação generalizada dos indivíduos e de um tempo – «refletiam as incertezas sociais, a expansão demográfica, as revoluções científicas<sup>9</sup>, a filosofia de Nietzsche, a psicanálise» (Bernard, 1999, p. 6) e tudo o que as duas Grandes Guerras vieram trazer. A partir da frase de Bernardo Viana, compreende-se então que as emoções/inquietações do artista passam a estar no foco crítico das obras de arte da época. Tome-se como referência que já Heidegger havia afirmado que «a origem de algo é a proveniência da sua essência [...], a obra surge a partir e através da atividade do artista. [...] O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista.» (2007, p. 11); ou ainda Álvaro de Campos, que afirmava em *Ultimatum*<sup>10</sup>:

«(b) Em arte: Abolição total do conceito de que cada indivíduo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente. Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários. Não confundir com «a expressão da Época», que é buscada pelos indivíduos que nem sabem sentir por si-próprios. O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtração dos outros de si, como a arte dos atuais.»

Isto acaba por ir ao encontro da ideia de que no vanguardismo, que se avolumou no século XX, a obra é um reflexo do artista que a elabora, mas também de um artista que sente por uma variedade de outras singularidades. E este artista sente o que à sua volta se passa, o que acontece no mundo e o que o move, deixando que tudo isto verta e se infiltre nas suas obras. As obras passam assim a ser tidas como um reflexo da essência da Humanidade.

O facto de, nesta altura, ter existido um fracionamento ininterrupto em diferentes «ismos», traduz, por um lado, a diversidade e a efervescência desses movimentos, mas, por outro, o rigor com que se organizava e se instalava uma nova atitude marcada pela centralização no sujeito que cria e não no objeto artístico (Gonçalves, 1986, pp. 94 e 95).

---

<sup>8</sup> Bernardo Viana, arquiteto e professor (1967).

<sup>9</sup> A teoria da relatividade exposta por Einstein em 1905 – que modificava a posição do Homem no Universo, e a sua perceção do tempo e do espaço, e seguidamente, na década de 1940, a física nuclear aplicada.

<sup>10</sup> Pessoa, Fernando (1917). *Ultimatum* de Álvaro de Campos sensacionalista, Separata do Portugal Futurista. Porto: Documentos Literários, Editorial Cultura.

As vanguardas lutavam contra a arte meramente decorativa e contemplativa – representativa daquilo que era visto e não daquilo que era sentido pelo artista que executava a obra –, através da «exaltação e da reestruturação dos planos e das cores, mas também através da decomposição ou da compressão das formas» (Bernard, 1999, pp. 6 e 7). É por isso que *sentimos* os quadros fauvistas de Matisse, expressionistas de Munch, cubistas de Picasso, abstracionistas de Kandinsky e surrealistas de Dalí<sup>11</sup> e não apenas os vemos. Nestas obras, é possível compreender um acentuar de três planos/attitudes gerais de espírito que se tornam fundamentais na época: o da abstração, em contraposição a uma representação anterior que se queria mais realista; o do fantástico, fruto da imaginação do artista; e o da expressão, que assenta nos traços «espontâneos e irracionais» do artista (Janson, 1998, p. 666).

No entanto, além de se avolumarem as representações destes três planos, a representação do movimento, mesmo num plano bidimensional, junta-se também a esta equação, estando no centro daquelas que eram as intenções dos «ismos», tal como é perceptível no *Manifesto Futurista* de Marinetti<sup>12</sup>: «Boccioni<sup>13</sup> encontrou, no vocabulário flexível do Cubismo, um meio de exprimir a nova conceção de tempo, espaço e energia que Albert Einstein tinha definido em 1905 na sua teoria da relatividade» (Janson, 1998, pp. 686 e 687). É com o futurismo que se passa a evocar um ambiente físico, algo vivo, em constante movimento, nunca transferido de forma tão nítida para o plano bidimensional. Tome-se como exemplo o quadro de Marcel Duchamp<sup>14</sup>, *Nu descendo as escadas*<sup>15</sup>, que, mesmo sem compor uma sequência de várias imagens, consegue dar a ver, apenas numa imagem, um indivíduo nu descendo um lance de escadas.

A obra de Duchamp acabou por evoluir para uma versão ainda mais mecânica e futurista, tal como acontece em *A Noiva*<sup>16</sup>, também de 1912. De um para o outro, é cada vez mais difícil e complexo entender a presença de uma figura humana: «Pretendia ele satirizar a atitude científica do homem, “analisando” a noiva até a reduzir a uma complicada canalização?» (Janson, 1998, p. 692). A resposta surgiu quando, anos depois, juntamente com vários artistas, Duchamp lançou, em jeito de protesto contra os horrores

---

<sup>11</sup> Ver Anexo 2.

<sup>12</sup> Escritor, poeta, jornalista e fundador do Movimento Futurista, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909 (1876-1944).

<sup>13</sup> Pintor e escultor italiano, do movimento futurista (1882-1916).

<sup>14</sup> Pintor, escultor e poeta francês (1887-1968).

<sup>15</sup> Ver Anexo 3.

<sup>16</sup> Ver Anexo 4.

da Primeira Guerra, o movimento dadaísta, inúmeras vezes apelidado de *non-sense* e *antiarte*: «Muitas vezes se chamou niilista ao Dadaísmo e, na verdade, o seu objetivo foi tornar claro, ao público em geral, que todos os valores estabelecidos, morais ou estéticos, tinham perdido todo o sentido depois da catástrofe da Grande Guerra» (Janson, 1998, p. 692): Também Tristan Tzara nos oferece um quadro clarificador: «I destroy the drawers of the brain and of social organization; I spread demoralization wherever I go and cast my hand from heaven to hell, my eyes from hell to heaven.» (Tristan Tzara cit. in Rosefeldt, 2016, p. 58).

Também depois da Segunda Grande Guerra surgiram os artistas ansiosos com a era nuclear, influenciados pelo Existencialismo, foram mesmo apelidados de «Expressionistas Abstratos, ou Pintores Gestuais», pela nova concepção artística que criaram (Janson, 1998, p. 695):

«A pintura tornou-se num correlativo da vida: um processo contínuo em que o artista enfrenta os mesmos riscos e ultrapassa os dilemas que se lhe apresentam, através de uma série de decisões, conscientes ou inconscientes, como reação a exigências de caráter interno ou externo.»

A grande figura do Expressionismo Abstrato foi Jackson Pollock (1912-1956), que, em vez de aplicar as tintas na tela com um pincel, entornou-as, encontrando nelas uma «[...] fonte de energia acumulada que ele podia libertar» (Janson, 1998, p. 695), uma fonte de energia acumulada pela vivência do quotidiano e pelos horrores do século XX. Ou seja, o artista fez do corpo pincel e imprimiu, através dele, a força de libertação da tinta sobre a tela, destacando por completo o ato de pintar propriamente dito, um ato de todo o corpo, com uma tela proporcionalmente grande: «Daí a sua preferência por telas de grandes dimensões, que proporcionam um “campo de batalha” [...]» (Janson, 1998, p. 696). A referência de Janson ao campo de batalha acaba por pôr em evidência o vanguardismo das próprias experiências de Pollock. Poucos anos mais tarde, a Pintura Gestual (ou *action painting*, como vamos voltar a abordar mais adiante), perdeu expressão gradualmente, dando lugar a um novo estilo chamado Pintura em Campo de Cor, «[...] no qual a tela é manchada com leves e transparentes aguadas de cor.» (Janson, 1998, p. 715).

É diante deste cenário de constante novidade e efervescência, de sintomatologia face à vida que corria, das guerras e de todas as suas consequências, que, em 1970, a

*performance* passa a ser «reconhecida como meio de expressão artística independente» (Goldberg, 2012, p. 7).

Etimologicamente, *performance* diz respeito a uma «manifestação artística que pode combinar várias formas de expressão»<sup>17</sup>. Com origem latina, formada pelo prefixo latino *per* e o substantivo *formáre* (que significa formar, dar forma, estabelecer), *performance* pode significar iniciar, fazer, executar ou desenvolver uma determinada tarefa ou atividade, e também assumir o significado de movimento através de, proximidade, intensidade ou totalidade, como nos verbos percorrer, perdurar, perpassar<sup>18</sup>.

Em *Performer*, já Grotowski afirmava que aquele era um estado de *ser* e que a sua ação – a *performance* – era «algo tão antigo que todas as distinções entre géneros estéticos deixam de ser necessárias» (1990, p. 1). Vanguarda das próprias vanguardas, a *performance* nega qualquer definição rígida na sua génese, sendo que os seus protagonistas usam sem regra quaisquer disciplinas e meios como veículos da sua arte – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura, pintura, vídeo ou narrações –, combinando-os livremente. Apresentava-se assim a *performance*, em 1960, como maleável e ilimitada, permitindo aos artistas expressarem-se sem constrangimento ou limite (Goldberg, 2012, p. 10).

Desta forma, começaram a surgir experiências performativas que exprimiam objetos escultóricos e quadros, dando vida a figuras neles representados. Os artistas criavam uma extensão da vida do dia-a-dia, relacionando pintura, eventos teatrais ou até mesmo a revolta que sentiam quanto às formas mais convencionais da arte da época. A *performance* passou a ser o meio de expressão de muitos artistas que queriam demonstrar ou executar as suas ideias: estes passaram a servir-se da *performance* como uma «arma contra os convencionalismos da arte estabelecida» (Goldberg, 2012, p. 8) – uma das armas da batalha que foram as vanguardas. Desde o início do século, dadaístas, surrealistas e futuristas, fazendo-se valer da *performance*, foram procurando novos meios e novos métodos de avaliar e alcançar a experiência artística no quotidiano, comunicando diretamente com o público, interpelando-o e escandalizando-o.

---

<sup>17</sup> *Performance*, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/performance> [consultado em 17-11-2020].

<sup>18</sup> *Performance*, in *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Brasil: Editora Nova Fronteira.

«A obra de arte que mais lhe interessava [a Al Hansen], dizia, era aquela que “envolvia o observador e que se sobrepunha a diferentes formas de arte, interpenetrando-as.»

(Goldberg, 2012, p. 160)

É nesta eclosão que vive a *performance*, como a mais *pura* das manifestações do século efervescente que foi o século XX a nível artístico, isto porque reunia ideias futuristas dadaístas e surrealistas, propondo uma forma teatral onde «se reúnem fragmentos como na colagem» (Goldberg, 2012, p. 160).

Se *performer* é aquele que executa a *performance*, *performer* é, então, o próprio artista, «quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais» (Goldberg, 2012, p. 9). Alguns dos mais conhecidos escritores do século XX, como Faulkner ou Joyce, apoderaram-se da conhecida técnica fluxo de consciência:

«Nos seus romances, o discurso, abruptamente, passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzam-se vetores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas ruturas, descontinuidades, justaposições e interpenetrações cronológicas transformam com frequência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática.»

(Aguiar e Silva, 1982, p. 722)

Cria-se, desta forma, um novo modelo de narrar – que se pode aproximar do guião de uma *performance*, que pode não seguir nenhum enredo ou narrativa (Goldberg, 2012, p. 9).

Tal como a história dos movimentos pictóricos do século XX que se insurgiram contra o academismo, a história da *performance* é a derradeira história de «artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto direto com o público», porque se desagrilhoa de todas as outras definições para ser a definição de vanguarda por excelência (Goldberg, 2012, p. 10). Neste ponto, somos remetidos para as considerações de Umberto Eco acerca da obra de arte. Diz-nos o autor:

«[A obra de arte] é fruída por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a ação [...] das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus aspetos possíveis. O autor [...] produz a obra como “abertura” a estas possibilidades, abertura que, no entanto, oriente tais possibilidades, no sentido de as provocar como respostas diferentes, mas conformes a um estímulo definido em si. A defesa desta dialética de “definitude” e “abertura” parece-nos ser essencial a uma noção de arte como facto comunicativo e diálogo interpessoal.»

(Eco, 2011, p. 159)

Já Battcock (1979) nomeou a arte como «a vehicle for ideas and action. All of this meant that art no longer had to conform to established formats, and it would never be quite the same again.» (Battcock and Nickas, 1984, p. 6), o que abriu caminho para que se afirmasse que a arte da *performance* tenha sido o primeiro fenómeno artístico a demonstrar com clareza que a arte moderna se tinha tornado antiquada (Battcock and Nickas, 1984, p. 10). Assim, corrobora-se a ideia suprarreferida da *performance* enquanto «vanguarda das vanguardas», porque se ultrapassaram barreiras estabelecidas e a própria arte começou a valer por si própria, representando em absoluto a vida do dia-a-dia.

Como afirma Adorno, «A obra de arte é uma resultante: tem, pois, o momento de nela nada restar de morto [...].» (1970, p. 62). Tudo é vivo, tudo vem do Homem (artista), que está vivo e que retrata a vida – que vive –; daí a arte passar a ser um veículo para a expressão de ideias e ações, porque espelha a Humanidade (ainda que não seja), desagrilhoando-se do que anteriormente a tornava *apenas* de alguns indivíduos.

## I. 1. A *Performance* e o *Fluxus* – a segunda metade do século XX

Abre-se este capítulo a fim de esclarecer quais os artistas que pertencem ao *Fluxus* e a origem deste movimento, assim como o seu contributo para o desenvolvimento da *Performance* e das neo-vanguardas da segunda metade do século XX.

«Purge the world of intellectual, professional and commercialized culture! Purge the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art. Promote Non-Art Reality to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals. Promote a revolutionary flood and tide in Art. Promote living art, anti-art.»

(George Maciunas, 1963, *Fluxus Manifesto*)

Movimento artístico que pressupunha a amálgama de várias manifestações artísticas, o *Fluxus* centralizava-se na *performance* como um dos meios de expressão predominante e acabou formalizado na segunda metade do século XX, nomeadamente nas décadas de 60 e 70, com a *Revista Fluxus* e com o *Fluxus Manifesto*, de George Maciunas (1939-1978). Assistiu-se a um insurgimento contra o objeto artístico tradicionalmente estático e à proclamação de uma antiarte: «Since Fluxus artists never seem to agree on anything, Fluxus has become “a pain in art’s ass” [...]» (Ben Vautier cit. in Higgins, 2002, p. XVIII).

Artistas como Joseph Beuys (1921-1986), George Brecht (1926-2008), Gustav Metzger (1926-2017), Wolf Vostel (1932-1998), Allan Kaprow (1927-2006) ou Dick Higgins (1938-1998) juntaram-se a John Cage<sup>19</sup> e Merce Cunningham<sup>20</sup>. Estes últimos defendiam juntos que a arte devia ser experienciada, vivida (tal como a vida), não comercializada e massificada («dead art», como Maciunas a designou). Segundo os autores, a arte tinha a incumbência de fazer refletir, de levar os espectadores a pensar sobre o que tinham visto, em que é que aquilo os inquietava ou não – e não apenas se a apreciavam ou não.

Algumas experimentações do (na altura ainda não formalmente definido) *Fluxus* tinham já começado quando, em 1933, o corpo docente da Bauhaus<sup>21</sup> e alguns estudantes

---

<sup>19</sup> Músico e compositor norte-americano (1912-1992).

<sup>20</sup> Bailarino e coreógrafo norte-americano (1919-2009).

<sup>21</sup> Escola de arte vanguardista alemã, considerada uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no *design* e na arquitetura, sendo a primeira escola de *design* do mundo. *Bauhaus*, in Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. [consult. 2021-01-03]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/\\$bauhaus](https://www.infopedia.pt/$bauhaus).

se tinham mudado para o posteriormente apelidado Black Mountain College, na região Sul dos Estados Unidos. Já antes a Bauhaus queria ser revolucionária: «A síntese de ideias consumada na Bauhaus... mais do que um sumário [quer ser] um ato criativo eminente.» (Archiv and Droste, 1994, p. 19). Walter Gropius já tinha apelado à «unificação de todas as artes numa “catedral do socialismo”» (Goldberg, 2012, p. 123) na Alemenha do pós-guerra. Numa instituição que se queria diferenciadora e de espírito vanguardista, numa recuperação cultural total, foi logo nos primeiros meses que se começou a discutir a inserção de uma oficina de Teatro, dando origem ao primeiro curso na área da performance ministrado numa escola de artes. Lothar Schreyer (1886-1966) começou por lecionar esta oficina, mas rapidamente os seus *sentimentos* se tornaram numa «forma suprema de comunicação teatral», que era divergente da linha dominante da Bauhaus na época, que procurava ser «uma síntese entre a arte e a tecnologias para alcançar formas “puras”» (Goldberg, 2012, p. 124). A direção da oficina de Teatro foi dada a Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor e coreógrafo. Schlemmer afirmava que a performance era «metade campo de tiro, metade *metaphysicum abstractum*». O *Gabinete de figuras I* e o *Gabinete de figuras II* foram fusões perfeitas da sua visão com a «sensibilidade artística e tecnológica da Bauhaus» (Goldberg, 2012, p. 126), uma vez que juntaram figuras inteiras, depois divididas ao meio, figuras metálicas que andavam, flutuavam, deslizavam ou giravam, numa transposição que insinuava as suas pinturas, de onde eram inspirados os figurinos das suas performances.

Schlemmer dicotomizou o seu trabalho, comparando-o a Apolo e Dioniso. Para o artista, «a teoria pertencia a Apolo, o deus do intelecto, enquanto a prática era simbolizada pelas selváticas festas de Dioniso» (Goldberg, 2012, p. 129). O desenho e a pintura estavam mais relacionados com a teoria, onde o espaço era bidimensional, já o «teatro oferecia um lugar em que se podia “sentir” o espaço». Na sua obra *Dança dos gestos* (1926-1927), o artista criou um sistema de notação para ilustrar os movimentos geométricos de três bailarinos, que tinham fatos nas três cores primárias (vermelho, azul e amarelo). Desta forma, entende-se a exploração do espaço numa superfície bidimensional e no espaço propriamente dito.

«A preparação de uma performance implicava assim diferentes etapas: palavras ou signos abstratos impressos, demonstrações e, finalmente, imagens físicas sob a forma de quadros, que serviam para representar os estratos do espaço real e das mudanças temporais. Para Schlemmer, a notação e a pintura envolviam ambas a teoria do espaço,

enquanto a performance no espaço real fornecia a “prática” que complementava aquela teoria.»

(George Maciunas, 1963, *Fluxus Manifesto*)

A esta tese de Schlemmer regressaremos mais adiante no nosso estudo.

Foi na Black Mountain College, já nos Estados Unidos, que se deram os primeiros passos de concretização da *Performance* e do *Fluxus*, num curso que não pretendia ser sobre um segmento específico do teatro contemporâneo, mas sim sobre «espaço, forma, cor, luz, som, movimento, música, tempo, etc.», num intercâmbio entre as artes e a ciência (Goldberg, 2012, p. 152), tal como a Oficina de Teatro de Schlemmer. Formou-se então um laboratório, onde «learning machines» se expunham a um programa exploratório de 12 ideias: «globalism, the unity of art and life, intermedia, experimentalism, chance, playfulness, simplicity, impactfulness, exemplativism, specificity, presence and time, and musicality», que juntas formaram aquilo que é o *Fluxus* e o que pretendia fazer (Friedman, 1998, p. ix). Estas 12 ideias foram, por cada aluno/artista, exploradas de diferentes formas, recorrendo a diversos *media*.

«Fluxus has been a complex system of practices and relationships. The fact that the art world can sometimes be a forum for philosophical practice has made it possible for Fluxus to develop and demonstrate ideas that would later be seen in such frameworks as multimedia, telecommunications, hypertext, industrial design, urban planning, architecture, publishing, philosophy, and even management theory. That is what makes Fluxus so lively, so engaging and so difficult to describe.»

(Friedman, 1998, p. ix)

O que realmente sobressai na tentativa de definição do *Fluxus* é, portanto, uma forma de fazer as coisas<sup>22</sup>, uma filosofia de ativo experimentalismo, que apenas atinge a forma artística em algumas ocasiões, estendendo-se através das suas várias formas possíveis. Tentou ser um reflexo da vida quotidiana, dar-lhe sentido e ação social, provocando o espectador e fazendo com que ele refletisse sobre o que estava a ver:

---

<sup>22</sup> Tome-se como referência a origem etimológica da palavra «performance», que pode ter aqui alguma influência, uma vez que significa dar forma, fazer, executar.

«Fluxus is a way of viewing society and life, a way of creating social action and life activity» (Friedman, 1998, p. 9), reforçando a tese da Obra Aberta de Eco:

«A obra de arte vai-se tornando [...] cada vez mais uma obra aberta, ambígua, que tende a sugerir não um mundo de valores ordenado e unívoco, mas um leque de significados, um “campo” de possibilidades, e para chegar a isto requer cada vez mais uma intervenção ativa, uma escolha operativa por parte do leitor ou espectador.»

(Eco, 2011, p. 288)

Exemplo de que o *Fluxus* queria ser um espelho da vida foi o *Evento sem Título* (1952), de John Cage e Merce Cunningham. Cage tinha estudado belas-artes e composição com Schoenberg<sup>23</sup> e Cunningham, bailarino principal da companhia de Martha Graham<sup>24</sup>, rapidamente se tornou num dos mais conceituados investigadores de novos processos aleatórios e de indeterminação de uma nova prática coreográfica (Goldberg, 2012, pp. 154 e 155). Juntaram-se então para lecionar um curso de verão na Black Mountain College e compuseram uma *performance* onde música e dança refletiam a vida e não menos que isso:

«Ocorreu-me que os bailarinos podiam recorrer aos gestos que faziam normalmente. Se eram aceites como movimento na vida quotidiana, porque não o seriam no palco?»

(Cunningham cit. in Goldberg, 2012, p. 156)

«Quer se trate do som de um camião a 80 km/h, da chuva ou da estática entre estações de rádios, achamos o ruído fascinante. [...] pretendemos apreender e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais.»

(Cage cit. in Goldberg, 2012, p. 154)

Estes dois artistas encontraram na sua colaboração uma forma de a «música não intencional» *comungar* (ou não), em palco, com os movimentos do quotidiano – tal como dois condutores que fazem todos os dias o mesmo caminho de manhã podem, ou não, encontrar-se; ou seja, a música e o movimento corporal dos artistas podiam coincidir ritmicamente ou não, porque, tal como a vida, nem tudo coincide, nem tudo está perfeitamente sincopado. Foi desta forma que se viu em palco «flexibilidade,

---

<sup>23</sup> Compositor austríaco (1874-1951).

<sup>24</sup> Bailarina e coreógrafa americana (1894-1991).

mutabilidade, fluência», corroborando a frase de George Brecht, de 1980, «Fluxus has fluxed» (Friedman, 1998, p. x). Logo, «qualquer coisa que acontecesse para além daquilo, aconteceria dentro do próprio observador» (Cage cit. in Goldberg, 2012, p. 158), uma vez que não existia nenhuma relação causal (tal como habitualmente) entre a música e a dança/*performance*.

«A arte não deve ser diferente [da] vida, mas uma ação dentro da vida. Como tudo na vida, com os seus acidentes e acasos, diversidade e desordem, e as suas belezas efêmeras».

(Cage cit. in Goldberg, 2012, p. 157)

Esta colaboração tornou-se motivo de discussão em vários pontos dos Estados Unidos, na época. Na New School for Social Research, Cage continuou a estudar a música não intencional com os seus alunos. Um deles, Allan Kaprow, acolheu e levou mais longe esta ideia, dando origem ao *happening*, na sua tese «How to make a happening»: «The term Happening was itself invented in the context of the class [of John Cage] in 1958, by Allan Kaprow, who used it to describe his experimental and multimedia form of theater.» (Higgins, 2002, p. 2).

«Fluxus has now become a symbol of much more than itself. That companies in the knowledge industry and creative enterprise use the name Fluxus suggests that something is happening [...]»

(Friedman, 1998, p. ix)

De acordo com Kaprow, um *happening* não deve seguir conceitos pré-estabelecidos da arte: deve *realizar-se* em tempo real, vir de pessoas e espaços reais e não de ideias da mente humana; deve desencadear-se naturalmente, como a vida, sem roteiro, não devendo ser realizado a pensar numa audiência. Deve ser efêmero<sup>25</sup>: «um evento que só podia ser apresentado uma única vez» (Goldberg, 2012, p. 165). Através desta definição, entende-se a ideia de que o *Fluxus* sugeria que algo estava (está sempre, em cada momento) a acontecer [happening] – a vida.

---

<sup>25</sup> Allan Kaprow, *How To Make A Happening*, in <https://blogthehum.com/2017/01/26/allan-kaprows-how-to-make-a-happening-audio-and-text/>

«Cage's class was central to Fluxus work.»

(Higgins, 2002, p. 2)

«This class was a key early gathering in America of like-minded individuals, and both the ideas shared and the contacts made there would continue to influence the development of new and experimental art forms for years to come. So, was this meeting planned? No, for although Cage had certainly planned the class, there was certainly no plan by the students themselves. Was it fate? Possibly The history of this period would be different if this class had not happened. Was it luck?»

(Smith cit. in Friedman, 1998, p. 5)

Desta aula de Cage, ficou a transversalidade deste movimento artístico, assim como o seu papel importante e influente em vários dos artistas que marcaram a geração e o trabalho do Fluxus.

«The poet Jackson Mac Low read his chance-generated poems there and subsequently wrote and performed Fluxus poetry. Some of his concrete poems, called *Gathas*, can be read in any direction. Similarly, Al Hansen produced for the class the process experiments that culminated in his Happenings and now famous Hershey bar collages. [...] The most durable innovation to emerge from that classroom was George Brecht's Event score, a performance technique that has been used extensively by virtually every Fluxus artist with varying degrees of success. In the Event, everyday actions are framed as minimalistic performances or, occasionally, as imaginary and impossible experiments with everyday situations.»

(Higgins, 2002, p. 2)

Por fim, torna-se claro que este foi um movimento artístico em que, à falta de definição (ainda que o *Fluxus Manifesto* o tenha oficializado), as diversas experiências deixaram claro que a vida, as suas ações e o fluxo a elas inerente eram aquilo que movia e motivava estes artistas. Porque, tal como os artistas do início do século XX, os artistas do *Fluxus* deixavam-se guiar pela vida e pelos estímulos da mesma.

Importa ainda referir que as noções de experimentalismo, processo aleatório de movimento, e música não intencional são termos que nos serão úteis mais adiante, quando

detalharmos a pintura gestual e as suas origens. Também nela estão bastante patentes as ideias de que o movimento pode não coincidir com a música (tal como na vida, muitas coisas não coincidem, não se harmonizam, não se conjugam e não deixam de existir simultaneamente). Esta não coincidência tinha já sido mencionada por Gillo Dorfles (1986) como um desacordo que «se vem desenvolvendo à nossa volta como existência quotidiana, como “quotidianidade”; mesmo porque ela está carregada de agitação e impulsos que muitas vezes escapam à análise [...]» (Dorfles, 1986, p. 184). Por isso, estamos perante o combinar do movimento corporal e da música num processo circunstancial, completamente entregues à quotidianidade. É por esta razão que o entendimento da *Performance*, do *Fluxus* e das suas particularidades nos surgem como fundamentais. É ao informar o nosso estudo com estas ideias e movimentos que podemos partir para uma reflexão mais rigorosa e profunda acerca daquilo que é ou pode ser a pintura gestual.

## II. A inscrição – o texto e a pintura numa superfície

José Augusto Mourão<sup>26</sup> afirmou que «Os escritos, mesmo inertes, constituem uma memória, no sentido restrito de reserva de informações»; neles residem «tanto o sopro da memória sensorial como o relato da história dos acontecimentos» (2009, p. 83). Neles, e com eles, fica registado o que não mais é presente. Torna-se, por isso, pertinente tratar este tema neste estudo, uma vez que, tal como a escrita, a pintura se inscreve numa superfície e vive através dos tempos, deixando o passado chegar até aos nossos dias. No registo da pintura gestual, a história dos movimentos chega até nós. Através do ato de pintar (que nos capítulos seguintes também entenderemos melhor) que os movimentos da dança ficam registados e inscritos para a eternidade.

Primeiramente, a escrita, enquanto técnica (*technè*), que vem depois do pensamento e precede a leitura, é um traço deixado por um corpo, uma ação (e intenção motora), «um vestígio de uma qualquer inscrição de matéria numa superfície que lhe serve de suporte» (Babo, 1993, p. 71). Estabelece-se um passado, criando uma memória e fixando na superfície uma intenção: «[...] ela [a escrita] é sempre o já escrito, implica a instauração de um passado, a memória de um presente-passado. Fixa na matéria o pensamento para que este prevaleça para além do presente que o corporalizou» (Babo, 1993, p. 71). A escrita e os textos são, desta forma, o conhecimento que se transforma em re-conhecimento, criando-se um suplemento à memória humana: «O espaço da escrita, o espaço como escrita, abre-se no movimento violento desta complementaridade [...]» (Derrida, 1989, cit. in Babo, 2009, p. 47). Mourão (2009) afirma mesmo que a escrita vem reinstaurar a memória, num «relato da história dos acontecimentos» (Fédida, cit. in Mourão, 2009, p. 83). O surgimento desta técnica deu-se uma vez que passou a existir a necessidade de se fixar «[...] a tradição oral, por um lado, mas sobretudo de legislar, de normativizar» (Babo, 1993, p. 72), estando intimamente ligada à fixação da lei e à produção de ordem cívica: «O legislador é um escritor» (Derrida, cit. in Babo, 1993, p. 72). Ou seja, através da necessidade de fazer com que a memória e a tradição chegassem a mais indivíduos, e a mais locais, criou-se esta complementaridade – a escrita como espaço

---

<sup>26</sup> José Augusto Mourão (1947-2011), Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa.

concreto (em oposição à abstração da oralidade), como um suplemento de transmissão de uma mensagem através dos tempos. Através da escrita, a oralidade, a fala e os pensamentos (abstratos) passaram a estar fixados numa superfície (concreta), uma parede, uma pedra, uma folha, passando a poder ser transportada e re-lida. Esta mobilidade da abstração da oralidade instaura a fixação do passado-presente.

Esta estabilização de uma norma escrita que passa a poder ser transmitida, percorrendo tempos, é «um milagre de que os arquivos testemunham» (Mourão, 2009, p. 83). E a acumulação destes vários textos, através dos tempos, corresponde à cultura dos povos. Com estes escritos, surgiu a construção de um edifício bem estabilizado, os arquivos – a memória humana coletiva de longa duração. Foi através da escrita que se teve acesso a algumas das mais antigas ideias da Humanidade, tornando-se aquela um testemunho, um monumento, como prova, vestígio<sup>27</sup> ou recordação<sup>28</sup>.

«[...] monumento é um sinal do passado, uma prova ou testemunho. É um legado à memória colectiva e, nessa medida, adquiriu a dimensão de uma intenção de edificação moral e de construção de um edifício.»

(J. Le Goff, cit. in Babo, 1993, p. 73)

«[...] o monumento ou memorial no séc. XVII era um aviso da presença de um desaparecido.»

(Louis Marin, cit. in Babo, 1993, p. 72)

Le Goff e Mourão reconhecem que a escrita é um monumento que oficializa uma ausência, tornando-se um vestígio de outros tempos, um aviso daquilo que já desapareceu, e que, por isso, recordamos. Ricoeur, por sua vez, afirma que «O que acontece na escrita é [...] a separação da significação relativamente ao evento» (1987, p. 42). Concomitantemente, para Leroi-Gourhan a escrita é a técnica de fixação do pensamento, «aptidão para fixar o pensamento por meio de símbolos materiais, que alia a mão a um utensílio» (Babo, 1993, p. 73), o que acaba por ir ao encontro da ideia de Roland Barthes

---

<sup>27</sup> "testemunho" ", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/monumento> [consultado em 05-01-2021].

<sup>28</sup> "monumento", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/monumento> [consultado em 05-01-2021].

da escrita, caligráfica, enquanto prática original e solitária, concedendo-lhe uma dimensão quase biológica. Foi, assim, esta ação, este marcar/fixar do pensamento através de um utensílio, que permitiu a mediação entre «duas instâncias que não mais deixarão de estar ligadas: a escrita e o corpo» (Babo, 1993, p. 74). Este ato de marcar acaba por ganhar uma importância para a escrita enquanto meio para a eternização do pensamento humano e da memória que se regista e se arquiva. Já afirmava Mourão que a questão do arquivo estava relacionada com um agir (físico) que, por ser armazenado, constituía um lugar físico. O autor chega mesmo a afirmar que, através dos arquivos, se percorrem os traços do outro (Certeau, cit. in Mourão, 2009, p. 85), chegando-se a um arquivo-traço, que difere do arquivo-documento, que é impresso e não manuscrito (Parret, 2009, p. 29).

«A escrita é, pois, a marca de uma ausência.»

(Babo, 1993, p. 71)

E de que eternização falamos nós se não de um dispositivo de projeção do tempo no espaço, através de uma superfície? Corroborando Kristeva, fala-se de como «[...] as escritas fonética ou alfabética operam uma separação com o real» (Kristeva, cit. in Babo, 1993, p. 76), daquela separação entre a escrita e o corpo, que a originou. Ricoeur também concorda: «[...] a significação do texto é “resgatada” do estranhamento da distanciação e posta numa nova proximidade, proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade.» (1987, p. 64).

Dada esta particularidade da escrita que traz para o presente a intenção do passado, julgamos pertinente incluir este capítulo no nosso estudo, uma vez que, no ato de inscrição da tinta na tela, estamos perante o mesmo agir que funda a escrita. Esta inscrição tem a mesma dimensão biológica que a inscrição implicada na escrita. Eventualmente até uma maior dimensão biológica, uma vez que na pintura gestual se busca o movimento e todo o corpo, sem exceção, está implicado no agir físico da inscrição da tinta na tela. É que a pintura gestual, mais que uma escrita, é uma linguagem – do corpo, inscreve a intenção deste na tela, por isso é que este agir é tão biológico, por ser totalmente corporal.

Na experimentação que estudamos – a da pintura gestual –, o artista também eterniza a sua intenção, criando um arquivo-traço, e fazendo com que aquela perdure e

seja a marca de uma ausência, tal como referiu Babo. Ambos, a escrita e a pintura, são um suplemento (*pharmakón*<sup>29</sup>, como mencionou Platão em *Fedro*) à memória humana, criando a memória coletiva – estes espaços exteriores de armazenamento de informação (Babo, 1993, p. 80), as bibliotecas e os museus que contêm memória representada, como apresenta Mourão. Babo corrobora esta ideia, afirmando que «Ambas, escrita e pintura, são condenáveis porque decorrem de uma ilusão, a da presença do sujeito à linguagem e a da coisa na sua representação» (Babo, 1993, p. 81) – tal como sugere a análise de Derrida ao *Fedro* de Platão:

«O próprio conceito de técnica, em Platão, significa ao mesmo tempo arte e instrumento - *technè poiètikè* - um saber fazer que conduz à criação, como surge reforçado em Aristóteles. Mas a técnica aqui referida é uma técnica viva, posta a funcionar na presença dos sujeitos, o exercício de uma arte, a argumentação, enquanto que a escrita é suposto ser uma técnica morta.»

(Derrida, cit. in Babo, 1993, p. 81)

A escrita é apresentada como suplemento ao pensamento e à argumentação; já a pintura é apresentada como *mimesis* de primeiro grau do real, restando, destas técnicas mortas (da pintura) apenas vestígios, marcas ou rastos e não os motores que impulsionam estas manifestações.

A diferença que encontramos no binómio escrita-pintura gestual que estamos a traçar, é que Derrida afirma que a escrita substitui a memória (associada à fala): «A escrita, tendo como função substituir a memória, mata-a, paralisa-a.» (Derrida, cit. in Babo, 1993, p. 82), não tornando presente, mas representando, o que esconde a origem – a representação da memória, que salienta Mourão. A inscrição da tinta na tela funciona para a pintura gestual não como carrasco, porque não a aniquila, mas sim como extensão e complemento do exercício, uma vez que é aquela [a tinta na tela] que permanece, enquanto a dança se dissipa à frente dos olhos do espectador, tal é a sua efemeridade inerente. Ou seja, a inscrição funciona, tal como mencionamos acima, como complementaridade, como afirmava anteriormente Derrida.

---

<sup>29</sup> Em grego, *pharmakón* tanto pode significar remédio ou droga. Assim, em *Fedro*, Platão confronta a ideia de que a escrita tanto pode ser um remédio, porque preserva a memória e a auxilia, ou uma droga, que aniquila o processo de memória própria e inerente ao ser humano, porque este faz da escrita uma muleta de forma excessiva, tornando-se um veneno.

Derrida declara que a escrita é para a fala «[...] perversão que consiste em substituir um membro por uma coisa, neste caso, em substituir a reanimação ativa do saber, a reprodução presente, pelo ‘de cor’ mecânico e passivo» (Derrida, cit. in Babo, 1993, p. 83). No caso específico da pintura num exercício de pintura gestual, a tinta na tela acaba por animar mecânica e ativamente (nunca de forma passiva) o exercício, reproduzindo algo efêmero. Esta *performance*, se não recorresse a tinta, poderia apenas ser registada externamente (recorrendo a vídeos ou a fotografias). Assim, esta é uma representação presente que permitirá uma projeção ativa para o futuro, que é absolutamente complementar ao próprio exercício, nunca chegando a substituí-lo plenamente.

Através da inscrição, note-se assim que estamos perante uma técnica que imprime significação numa superfície. Nos capítulos seguintes, entender-se-á a relevância deste conceito para o estudo da pintura gestual – que se diferencia da pintura dita de representação (*world-as-picture*) (Froman, 1988), uma vez que se faz valer da inscrição de tinta na tela para se materializar a si própria e para permanecer, podendo nunca chegar a representar algo em concreto.

### III. A dança – espaço e tempo efémeros de um corpo

Ritual, manifestação de poder, associada às elites, forma de propaganda do monarca francês Luís XIV, ou ainda uma linguagem social de expressão da vida humana (como arte que exprime a inquietação humana), a dança foi-se metamorfoseando ao longo dos tempos. Muitas são as danças que chegaram até aos nossos dias, tais como alguns bailados clássicos, o *Quebra-Nozes* ou o *Lago dos Cisnes*, manifestações do romantismo e da vida da alta aristocracia do século XIX, «extremamente codificados, alicerçados numa base técnica composta de princípios corporais e motores: postura ereta, rotação externa dos membros inferiores a partir da articulação coxofemoral (*en dehors*), circularidade do movimento dos membros superiores e léxico de cinco posições, que respeitam à posição dos pés, das pernas e dos braços» (Guerreiro, 2017, p. 21); ou ainda danças características de determinadas localidades, por exemplo, de Portugal – o que acaba por ir ao encontro da ideia de que também a dança é uma expressão da vivência humana, sempre em movimento e em constante mutação. Tal como as restantes manifestações artísticas, a dança foi evoluindo com o tempo e é ela própria um reflexo da passagem dos tempos – o movimento humano em movimento.

A dança clássica e a dança moderna são expressões artísticas, sinais dos tempos, coreografias, «passos cadenciados, geralmente ao som e compasso de música [...]»<sup>30</sup>. Existem no momento em que a dança acontece e se processa, tendo apenas um presente – apesar dos esforços de Rudolf Laban<sup>31</sup> em dar-lhes uma forma de transmissão, inscrevendo-as numa superfície. Pressupõem sempre a *performance* física de qualquer corpo, são sempre o presente e, por isso, o efémero.

---

<sup>30</sup> "dança", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/dan%C3%A7a> [consultado em 07-08-2021].

<sup>31</sup> Bailarino e coreógrafo, considerado o maior teórico da dança do século XX (1879-1958). Criou um método de notação que registava o movimento humano e, conseqüentemente, a coreografia de forma demonstrativa – o *Sistema Laban*. Este foi uma tentativa de organização espacial dos movimentos numa superfície, que, apesar de extremamente inovadora para a época e tendo vindo resolver o principal problema de transmissão das coreografias ao longo dos anos, acabou por ser, aos poucos, abandonada. Já outros sistemas de notação tinham vindo a ser deixados, como o de Raoul Feuillet<sup>31</sup>, por exemplo: «the first problem that faced modern notators of dance was to overcome the prejudice that a choreographic script is unable to describe all the subtle variations of movement in modern stage dancing» (Hutchinson, 1977, p. xiv). O Sistema Laban, apesar de revolucionário, nunca teve a força que as gravações em vídeos tiveram e continuam a ter na hora de transmitir e apreender uma coreografia.

«A body still is taking up just as much space and time as a body moving.»

(Cunningham, 1998, p. 37)

«Mas se um bailarino dança, tudo já está presente.»

(Cunningham, cit. in Gil, 2001, p. 67)

O *ser presente* da dança, o efêmero, o irrepetível, diz respeito não só ao tempo, que, como a água do rio, não passa duas vezes, mas também ao espaço, que é sempre ocupado por um corpo (inerte ou em movimento) de maneira diferente – porque cada corpo é um corpo, cada corpo ocupa sempre o espaço de maneira diferente.

Deparamo-nos com um corpo, que, estando presente, nunca é neutro. A dança pressupõe sempre a existência de um corpo expressivo. Mesmo imóvel, o simples estar do corpo num espaço já é um estar, já é um registo – tal como um polígono se inscreve numa circunferência, sem nunca se fundir nela<sup>32</sup>. O polígono regular pode ter uma infinidade de lados e inscrever-se-á sempre numa circunferência, mas tornando-se, desta forma, numa circunferência<sup>33</sup>. O corpo, por sua vez, também se inscreverá sempre num espaço. O corpo é e pode ser inscrito dentro de um espaço, criando a sua própria forma e não se *relacionando* totalmente com o espaço maior, que é o espaço do palco (Cunningham, 1998, p. 37); cria as suas próprias formas, fluxos de movimento ligados pelo tempo e por um nexó próprio, inerente a qualquer coreografia (Gil, 2001): «O corpo é de qualquer maneira expressivo, sê-lo-ia muito mais quando dança» (Gil, 2001, p. 73). É através do movimento do corpo que o espaço se estabelece. Ou seja, dançando, o corpo em movimento relaciona-se com o espaço e estabelece-o, delimita-o, dá-lhe *sentido*, formas – do corpo.

---

<sup>32</sup> Ver Anexo 5.

<sup>33</sup> Em 2000, Oscar Niemeyer (1907-2012), arquiteto brasileiro, escreveu em *As Curvas do Tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon, pp. 169 e 70, «O que me atrai é a curva livre e / sensual. / [...] De curvas é feito todo o Universo. [...]». Também um palco é um espaço de possibilidades infinitas, onde o corpo é livre e infinitas são as suas possibilidades.

«The modern dance [...] made space into a series of lumps, or often just static hills on the stage with actually no relation to the larger space of the stage area, but simply forms that by their connection in time made a shape».

(Cunningham, 1998, p. 37)

Na tese de Cunningham, *Space, Time and Dance* (1998), encontramos também referência à verticalidade do ballet, em comparação à horizontalidade da dança moderna.

«One of the best discoveries the modern dance has made use of is gravity of the body in weight, that is, as opposite from denying (and thus affirming) gravity by ascent into the air, the weight of the body in going with gravity, down.»

(Cunningham, 1998, p. 38)

A ideia transmitida pelos bailados clássicos, de negação do peso do corpo e de criação de uma forma linear de espaço (Cunningham, 1998, p. 37), acaba por ser corroborado por Maria José Fazenda, quando afirma que «as técnicas de dança clássica moldam o corpo de acordo com um arquétipo ideal: corpo extensível, alongado, vertical, projetado para o exterior e para o alto. O objetivo é criar a ilusão de ascensão, ampliada pelo artifício das sapatilhas de pontas, presas às pernas como se delas fossem uma extensão» (Fazenda, 2007, cit. in Guerreiro, 2017, p. 21). Pelo contrário, a dança moderna, que quer representar a vida, tal como as vanguardas que mencionámos no capítulo I, incorpora o real peso de um corpo e o que isso implica para o tempo, que se torna, talvez, mais demorado e arrastado, e para o espaço, que se vai tornando mais horizontal e mais baixo. Fazenda comprova a tese de Cunningham da horizontalidade da dança moderna: «as técnicas de dança moderna e contemporânea rompem com o privilégio da verticalidade: valorizam a descida do corpo e a queda. [...] O corpo na dança do século XX é um corpo que se pode contrair, torcer e dobrar, que toca e utiliza o chão, que se projeta também na horizontal. À permanente procura de um equilíbrio precário do corpo colocado na vertical sobre apenas um dos pés, introduz-se também a possibilidade de provocar o desequilíbrio. Às formas retilíneas das pernas, sinuosamente arredondadas dos braços e ao tronco ereto, acrescentam-se as dobras, as formas côncavas, as torções, os movimentos em onda e as espirais» (Fazenda, 2007, cit. in Guerreiro, 2017, p. 22).

Apesar desta diferença fundamental entre a dança clássica e a dança moderna, José Gil (2001) estabelece uma coerência entre elas, que se estende, aliás, a todos os estilos de

dança: o fluxo de movimento. O autor, em «Dança e linguagem», encontra a linguagem predominante de cada coreografia e acaba por lhe chamar nexos – uma lógica de movimento. Este nexo, que acima já referimos, não mais é que o fluxo de movimentos que cada coreografia de dança tem em si mesma, que lhe dá tempo e a constitui ritmicamente. Ou seja, este nexo é a linguagem da coreografia, o que ela *diz* aos espectadores, acabando por interpelá-lo. É este nexo que traz significância à coreografia, sendo, ela própria, composta por todos os gestos, movimentos e passos do bailarino. O nexo é o motor da coreografia.

Este fluxo de movimento pode ser comparado ao fluxo de consciência, uma técnica literária que se desenvolveu nesta altura e que foi consagrada por James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust e Thomas Mann e que já mencionámos anteriormente. É caracterizado pela tentativa de exprimir os processos mentais das personagens como um fluxo contínuo de associações mentais e de pensamentos entrecortados e intercruzados, levando, por vezes, à perda de sintaxe. Desta forma, surge uma «reestruturação dos planos [...], através da decomposição ou da compressão das formas» de narrar. E como o texto se oblitera e se desfigura, numa tentativa de representação genuína da vida, torna-se confuso para o leitor: «[...] o enredo do romance moderno torna-se muitas vezes caótico [...], pois o romancista quer exprimir com autenticidade a vida e o destino humano, e estes aparecem como o reino do absurdo, do incongruente e do fragmentário. [...] A recusa da cronologia linear e a introdução no romance de múltiplos planos temporais que se interpenetram e se confundem, constituem uma fundamental linha de rumo do romance coetâneo, magistralmente explorada por William Faulkner [...].» (Aguiar e Silva, 1982, p. 706). No entanto, o fluxo de consciência, tal como o nexo, move o leitor, conduzindo-o. Também com a dança moderna, o espectador assiste a uma decomposição e compressão das formas de dançar, obliterando e desfigurando o corpo, tornando-se caótica e visceral.

«In the ballet, the various steps that lead to the larger movements or poses have, by usage and by their momentum, become common ground upon which the spectator can lead his eyes and his feelings into the resulting action. This also helps define the rhythm [...]. In the modern dance, the tendency or the wish has been to get rid of these “unnecessary and balletic” movements, at the same time wanting the same result in the size and vigor of the movement as the balletic action, and this has often left the dancer and the spectator slightly short.»

(Cunningham, 1998, pp. 37 e 38)

E apesar de a dança moderna não ter, por vezes, o desfecho magnânimo da dança clássica, uma vez que os bailados caminham todos e preparam o final (ao contrário da contemporânea cujo fim pode não ser o final, i.e., o desfecho da narrativa, mas sim a própria *performance*, a execução do movimento), abriu-se, com a primeira, o espaço para os tempos não se encontrarem e formarem, assim, um outro climax. Assistindo-se à libertação não só da dança, mas também da música, juntas deixaram de existir uma para a outra, para formarem esta terceira força – a estrutura do acaso. Este acaso diz respeito ao movimento dançado que pode, ou não, encontrar-se com a música. E aí sim, estamos perante esta estrutura do acaso, que se dá porque a dança não tem como intenção primeira encontrar-se com a música, mas sim fazer-se valer e deixar o corpo expressar-se. E esta estrutura é uma estrutura temporal, que decorre porque o corpo se move num espaço.

«More freeing into *space* that the theme and manipulation “holdup” would be a formal structure based on *time*. Now time can be an awful lot of bother with the ordinary pinch-penny counting that has to go on with it, but if one can think of the structure as a space of time in which anything can happen in any sequence of movement event, and any length of stillness can take place, then the counting is an aid towards freedom, rather than a discipline towards mechanization. A use of time-structure also freed the music into space, making the connection between the dance and the music one of individual autonomy connected at structural point. The result is the dance is free to act as it chooses, as is the music, the music doesn’t have to work itself to death to underline the dance, or the dance create havoc in trying to be as flashy as the music.»

(Cunningham, 1998, p. 39)

Em ambos os casos, estamos perante ciclos de energia contínuos, porque o corpo está sempre em tensão enquanto se move – «não há uma única posição do corpo que seja estática. O corpo mexe-se sempre impercetivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional» (Gil, 2001, p. 76). E que mais é um exercício de equilíbrio tensional senão a própria vida? «What the dancer does is the most realistic of all possible things, [...]. Dancing is a visible action of life» (Cunningham, 1998, p. 39).

A dança é a representação dos acontecimentos de um corpo, como a escrita é a representação do som dos discursos. A dança está intimamente ligada à vida porque é a manifestação de um corpo. E é disso mesmo que aqui tratamos: de manifestações artísticas da vida.

A dança eleva-se e ganha valor para compreendermos a pintura gestual, uma vez que a técnica foi desenvolvida junto de alunos de formação artística de dança. Assim, este capítulo serve para, mais adiante, entendermos as consonâncias e dissonâncias entre a dança e a pintura gestual – que se vão tocando em pequenos pormenores, mas que são tão diferentes.

#### IV. A fusão – *action painting* na dança

Com este capítulo, abrimos, por fim, espaço para entender de que forma a dança pode puxar para si mesma a preconizada *action painting*, num exercício performativo de amplificação e complementaridade, que mais à frente apresentaremos – o exercício de pintura gestual. Para isso, começaremos por definir *action painting*, seguindo-se dois subcapítulos sobre dois casos práticos, que considerámos pertinentes para a nossa análise.

O termo *action painting*<sup>34</sup> é criado pelo crítico de arte americano Harold Rosenberg, em 1952, no seu ensaio «The American Action Painters», apesar de trazer já desde a década de 40 o seu cunho vanguardista, a partir de Nova Iorque. A pintura que ganha forma neste gesto artístico resulta da interação dos traços ocorridos na tela, através da justaposição do campo da visão com o campo da intenção motora. Como Merleau-Ponty, autor da *Fenomenologia da Perceção* (1999), enfatiza, num exercício de *action painting*, o conteúdo da visão é-o em virtude da visibilidade do observador, introduzindo ao observador o espaço que pressupõe a materialidade.

Desde a sua primeira investida na tela, o pintor precipita uma tensão sobre a superfície, o exterior. Força, potência e tensão criam o nexos<sup>35</sup> para o movimento seguinte, tal como referimos no capítulo anterior, em relação à dança: «The modern artist is working with space and time, and expressing his feelings rather than illustrating».<sup>36</sup>

«When I say artist, I mean the man who is building things – creating molding the earth[...]. It's all a big game of construction [...]».

(Pollock cit. in Solomon, 1987, p. 62)

Em adição, a *action painting* pressupõe um manchar, um cair, um gotejar espontâneo na tela. Aquilo que resulta desse movimento vivo e quase animal destaca o

---

<sup>34</sup> Em português, da tradução literal «pintura de ação», chegou até à atualidade o termo «pintura gestual».

<sup>35</sup> Conceito utilizado por José Gil em «A dança e a linguagem», abordado no capítulo anterior.

<sup>36</sup> Entrevista realizada por William Wright a Pollock em 1950.

ato físico de pintar, em si, como um aspeto fundamental do resultado final da obra e, simultaneamente, do motivo do artista.

A ação, este agir (esta projeção) sobre a tela, foi introduzida como elemento significante nas artes visuais através da *action painting* e, nomeadamente, do trabalho de artistas como Jackson Pollock<sup>37 38</sup>, Franz Kline<sup>39 40</sup> e Willem de Kooning<sup>41 42</sup>.

No período que sucedeu à Segunda Grande Guerra, verificou-se, nos Estados Unidos da América, uma profusão de estilos de pintura. De acordo com Rosenberg (1952), «Thousands of abstract painters – crowded teaching courses in Modern Art – a scattering of new heroes – ambitions stimulated by new galleries, mass exhibitions, reproductions in popular magazines, festivals, appropriations» (Rosenberg, 1952, p. 22) caracterizavam o panorama artístico americano. Contudo, a partir deste intenso festival de texturas, o trabalho de alguns artistas destacou-se por uma noção distinta da função da pintura, particularmente, dos anteriores «abstracionistas» e, ainda, das visões do expressionismo. Para estes artistas, tal como apontámos no capítulo I, a sua comunhão, a sua identidade comum, a sua paridade era representada, somente, por aquilo que eles realizavam e, nesse sentido, essa nova pintura não constituiu uma escola.

Noutro ensaio, Rosenberg torna bastante evidente como o material e o campo ideológico da *action painting* estavam relacionados com uma cultura internacional (1959). De acordo com o autor, esta nova expressão artística americana era, assim, a pintura realizada em Nova Iorque, ou seja, a pintura produzida pelo carácter físico da diluição de nacionalidades, raças, posições de classe e ideais. Nesse sentido, esta pintura era produzida por imigrantes, por indivíduos deslocados por razões que teriam levado, talvez, outros artistas a deslocar-se a Paris, onde havia a possibilidade de abraçar, de facto, a sua produção e o *ser* moderno.

A dada altura, este pintor americano e cosmopolita, da cidade, o pintor de uma coletividade etnicamente diversa – e não o pintor associado a uma ideia nacionalista –, passa a compreender a tela como uma arena na qual deve atuar, agir, representar e,

---

<sup>37</sup> Pintor norte americano (1912-1956).

<sup>38</sup> Ver Anexo 6.

<sup>39</sup> Pintor norte americano (1910-1962).

<sup>40</sup> Ver Anexo 7.

<sup>41</sup> Pintor, escultor e desenhista dos Países Baixos (1904-1997).

<sup>42</sup> Ver Anexo 8.

sobretudo, na qual se deve investir e manusear a tinta. Nesse sentido, aquilo que a tela viria a consagrar seria, não um quadro, mas um evento. Note-se que nesta altura se passou de uma tela vertical para uma *arena* horizontal, dado o tamanho das peças que se executavam, tal como já tínhamos referido no capítulo I. O pintor passa a dirigir-se à tela com um dado material na sua mão para transformar, de algum modo, o material com que se depara, passando a imagem a ser o resultado do encontro entre o pintor e a tela. Nesta mudança de posição da tela, nota-se ainda uma diferença de género: passamos de uma tela vertical, mais masculina e reta, na direção do céu, onde o pintor não consegue ver o topo (cegando-o), para uma arena horizontal, ampla, aberta, total, que o pintor passa a querer abranger e abraçar. Mesmo não vendo a sua totalidade, entrega-se a ela totalmente.

O conteúdo do ato deve ser um enigma para o artista, na *action painting*, assim como o resultado final. Ou seja, não se trata, primeiramente, de uma fórmula, uma vez que o pintor já não vê a tela como um espaço para traçar a sua matéria que vislumbra, mas sim como uma mente através da qual ele pensa e se expressa, transformando a tela e deixando-se transformar por ela. De acordo com Rosenberg, «If a painting is an action, the sketch is one action, the painting that follows is another. The second cannot be better or more complete than the first» (Rosenberg, 1952, p. 22). Ou seja, o valor, na *action painting* (e também na pintura gestual, que vamos abordar), está na ação, como motor – o resto é uma consequência.

Em 1977, no seu ensaio «The Question Concerning Technology», Heidegger declara a sua preocupação com o emergente perigo associado à tecnicidade que caracteriza a situação histórica do seu mundo, identificando dois vetores característicos da modernidade. Para o autor, o modo de apreensão do mundo que caracteriza a época moderna acelera uma debilidade associada ao esquecimento da natureza poética da nossa existência, ou seja, estamos perante um esvaziamento do que antecede a época moderna. Isto acontece na medida em que esta compreensão moderna do mundo mensura, comede e submete toda e qualquer entidade a uma regularização sistemática acessível a um cálculo simples. A tecnicidade estabelece uma rede que integra qualquer substância numa possibilidade comensurável. Isto vai, precisamente, ao encontro da metodologia científica de pesquisa da modernidade. Por outro lado, este princípio estende-se ao artístico que fica delegado, desta forma, ao meramente estético. A estética é, desta forma, absolutamente subordinada ao próprio gesto material, de modo que a revelação contida no ato seja

priorizada. A imagem, enquanto efeito final, seja qual for a composição contida, é sempre uma tensão – a tensão do encontro entre pintor e a tela.

A *action painting* é, frequentemente, associada a um Expressionismo Abstrato, cuja figura central é Jackson Pollock, como já mencionámos no capítulo I. É, contudo, crucial compreender-se que o seu objetivo é impulsionado por uma secundarização, ou mesmo uma abolição, do objeto. Isto não se verifica noutras fases abstratas ou expressionistas da arte moderna. A *action painting* explora a dinâmica em que a própria pintura emerge conquistando o processo do movimento enquanto o seu próprio objeto de estudo, de trabalho. Nesse sentido, a *action painting* é uma arte fundadora, uma vez que o que está na sua génese é o agir sobre a tela e não o resultado, tal como já referimos.

Na mesma altura, surgiram, em Paris, artistas que também não representavam a realidade objetivamente, mas sim os seus sentimentos, a que o crítico Michel Tapié chamou de *informalistas*, pelas suas tendências pictóricas não figurativas e informais. Para eles, experimentava-se a espontaneidade do gesto, o automatismo e era clara a inexistência de ideias concretas sobre o resultado final do objeto, onde, por vezes, o lugar e o momento da execução se tornam na obra propriamente dita. Também para estes artistas, o que importava era o agir e não o resultado da obra. O próprio agir era a obra, tal como na pintura gestual.

Esta tensão impulsionada pelo encontro do pintor com a tela, empurrou-o na direção de um rasgar. A *action painting* rompeu, de facto, com a maior parte dos artistas. Uma crise emergente traçou uma diagonal que viria a definir um corte com o passado artístico e pessoal do pintor da vanguarda. Nesse corte, o artista renasceria. As visões do expressionismo arrancar-se-iam do pintar dos artistas que, até aí, tinham pintado Arte, ou de marxistas que tinham pintado a Sociedade. O gesto na tela da *action painting* é um gesto de libertação de valores estéticos, políticos ou morais. O motor deste movimento é unicamente o gesto de pintar. Anteriormente, mais que movidos pelo gesto de pintar, os artistas eram movidos pelo gesto rigoroso da necessidade de representar. O motor da *action painting* passa a ser o artista e não o objeto que se quer representar.

É de facto difícil compreender como Pollock, por exemplo, quebrou diametralmente e de forma individual a linha mais ou menos contínua de dez anos que antecederam o seu trabalho artístico; a forma como chegaram, até, a destruir fisicamente essa produção. Talvez seja mais interessante assumir essa destruição, e conseqüente renascimento do artista, associando-a à recusa de algum valor, causa própria da *action*

*painting*. Essa recusa não tomou corpo na condenação da sociedade, como teria tomado, e tomou efetivamente, no pós Primeira Grande Guerra. Orientemo-nos pelas palavras de Rosenberg: «Liberation from the object meant liberation from the nature, society and art already there. It was a movement to leave behind the self that wished to choose his future and to nullify its promisory notes to the past» (Rosenberg, 1952, p. 48). O artista desesperado com o reconhecimento da sua exaustão moral e intelectual, ansiava, não um mundo diferente, mas um mundo diferente na sua tela. Esta ânsia provinha, também, da vontade de encontrar nesta mesma tela o reflexo da sua verdade. Assim, o andar da vanguarda não proveio de um destino comum, mas antes de caminhos distintos que se encontraram no próprio andar.

A tela deixa de ser «uma janela para o mundo», em que o espectador vê a representação daquilo que o rodeia, para a tela da pintura se tornar o signo do momento em que o pintor se despe do valor, renascendo – myth of past self-recognition, e o momento inicial do olhar do pintor para a sua completa identidade – myth of future self-recognition –, quase como um espelho da sua mente.

Para além de se demitir de procedimentos para representar uma imagem *a priori*, a *action painting* afasta-se, também, do propósito de conceber uma imagem, de todo. Nessa medida, esta vanguarda desconstrói abruptamente o *world-as-picture* compreendido pela pintura pré-moderna – deixando, por isso, de ser a tal janela para o mundo. Este desmontar é evidente, por exemplo, no trabalho de de Kooning. Antes do seu debruçar no motivo da *action painting*, as formas desarticuladas do seu trabalho eram recombinadas num esforço de produção de uma configuração simbólica na tela. No seu renascimento artístico, de Kooning cria pinturas onde os seus traços ocorrem no curso do pintar como «temporary resolutions of strains or tensions in the painter's perceptual field, resolutions that give way to other strains or tensions» (Froman, 1988, p. 473).

A *action painting* garante a possibilidade de modos de apreensão do mundo completamente opostos da apreensão crucial de *world-as-picture* dos pilares da modernidade. A arte da ação estabelece, para o seu artista, que o único real a aceitar é aquele que ele vive no processo de criar. Para o *action painter*, toda a tela é um mundo, porque nela o artista o deposita tal como o experiencia – o mundo que ele é, verdadeiramente, e que só ele consegue descobrir no contacto com a tela. Ora, se é verdade que todo o mundo é um palco, é verdade também que toda a tela é um palco (pelo

menos, aos olhos desta vanguarda), porque é para estas telas que o mundo passa a escorrer. Assim, podemos confirmar que a própria *action painting* é uma performance, porque nela se conjugam a pintura e a movimentação corporal, o ato de pintar, de inscrever a tinta na tela, a própria ação, representando-se o mundo. E na medida em que o (evento) ato-pintura é constituído pela mesma substância metafísica da existência do artista, esta nova pintura quebra, irrevogavelmente, qualquer distinção entre Arte e Vida (Rosenberg, 1952). Rosenberg chega a destacar que tudo o que seja relativo à ação torna-se significativo para a *action painting*: a psicologia, a filosofia, a história ou a mitologia, por exemplo. Ainda assim, não devemos abordar estas pinturas com o desígnio de encontrar sugestões para a identidade do artista. «The work, the act translates the psychologically given into the intentional, into a world – and thus transcends it» (Rosenberg, 1952, p. 23). Isto significa que aquilo que atribui substância e significado ao quadro não são as referências estéticas tradicionais ou a informação psicológica do autor, mas, sim, o papel<sup>43</sup>, isto é, a ordem com que o pintor trata a sua energia emocional e racional para com ele – a ordem com que se projeta para o papel. A ideia de «quadro» é substituída, de facto, pela ideia de uma «arena» na qual o pintor deve atuar, tornando-se esta uma obra mais do que tridimensional, uma obra viva. Na tentativa de compreensão desta nova conceção artística, emerge um interesse manifestamente dramático. O pintor renasce ator, forçando o espectador a deter um vocabulário da ação. É por esta razão que a *action painting* é um exercício de *performance*, porque se passa do plano vertical para o horizontal e também, principalmente, porque estamos perante este vocabulário de ação – semelhante à ação fluída e de expressão da vida do *Fluxus*, que abordámos no capítulo I.1, e semelhante também ao fluxo de consciência, que abordámos no capítulo anterior.

No pensamento de Rosenberg (1982, cit. in Orton, 1991) acerca da mudança de carácter em Hamlet de Shakespeare, encontramos um gancho para compreender os *action painters*. Segundo o crítico, Hamlet rompe a sua personagem para, nesse processo, renascer, tal como nos referimos, acima, ao rasgar. Essa transformação absoluta ocorre, sugere o autor, quando Hamlet encarna uma certeza em relação aos seus sentimentos, quando a sua capacidade de ação deixa de ser a mera expressão do seu carácter, da sua personalidade. «This is I, Hamlet the Dane» – a partir desta declaração, a ação de Hamlet concorre para a demonstração de que ele é conduzido não pelas intenções conflituosas de um «eu», mas pelo impulso do enredo, da organização da realidade diegética. Ao

---

<sup>43</sup> Compreende-se, assim, «o papel» como a tradução de uma expressão mais nítida: the role.

desfazer-se, enquanto imagem, de uma personalidade, Hamlet transforma-se na imagem de uma identidade dramática e é nessa medida que encontra, por fim, o seu lugar na peça. Da mesma forma, o *action painter* não anseia um mundo diferente: anseia ver o real na tensão que vive na tela, no atuar nessa arena estimulante que o interpela através da sua própria ação. Também o *action painter* é impulsionado pelo enredo que vive, o ato de pintar. Anseia, enfim, ser eletrificado pelas sugestões do contacto, do ato de pintar, de inscrição, criando e vendo um mundo que, em cada tela, declara algo sobre si e sobre o mundo. O pintor da *action painting* atua, verdadeiramente, quando compreende que é atuado, quando compreende a tensão entre si e a tela, quando se reconhece e renasce enquanto ator que cria o nexu fluído.

Como observámos nos parágrafos anteriores, esta vanguarda pressupõe que a tela «responde» ao pintor, provocando as suas decisões e interpelando-o, num verdadeiro exercício dramático – tal como se de um solilóquio de uma peça se tratasse, ou mesmo um diálogo entre o pintor e a tela. Como se trata de agir sobre a tela, tudo o que nela se for inscrevendo é um estímulo para que o *action painter* reaja, tal como a vida.

Esbatem-se as diferenças e, ao abandonar a pintura e a sua atitude de reprodução da realidade, chega-se a uma ligação objetiva entre as artes visuais e as artes performativas. Consequentemente, para complementar o nosso estudo, abrimos os próximos dois subcapítulos para estudar os exercícios das artistas Trisha Brown e Ana Mendieta à luz dos conceitos que temos vindo a abordar: inscrição, escrita, dança e *action painting*. Estes dois capítulos deixarão claro que estes dois exercícios performativos têm o intuito evidente de marcar a dança – a intenção e o corpo da dança – e o seu espaço, chegando à inscrição da ausência futura, numa tela que o perpetua.

#### IV. 1. *Exhausting Dance* e o exemplo de Trisha Brown

No quarto capítulo de *Exhausting Dance*, que André Lepecki intitulou de «Toppling Dance – The making of space in Trisha Brown and La Ribot» (2006, p. 65), desvenda-se logo alguma espécie de cartografia, a inscrição da dança, que cobre o solo e cria, concretamente, um espaço. É esta cartografia, este ato, este pintar, que dilui e aproxima as artes performativas das artes visuais – tal como temos vindo a dissecar.

Deste estudo de Lepecki, focamo-nos no exercício de Trisha Brown<sup>44</sup> – *It's a Draw/Live Feed*<sup>45</sup>. O autor começa por salientar que, para Walter Benjamin «[...] the vertical plane is that of painting, of representation, of that which “contains objects,” the horizontal is that of graphic marking, of writing [...]» (Benjamin, 1996, cit. in Lepecki, 2006, p. 66). Ou seja, com a horizontalidade da tela, que passou a ser palco, promovido por Pollock, como observámos no capítulo IV, estamos perante uma representação horizontal de uma marca gráfica. Através desta horizontalidade, deparamo-nos não só com o desenvolvimento de várias técnicas artísticas, como é o caso do *dripping*, mas também com a aproximação à técnica da escrita e, por isso, da inscrição, como abordámos já no capítulo II – que fixa a sua intenção e fá-la perdurar na sua ausência. É também com a horizontalidade da tela que o artista passa a ter, em relação àquela, um estatuto de perpendicularidade e de proclamada orientação espacial e de pose, territorializando-a (Lefebvre, 1991, cit. in Lepecki, 2006, p. 66) – tal como um escritor tem orientação sobre as linhas que escreve numa folha em branco<sup>46</sup>. Ambas, a folha e esta nova tela, feita território, palco, podem ser trespassadas – as suas margens podem ser galgadas e transpostas<sup>47</sup>.

«[...] toppling also allowed Pollock to literally transform the canvas into a ground, a terrain, empty territory where the artist could walk on at will and imprint traces of his or her meanderings. In this sense, Pollock's actions on the toppled canvas were equivalent

---

<sup>44</sup> Coreógrafa e bailarina norte-americana (1936-2017).

<sup>45</sup> Ver *Anexo 9*.

<sup>46</sup> A historiadora Susan Foster associou também o espaço abstrato que a dança cria à página em branco: «Raoul-Auger Feuillet simulated the rectangular floor of the dancing area with the rectangular lay-out of the printed page» (Foster 1996, cit. in Lepecki, 2006, p. 70).

<sup>47</sup> Allan Kaprow, artista já tratado no capítulo I.1, sobre a sua tese «How to make a happening», chegou mesmo a afirmar que esta horizontalidade da tela de Pollock o inspirou: «Kaprow saw in Pollock's actions on the toppled canvas the potential for liberating not only painting itself, but art-making as a whole: the artist should step across the canvas's border and enter into the social sphere, or, as Kaprow put it, into "life". » (Kaprow and Kelley, 2003, cit. in Lepecki, 2006, p. 66).

to a territorialization, understood here as an act that seizes a milieu and turns it into property by the means of the mark.»

(Deleuze and Guattari, 1987, cit. in Lepecki, 2006, p. 66)

Apesar de ser conhecida no mundo artístico como coreógrafa, bailarina e ainda como uma das fundadoras do coletivo artístico Judson Dance Theater e parte integrante do movimento de Nova Iorque da dança pós-moderna, muitos foram os críticos e teóricos que começaram a dirigir-se a Brown como «visual artist», remontando à sua longa relação com os desenhos. Em *It's a Draw/Live Feed*, assistimos a uma fusão objetiva e íntima da dança com a inscrição na tela «de escala monumental», no que parece ser um discurso intencional entre a inscrição informe («formless») e o corpo que o cria (Lepecki, 2006, p. 68). Esta inscrição informe, é, por isso, livre de qualquer representação gramatical ou legibilidade visual, esmagando qualquer significado – deixando-o para a intenção do corpo que a executa (Lepecki, 2006, p. 69), ao contrário da inscrição da escrita. O exercício de Brown não quer escrever, não quer simbolizar e não quer, até, representar nada a não ser ele próprio, o corpo do exercício e a própria inscrição (Lepecki, 2006, p. 71).

«While lying on the transversal plane Benjamin associated with writing and graphic symbolism, Brown's dancing- drawing remains decidedly outside signification – nothing is being written, nothing is being symbolized. Her body, charcoal, and pastel move between the intentional and the accidental, between forethought and spontaneity, between marking and erasing, between almost drawing and almost writing but never quite. Both Brown's body and her drawings refer to nothing except themselves. [...] These dancing-drawings are definitely not representations. They are operations, performances.»

(Lepecki, 2006, p. 71)

Neste exercício gravado com uma câmara suspensa no ar, ao espectador é-lhe apresentado um terreno abundante e branco, o espaço do museu onde Brown surge. É desta forma que a dança da artista ganha relevo, por se tratar de um segundo *reino*, o tridimensional, que inscreve e se grava no bidimensional da tela (Lepecki, 2006, p. 69) – o que acaba por proporcionar ao espectador uma visualização de tensão entre os dois planos distintos da *performance*. E mesmo que, por vezes, possa ser impercetível a aproximação à tela, o que acabamos por verificar é que, tal como na dança moderna que

referimos, em *It's a Draw/Live Feed*, estamos perante um aproximar constante do performer ao solo onde faz forma.

«If she draws on the horizontal, she seems very unconcerned about enclosing in the transversal a symbolic, or a signifying marking. Additionally, she will often dance lying flat along the horizontal plane, refusing the association of figure and verticality that Benjamin identifies with the representational function of the vertical.»

(Lepecki, 2006, p. 70)

E é neste cair que verificamos que este exercício de Brown se distancia da pintura, e até da escrita, por desafiar os limites da tela: «In a controlled manner, Brown falls outside the limits of the paper, defying its surface as boundary for her actions. From the start, a trespassing: she deterritorializes the horizontal, by performing a first move of her dancing- drawing outside the proper limits of the paper.» (Lepecki, 2006, p. 70). O facto de ter de se aproximar e afastar da tela, de se levantar e de se deixar cair, numa penetração da superfície branca da tela, fazem do exercício de Brown uma recusa do domínio de Pollock sobre as suas telas e da sua verticalidade demarcada sobre elas. É ainda esta horizontalidade que torna os movimentos de Brown mais fluidos, uma vez que nela não há nenhum gesto seco e contido, como eram os de Pollock (Lepecki, 2006, 71).

Lepecki aponta que a *performance* de Brown não visa, de forma alguma, a produção de um resultado final na tela. Ao invés, estamos perante movimentos que podem ou não ser direccionados à tela – o que está em causa é o processo: «Rather, Brown generates an inordinate amount of movements, gestures, small steps, microdances that are not at all aimed at the paper, that will not at all imprint or leave their mark on the paper.» (Lepecki, 2006, p. 72). É através do processo que se chega à inscrição; dançando e movimentando-se, Brown chega à marca. E são estas marcas, agenciadas pelo corpo, que fazem com que o espectador, posteriormente, consiga localizar zonas distintas de ação e intenção, estando exposto a um território dinâmico e que o interpela – uma obra aberta (Lepecki, 2006, p. 75), tal como expõe Eco.

Ao contrário da inscrição da escrita, em *It's a Draw/Live Feed* é apresentado ao espectador como uma inscrição *deforme*, informe, sem forma (tal como Michel Tapié referiu respetivamente ao Informalismo europeu), que se opõe à primeira por ser vazia de

significado. Não de intenção, mas de significado. A escrita não só transmite uma ideia, como é transmitida através de letras que significam sons. Já esta inscrição de Trisha Brown quer elevar-se a uma inscrição do corpo, da movimentação – do próprio exercício. É a isso que ambiciona. Esta não deixa de ser livre de significado, mas não se lê, como a escrita, apenas se observa – como uma marca, que perdura. Também *lemos* a dança e a pintura, porque entendemos os seus movimentos, mas não a lemos como lemos as letras que formam as palavras. Tal como abordámos no capítulo dedicado à dança, este exercício de Brown, tal como a dança moderna, vale-se de um corpo em aproximação constante ao solo – na horizontalidade que se vai tornando clara. E é através desta tensão entre o corpo e a tela que surgirão as marcas da inscrição dinâmica que se cria nesta *performance* de Brown. Se a escrita é a representação do som, que narra o acontecimento, esta dança inscreve e representa o corpo no solo.

## IV. 2. Ana Mendieta e a cartografia do corpo na dança

A artista cubana Ana Mendieta<sup>48</sup> cedo se mudou para os Estados Unidos. Os seus trabalhos são conhecidos por uma relação profunda entre o corpo e a paisagem, dando ênfase ao corpo feminino, que, tal como a obra de Mendieta, tem várias transformações, que muito contribuíram para a evolução das neo-vanguardas dos anos 60 e 70.

Depois de o nosso professor nos ter sugerido trabalhar estes dois casos práticos, de Trisha Brown e Ana Mendieta, constatámos que ambas, tal como nós, são do género feminino, o que traz, tal como a obra de Mendieta, um enaltecimento da figura feminina que tem relevo no nosso estudo.

Tal como a página em branco supramencionada, Jacques Derrida chegou mesmo a comparar, no processo de escrita, a caneta a um pénis e a folha em branco, antes da inscrição, à pureza e virgindade feminina antes do ato sexual (Gubar, 1981, p. 247). Na sua tese, Susan Gubar trata vários processos criativos onde figuras femininas eram mal vistas apenas por tentarem tornar-se artistas (Gubar, 1981, p. 247). Mas se há processos onde as mulheres nunca foram impedidas de participar, foi no de serem elas próprias. E faz sentido referenciar estes processos, uma vez que a obra de Mendieta os aborda de forma, por vezes, tão simples, mas tão complexa, concomitantemente.

«Briefly, the story of "The Blank Page" centers on the sisters of a Carmelite order of nuns who grow flax to manufacture the most exquisite linen in Portugal. This linen is so fine that it is used for the bridal sheets of all the neighboring royal houses. After the wedding night, it is solemnly and publicly displayed to attest to the virginity of the princess and is then reclaimed by the convent where the central piece of the stained sheet "which bore witness to the honor of a royal bride" is mounted, framed, and hung in a long gallery with a plate identifying the name of the princess. These "faded markings" on the sheets are of special interest to female pilgrims who journey to the remote country convent, for "each separate canvas with its coroneted name-plate has a story to tell, and each has been set up in loyalty to the story. "But pilgrims and sisters alike are especially fascinated by the framed canvas over the one nameless plate which displays the blank, snow-white sheet that gives the story its title.»

(Gubar, 1981, p. 248)

---

<sup>48</sup> Performer, escultora, pintora e videógrafa cubana (1948-1985).

O facto da ordem das Carmelitas ter querido expor cada pedaço de lençol onde várias formas únicas de sangue atestam a virgindade de cada princesa a quem se vendeu os lençóis, deu força ao corpo feminino, enquanto potenciador e *fazedor* artístico. Muitas vezes, esta foi a única forma das mulheres se exprimirem (Gubar, 1981, p. 248), acabando por exprimir, tão literalmente, a morte em que se encontravam, inscrevendo-a numa superfície, com sangue: «[...] for the woman artist who experiences herself as killed into art may also experience herself as bleeding into print.» (Gubar, 1981, p. 248). Não que o soubessem. Estas mulheres estavam, unicamente, a serem mulheres. Mais adiante na sua tese, Gubar chega mesmo a referir que as mulheres, e a sua virgindade, eram sacrificadas neste preciso momento (Gubar, 1981, p. 254), como um cordeiro. Quase que somos forçados a recordar o derradeiro cordeiro, o próprio Jesus Cristo, e o Santo Sudário de Turim. Este é uma relíquia católica que se crê ter envolvido Jesus após a sua morte e onde se crê estar representado o rosto do Messias, depois de lhe ter limpado o sangue.

Em *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*<sup>49</sup> (1974), obra que escolhemos para abordar o tema da cartografia do corpo na dança, ou na *performance*, Mendieta, com os braços e as mãos com sangue, desliza-os de cima para baixo, deixando uma marca, uma mancha. Esta marca, de sangue de um corpo feminino, para além de realçar o gesto, inscreve também uma intenção numa superfície branca, como temos vindo a tratar. Esta mancha é bem mais intensa que aquela experimentada por Yves Klein em 1960, onde corpos de mulheres eram despidos, cobertos de tinta azul, para deslizarem sobre uma superfície branca horizontal (Goldberg, 2012, p. 182). Nestas pinturas ao vivo de Klein, as mulheres mergulhavam na folha e, ajudando-se umas às outras, iam deixando a marcha dos seus corpos. Em *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)* fica inscrita, de forma simples e intencional (ao contrário das marcas deixadas nos lençóis das carmelitas), a forte mensagem de objetificação da mulher que sempre quis transmitir, como vemos de forma, talvez, mais explícita, por exemplo, em *Rape Scene* (1973).

O vídeo de *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)* tem pouco mais de um minuto, é silencioso e a performer sai em seguida. Tem a clara intenção de ser projetado e visualizado, uma vez que a performer como que esconde o objeto da sua *performance*, que já o é, para depois este ser o centro da obra, que se consuma como tal. Também aqui podemos invocar uma alusão à morte e ao sacrifício pelo recurso ao sangue para manchar

---

<sup>49</sup> Ver Anexo 10.

a parede branca. Neste vídeo, é clara a intenção de Mendieta em deixar que a obra permaneça, ao contrário do seu corpo, que, como todos os outros, se esgota.

«By losing herself in her practice, by immersing herself in the creative and ritualistic practices of past cultures, and by embracing film – a medium that at its essence reveals the passage of time and its concomitant impressions of loss – Mendieta found no time.»

(Lukkas, 2015, p. 74)

O não-tempo, aqui, funciona, tal como em pintura gestual e como na inscrição da escrita, como a eternização do objeto artístico, sendo esse o seu último objetivo – o de fazer eterno algo efêmero e de lhe dar a voz temporal que a mensagem que transporta tem. Tal como a escrita, este exercício de Mendieta atesta a passagem do tempo e a ausência do corpo, transformando-se num monumento, num testemunho de um tempo e de um corpo, e, por isso, passível de ser arquivado e, conseqüentemente, exibido. Mesmo que Diane Taylor tenha afirmado que «the “live” performance can never be captured or transmitted through the archive. A video of a performance is not a performance», constatou ainda que «although it often ends up replacing performance as something in itself (...). Embedded memory is live and exceeds the file’s ability to capture it.» (Taylor, 1999, cit. in Wanderley, 2017, p. 328). Mesmo com a aura efêmera da própria *performance*, do próprio ato, do agir, como referíamos em relação à *action painting*, a memória e o ser registo, inscrição, reclama o lugar da *performance* em si mesma. Não é, deixa de ser a própria *performance*, mas é, e passa a ser, a marca e a mancha da ausência. Ou seja, mesmo que a *performance* e o agir que a compõe sejam gravados, a inscrição vem, *à priori*, reclamar o lugar da *performance*, porque, tal como já constatámos, marcar a ausência do corpo, o vazio que aquele movimento deixou – mas que ficou gravado – torna-se a única *performance*.

«The document space, then, becomes the only space in which performance takes place.»

Auslander, 2006, cit. in Wanderley, 2017, p. 328)

Em oposição, porventura, Mendieta apresentou ainda uma série de trabalhos, *Silhuetas* (1976), onde o (seu) corpo feminino se tornava o próprio objeto artístico, ao

contrário do mito de Pigmalião, onde «the woman who cannot become an artist can nevertheless turn herself into an artistic object.» (Gubar, 1981, p. 249), em comunhão com a natureza envolvente. Apesar de diferentes, quer na forma, quer no conteúdo, ambas as obras têm o corpo como elemento principal e podem ser relacionadas com o tema da origem: o corpo que se funde com a natureza para voltar ao seu estado inicial, regressando à terra. O corpo que morre, em *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*, através do sangue da morte ou da menstruação, para voltar à vida; e o corpo em união com a terra, em *Silhuetas* (1976).

Talvez possa não ser clara, de início, a razão pela qual inserimos a obra de Ana Mendieta no nosso estudo, mas, de facto, em *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)* estamos perante um corpo em tensão; um corpo que, por isso, dança, e que inscreve o seu motivo numa superfície intencionalmente. Este corpo deixa marcas, risca e pinta o espaço onde se move. Voltamos a uma superfície vertical, o que acaba por intensificar o escorrer da tinta sobre a parede, mas não deixamos, tal como no exercício de Trisha Brown, de ter uma zona clara de ação onde o corpo atuou, para o espectador apreender. Este corpo desenha e pinta o espaço, delineando-o.

Ao contrário de Brown, Mendieta quer de facto deixar uma marca que possa ser interpretada na sua ausência, como um registo<sup>50</sup>. E tal como a inscrição de Brown, esta também é ilegível, ou seja, não tem como produto último a leitura de caracteres. No entanto, e corroborando a ideia anterior, estamos perante a leitura de um signo, o do corpo feminino e o do corpo de Ana Mendieta.

---

<sup>50</sup> Ver Anexo 11.

## V. Pintura gestual na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional

Em funcionamento desde 1839, a Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa (EDCN) está localizada no centro histórico da cidade. A estrutura vigente atualmente na escola foi apenas implementada em 1987: uma escola totalmente pública, que integra disciplinas de dança e do foro artístico, mas também disciplinas da área de formação geral, do 2º ciclo até ao Ensino Secundário<sup>51</sup>.

Na segunda metade do século XX, com a criação do Ballet Gulbenkian e da Companhia Nacional de Bailado, a escola ganhou algum destaque, tendo saído reforçada não só a nível artístico, como a nível internacional, uma vez que a cultura e tradição da dança em Portugal não tinha até então grande projeção. Reforçou-se uma cultura artística a nível nacional, o que acabou por pôr a escola em primeiro plano.

Com um programa robusto dedicado à Técnica de Dança Clássica, disciplina lecionada durante todos os ciclos escolares, só no terceiro ano (que equivale ao 7º ano do ensino regular) é que começa a ser lecionada Técnica de Dança Moderna, «com base na Técnica Graham, e, mais recentemente, com a introdução de Técnicas Contemporâneas relacionadas com o movimento americano Pós-Modernista.»<sup>52</sup>

Muitos têm sido os alunos a alcançar reputação a nível internacional, relacionada com a formação que receberam da escola, seja em concursos a que se candidatam no decorrer do percurso académico, seja quando ingressam em alguma companhia.

«Temos orgulho no facto de os bailarinos formados pela EDCN integrarem elencos de importantes companhias de Dança, ou de trabalharem com coreógrafos de renome, tanto em Portugal, como no estrangeiro.»<sup>53</sup>

Disciplinas como Expressão Dramática, Música, Danças Tradicionais, entre outras do foro artístico, também estão compreendidas neste programa, que visa dar aos seus alunos um leque de opções artísticas o mais alargado possível.

---

<sup>51</sup> In <https://eadcn.pt/pt-pt/a-escola/historia-enguadramento/>

<sup>52</sup> In <https://eadcn.pt/pt-pt/a-escola/historia-enguadramento/>

<sup>53</sup> In <https://eadcn.pt/pt-pt/a-escola/historia-enguadramento/>

Tal como no ensino regular, os alunos quando entram na EDCN, têm aulas de Educação Visual<sup>54</sup>. Tal como a Técnica de Dança Moderna, é também no 7º ano de escolaridade que estes alunos têm oportunidade de experienciar, no âmbito das aulas de Educação Visual, aulas de pintura gestual. Estas aulas, relacionadas em alguns, escassos, momentos com a Técnica de Dança Moderna – que por momentos acaba, ela própria, por se fazer valer da tinta e de inscrições numa tela –, não se querem relacionar com a dança, ainda que seja muitíssimo mais enriquecedor precisamente o facto de estarmos perante corpos habituados às linhas longilíneas e quase, diria, perfeitas da técnica da dança clássica. Mas lá chegaremos.

O nosso professor, Rui Oliveira, tirou o curso na Faculdade de Belas Artes e, como tendencialmente muitos alunos do curso de Pintura, queria encontrar a sua linguagem.

«Sozinho no atelier, no quarto ano de pintura, estava a fazer a minha primeira experiência de pintura gestual. Sem me aperceber, oiço uma voz atrás de mim, era o meu professor, que me disse “olhe que o gesto finge-se”. E na altura, eu tinha andado a ler “o poeta é um fingidor, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Portanto, quando ele me disse aquilo, eu percebi que toda a arte é uma representação, e não há representação sem fingimento.»<sup>55</sup>

Nesta conversa, o professor disse-nos ainda que «Quem estiver na atividade artística sem fingir, e se não fingir muito bem que é, a coisa não funciona. E é aqui que está também a sua dimensão poética». Todos os artistas retrataram e retratam a vida, como temos vindo a observar – tal como dizia Álvaro de Campos e acima verificámos: «O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro». Refletem as catástrofes, as angústias, o que se passa na política, na sociedade, nas suas casas, nas suas cabeças. Mas este retratamento é não mais do que isso (tal como a inscrição da dança – não passa disso mesmo), um retratamento. Na arte, o artista busca a melhor forma para expressar o que sente – o ato de expressar fica no momento em que o mesmo é processado, não volta. Mas trata-se disso, de uma expressão e, por isso, de um fingimento, não da própria vida – ainda que o intentemos sentir assim, como temos vindo a expor (manifestações da vida,

---

<sup>54</sup> <https://www.dge.mec.pt/educacao-visual>

<sup>55</sup> Excertos de conversa com o nosso professor, realizada, em jeito de entrevista, dia 17 de agosto de 2021.

representações da vida e expressão da vida, por exemplo), porque posteriormente é o resultado aquilo que da arte nos resta.

A pintura gestual surgiu a Oliveira como uma tendência para desconstruir aquele que era o seu cunho pessoal muito elaborado na pintura e no desenho que praticava, porque o obrigava a representar e a arremessar a tinta.

Mais tarde, quando foi lecionar para a EDCN, numa das primeiras aulas de pintura gestual<sup>56</sup> que lecionou, decidiu ir para o pátio atrás do Estúdio 7, ao ar livre, com os alunos, música e umas grandes folhas brancas A2, que colocou no chão. Entre risos, confessou-nos que os alunos se puseram em pontas e gesticularam aquilo a que os corpos se tinham acostumado – a técnica da dança clássica, rígida e pensada. Desse dia, lembra-se que estava vento, e, do ponto de vista plástico, os exercícios acabaram por ser espetaculares. Acabaram por se colar aos corpos folhas, terra, raízes. No entanto, do ponto de vista performativo que buscava, ainda lhe faltava afinar alguns termos e direccionar os alunos de forma diferente. Conta, então, que foi com o tempo que se apercebeu que os exercícios de pintura gestual destes alunos tinham de ser o oposto de um estímulo da dança, tinham de a evitar. Evitar dançar para, enfim, dançar. Procurou uma linguagem séria dentro das artes visuais, em correlação com as artes performativas, do ponto de vista pedagógico, que foi alcançando com os anos. Buscava o tal gesto fingido, o gesto que era livre da dança que aqueles corpos já tinham e dominavam, um exercício de esbatimento entre as artes visuais, aquilo para que estudou, e as artes performativas, aquilo que tinha à sua frente nos seus alunos. O que pretendia era que aqueles corpos chegassem à potencialidade da mancha, não pela mancha, mas pela ação do manchar, pelo gesto que levava àquela inscrição.

As aulas de pintura gestual de Oliveira, depois de estruturadas ao longo de 25 anos a serem lecionadas, passaram a ter vários níveis, que correspondiam aos sétimo, oitavo e nono anos da escolaridade regular; terceiro, quarto e quinto do ensino artístico<sup>57</sup>. Num primeiro nível, os alunos começavam por experimentar, numa folha sobre a mesa, uma aproximação à mancha de cores primárias através dos seus gestos. No segundo nível, os alunos faziam uma apropriação dos movimentos finos da caligrafia, em folhas A4, que depois se iam tornando de maior escala, tal fosse o envolvimento de cada um, todos a

---

<sup>56</sup> Termo de sua autoria no que diz respeito a esta prática em específico – estamos perante uma técnica pedagógica inovadora para estes alunos de formação e dança clássica.

<sup>57</sup> Ver Anexo 12.

preto e branco. O terceiro nível era dedicado à poesia visual, experimental e concreta. O intuito era que o aluno saísse da escrita, enquanto elemento com significado, para uma escrita puramente plástica: «A percepção dos elementos da escrita como uma coisa plástica». Em todo este processo, a preocupação do aluno deveria ser sempre a sua ação, o seu ato de pintar, o seu movimento para encontrar estas inscrições e não as inscrições propriamente ditas.

«Com o tempo, os alunos começaram a corresponder ainda melhor, levavam a coisa muito a sério, e eu também era muito preciso em relação aos objetivos. O intuito destas aulas era esbater as diferenças e encontrar as ligações entre as artes visuais e as artes performativas.»

Todos os níveis aqui em causa passavam por uma experimentação preliminar em folhas A3, sobre a mesa, para depois passarem a folhas A2 dispostas no chão da sala de aula, depois de se terem afastado as mesas todas, de se terem ligados os holofotes e de se terem fechado as portadas das janelas e desligado as luzes. Ali, abria-se uma verdadeira arena em branco (semelhante à folha em branco da escrita), igual à que acima já apresentámos, onde cada corpo ia experimentar e alcançar o *Pintar* e o gesto para alcançar a mancha de tinta na tela horizontal, a arena, numa verdadeira desconstrução da técnica a que aqueles corpos estavam habituados. Ali falava-se pintura e fingimento, mesmo que fosse difícil entender para um corpo acostumado à tenacidade clássica.

\*\*\*

Da nossa experiência das aulas de Pintura Gestual para as aulas de Espaços Performativos, no Mestrado de Artes Cénicas, passaram, sensivelmente, 10 anos. O exercício final que realizámos para a segunda disciplina foi uma recriação de um exercício de Pintura Gestual específico.

Para Espaços Performativos, queriam-se exercícios finais que nos refletissem: as nossas inquietações, os nossos anseios, aquilo que nos define ou não, as pessoas que somos ou julgamos ser. *Performances* como *narrativas pessoais*<sup>58</sup>, aquilo que depois nos permitiria passar a narrativas de coletivo, criando pontes entre o mundo (Grotowski,

---

<sup>58</sup> João Garcia Miguel, aula de dia 24 de fevereiro de 2019.

1990, pp. 1). E nós tínhamos de as saber fingir bem, depois de já as termos vivido, só assim íamos chegar à narrativa do coletivo.

Tratando-se de um puro exercício de memória, o nosso corpo fingiu, sentiu por outros, sentiu pelo que tinha sido – fingiu ser aquilo que foi, e que já não era; tentou alcançar o que tinha sentido, para o passar ao espectador. Já não era um corpo de dança, acostumado a toda aquela envolvimento, mas não fizemos de outro, fizemos de nós mesmos naquela altura em que vivenciámos a Pintura Gestual, mesmo que já o tivéssemos esquecido (Grotowski, 1990, p. 1). Peter Brook (2016) chegou mesmo a utilizar o termo «autopenetração», já anteriormente utilizado por Grotowski, onde salientava a questão do sacrifício pessoal a que um artista se sujeita para cativar e fascinar o público, tornando aquilo que está a apresentar algo único». (Brook, 2016, p. 83). E era isso que queríamos: tornar a Pintura Gestual e aquela memória, em específico, algo único, não era nada de novo – era apenas a sensação que era nova para o espectador.

Neste exercício, o ambiente foi igualmente íntimo e escuro. Todas as luzes estavam desligadas, à exceção de um candeeiro aceso na direção do público, para que a nossa figura fosse o mais esbatida e neutra possível – apenas uma silhueta. Só usámos tinta vermelha, aludindo ao sangue. A memória de 2015<sup>59</sup>, a que fomos fiéis, transmitia um ambiente denso e constrangedor de sufoco. O que acabou por se verificar foi uma reescrita daquela memória, como afirmou Marco Martins, sobre a peça *Atores* (2018):

«Esta é uma peça sobre memórias, que as revisita e as transforma noutras diferentes. Deixa que os atores se apropriem delas e as construam de novo, formando outras coisas. [...] Esta não é uma peça que convoca as melhores memórias ou as menos felizes. Esta é uma peça para a qual se arregaçam as mangas e se entra nas experiências mais dolorosas e humilhantes de cada um dos cinco atores, não para delas surgir compadecimento ou compaixão, mas para delas se erguerem “fachos de luz a arder”».<sup>60</sup>

Dos comentários posteriores da audiência, surgiu a ideia límpida de uma menina angustiada a ter a menstruação pela primeira vez, por só termos usado a cor vermelha para marcar a folha que dispusemos no chão. Estando de costas, deixámos escorrer a tinta

---

<sup>59</sup> Ver *Anexo 13*.

<sup>60</sup> «Atores: um ensaio encenado» in *Espalha-Factos* <https://espalhafactos.com/2018/01/24/actores-um-ensaio-encenado/> [consultado em 14-08-2021].

(vermelha) entre as nossas pernas, revelando-se ao público apenas nesse momento<sup>61</sup>. Esta ideia remete-nos, quase de imediato, para aqueles lençóis que anteriormente referimos, expostos para atestar a virgindade das princesas. Neste caso particular, recorde-se que as alunas de dança, não em particular da EDCN, são expostas a altos padrões físicos a que devem corresponder, o que acaba por dar ao momento em que têm a menstruação um sentido angustiante de derrota, porque deixaram de corresponder a nível físico, talvez, e porque muitas coisas nos seus corpos se modifica daí em diante. A associação ao ato de manchar, e de consequente inscrição numa superfície, é clara, uma vez que a tinta deixa uma marca, que pode posteriormente ser interpretada, no solo. Pode ainda remeter-se esta imagem para a ideia de renascimento que abordámos no capítulo IV, onde de um rasgar o artista renasce. Neste caso específico, rasgou-se o ventre para que algo pudesse surgir.

Este foi o nosso «facho de luz a arder». A memória que acabou por ser reescrita foi a de uma menina presa no medo de se esvair em sangue, morrendo para a dança que conhecia. Era isso que éramos, inconscientemente, e que transmitimos. Este foi, por isso, um fingimento que se elevou à elaboração de algo mais, entrando na memória mais intrínseca que tínhamos.

\*\*\*

Impedidos de dançar, os corpos da pintura gestual dançavam, porque estavam vivos e habituados. E todo o movimento é dança, como já vimos. Da música que acompanhava os exercícios, os corpos só lhe podiam arrancar a força, sem entrar no movimento musical – tudo o que se pedia era movimento corporal de potência. Para alunos habituados a trabalhar o corpo, quase num nível de alta competição, ao som da música e acompanhando-a, era quase como pedir-lhes que ficassem surdos. E os surdos dançarão, porque estão vivos, e movem o corpo ao som daquilo que julgam ser o som. Porém, ali tratava-se da mancha, do *Pintar*, como os *action painters* da América, que queriam ouvir a música interior e visceral – de potência.

Todos estes exemplos que explorámos, o de Trisha Brown, o de Ana Mendieta e o de Rui Oliveira, são exercícios performativos que buscam, tal como Lepecki afirmou, «criar um espaço de pura potencialidade» (2006, p. 68), que reflete o tempo, a dança e o

---

<sup>61</sup> Ver Anexo 14.

corpo e os projeta, a alta velocidade, para o futuro – porque mal termina, o movimento (de dança) já é passado. Qualquer espaço performativo é, por si só, um espaço de potencialidade, que alberga qualquer extensão de movimento, até o imóvel, tal como percebemos no capítulo III. Corroborando Cunningham, «Mas se um bailarino dança, tudo já está presente.» (Cunningham, cit. in Gil, 2001, p. 67). Um espaço será sempre de potencialidade quando já tem a dança (e/ou a *performance*) presente, porque estabelece um presente.

E é no que toca a oposição entre o presente e o passado, que os exercícios de pintura gestual, tal como os de Brown e Mendieta que abordámos, se cruzam com a prática da escrita. Se todo o ato de escrever se remete ao passado, estabelece-se como uma ausência de alguém e de um ato que já desapareceu. Tal como a escrita fixa o pensamento e o torna passível de ser transmitido através das gerações e dos tempos, a tinta utilizada nos exercícios de pintura gestual fixa o ato de manchar e, consequentemente, a dança e o movimento que lhe são característicos. Permite-se, tal como na escrita, que duas instâncias não mais deixem de estar ligadas (Babo, 1993, p. 74): o ato de pintar, de um corpo, e a própria memória que fica desse ato. É a esta memória, que eterniza um movimento, uma dança, que imprimimos todo o valor que buscamos, pois estamos perante o grande paradoxo de eternizar uma prática efêmera na sua génese: a dança ou, se quisermos, o movimento. A dança da pintura gestual gravou um movimento, deixou que ele se eternizasse – eternizando, tal como na escrita, a ausência, o vazio que buscamos.

Importa ainda realçar que estamos perante exercícios efêmeros que se deparam com a fixação do seu próprio espaço. Tal como a escrita, a pintura ganha um espaço concreto, delimitador e territorial, que pode ser, por isso, trespassado. O vazio da dança que buscamos acaba por territorializá-la (Deleuze and Guattari, 1987, cit. in Lepecki, 2006, p. 66). É este o vazio da dança, o espaço que deixa de ser efêmero para ser, na pintura gestual, absolutamente revolucionário, como prova de um movimento que não mais está presente. Ainda que não seja inovador, uma vez que, como verificámos, por exemplo, Brown e Mendieta já o tinham conseguido e implementado – imprimir a ausência dos seus corpos numa superfície, permitindo que posteriormente fosse discutida. No entanto, talvez devamos deter a nossa atenção no exercício de Mendieta, *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*, e no nosso segundo exercício de pintura gestual, para o projeto final da cadeira de Espaços Performativos, onde os autores revelam uma profunda

relação com os seus corpos, a tal autopenetração de Brook (2016) e a potencialidade de que falava Lepecki (2006). Nestes dois exercícios, intimamente ligados à temática da exaustão, do medo e da morte (mesmo que figurativa) do corpo, que sabem de cor, estamos perante, mais do que de um registo de um ato que nos leva à inscrição, mas de um registo do inconsciente, do íntimo do corpo humano feminino que promove aquele ato de manchar, mesmo que seja apenas uma representação – como sugerimos acima com o fingimento. E o valor que surge destes dois exercícios, em paralelo, é o passo que damos atrás para encontrar o promotor da ação, do ato de inscrever. É o inconsciente que nos faz manchar para eternizar, que só é possível porque o artista imergiu em si mesmo, se conheceu – num movimento primeiro interior, para projetar para o exterior, quase numa dimensão de busca pelo transcendente.

Num contexto onde a máxima potencialidade é requerida de corpos (femininos), como na EDCN, lugares pedagógicos onde seja possível as alunas (e os alunos, diga-se) chegarem a uma aula e ser-lhes pedido tudo, menos a técnica – onde o corpo se liberta e se querem atores de arena – é, não só, libertador, como benéfico. Fingir a realidade e dilatar a expansão da mente dir-se-á emancipador e, quase, salvífico para estes corpos de matadouro, que tão novos são rasgados, para sangrarem só no fim – como todos nós. Ou seja, deixar para trás a aparência de que estamos perante corpos que facilmente atingem a perfeição e dar-lhes a possibilidade de se expandirem, deixando as suas mais profundas inquietações numa folha (gigante), tem tanto de benéfico como de urgente, uma vez que a estes corpos é pedido que sangrem só depois de não estarmos a ver.

Tirando zoom desta nossa lente, o que aconteceria se, por intermédio desta expressão artística (de esbatimento entre as artes visuais e as artes performativas), conseguíssemos dar esta ferramenta emancipadora a todos os alunos – não só os da EDCN? Numa espécie de educação pela arte, que tem como base o autoconhecimento – re-conhecimento que começámos por associar à escrita. Não nos tempos livres, mas sim numa aula obrigatória, tal como Educação Visual era para todos os alunos da EDCN. Porque, como refere João Garcia Miguel:

«Esta vontade de criar beleza é também uma prova da coragem dos artistas em fazerem esse exercício de solidão interior, o que mostra que temos de trabalhar o medo e enfrentar os nossos demónios, perceber o quão próximos eles nos são. A educação pelas artes é isto: a promoção do mergulho no ser individual e a respetiva devolução ao ser coletivo.

Se feito de forma consciente e regular, este ensino através do sonho permite o juízo crítico, a autonomia, a liberdade e a capacidade de nos apaixonarmos. Só as Artes é que têm este poder, em contraciclo com a tendência atual: consumir exageradamente como forma de salvação e aceitar tudo o que nos dizem, porque parece que existe uma verdade que nos ultrapassa e que nós teimamos em colocar nas mãos dos outros.»<sup>62</sup>

Garcia Miguel, ao afirmar que «A matéria da vida e as experiências tornaram-se objeto de criação e, em última instância, de educação.»<sup>63</sup>, mostra-nos que é através da vida e da cultura, que construímos até aqui, que temos a capacidade de nos relacionar e de criar. Mas não sem antes nos determos em nós, no nosso íntimo, no nosso corpo e nas nossas ações, para que se crie uma verdadeira relação simbiótica entre o indivíduo e o coletivo de indivíduos, nunca como um capricho, mas sim em busca do projeto da humanidade.

Já nas novas Aprendizagens Essenciais, documento de julho de 2018, é referido que a disciplina de Educação Visual tem como principal objetivo contribuir para «o alargamento e enriquecimento das experiências visual e plástica dos alunos, contribuindo para o desenvolvimento da sensibilidade estética e artística, despertando, ao longo do processo de aprendizagem, o gosto pela apreciação e fruição das diferentes circunstâncias culturais» (República Portuguesa, 2018, p. 1). Ora, aqui se entende que as aulas de pintura gestual podem também enriquecer as experiências visuais e plásticas dos alunos, porque lhe permitirão não só compreender a história do manchar e do pintar, mas também encontrar neles próprios o objeto das criações.

Neste documento, encontramos também os Domínios/Organizadores desta disciplina, que se alinham totalmente com esta prática que aqui exploramos: apropriação e reflexão, interpretação e comunicação e experimentação e criação. Com o primeiro, «apropriação e reflexão», pretende-se que os alunos aprendam sobre a história e os «saberes da comunicação visual e compreendam os sistemas simbólicos das diferentes linguagens artísticas», que observem estética e artisticamente as obras e que sejam críticos relativamente ao que observam. Com o segundo domínio/organizador, «interpretação e comunicação», pretende-se que os alunos adquiram capacidades de apreensão e interpretação dos «diferentes universos visuais», por forma a que consigam «desenvolver

---

<sup>62</sup> In <https://comunidadeculturaearte.com/educarmo-nos-pelo-sonho-das-artes/>

<sup>63</sup> In <https://comunidadeculturaearte.com/educarmo-nos-pelo-sonho-das-artes/>

estratégias para a construção das relações entre o olhar, o ver e o fazer». Por último, com o terceiro domínio/organizador, «experimentação e criação», o objetivo é que os alunos, depois de terem visto, analisado e compreendido, possam começar a trabalhar, pegar em tudo o que aprenderam e apreenderam e elaborar o seu «sistema próprio de trabalho», reinventando assim «soluções para a criação de novas imagens, relacionando conceitos, materiais, meios e técnicas, imprimindo-lhe a sua intencionalidade e o desenvolvimento da sua expressividade» (República Portuguesa, 2018, pp. 2 e 3). Através da exploração destes domínios/organizadores, torna-se claro que a pintura gestual se articula bastante bem na prática letiva da disciplina de Educação Visual, em todos estes pontos.

Assim, é claro, mais uma vez, que também nesta disciplina, e com o enriquecimento que a pintura gestual pode trazer, se caminha em busca de contribuições interiores que cada um pode trazer para a arte, num verdadeiro exercício de representação da humanidade. É através das experiências de cada indivíduo no mundo e do mundo que a arte de se vai criando e evoluindo.

## Conclusões

Ao longo da presente dissertação, procurou dar-se resposta às perguntas de partida formuladas: «No contexto artístico do século XX, o que levou a dança a fazer-se valer da pintura, para juntas se unirem num exercício performativo paradoxal? Qual a importância da pintura gestual no ensino da dança e na escolaridade?».

A pintura gestual, enquanto prática que esbate as diferenças entre as artes visuais e as artes performativas, é passível de ser estudada enquanto uma *performance*, uma vez que usa livremente a poesia (para o seu aquecimento), a música (como motor de potência do exercício), a pintura e o ato de pintar, e ainda a dança. Deste modo, através da análise realizada, foi possível encontrar semelhanças no conteúdo de Trisha Brown, Ana Mendieta e as aulas lecionadas por Rui Oliveira na EDCN, tais como a utilização da tinta enquanto extensão do movimento do corpo humano, a definição de um espaço físico do movimento e ainda a fixação de um momento numa superfície, que acaba poder ser eternizada. Neste âmbito, da pintura gestual, a dança puxou a si a pintura, ou vice-versa, para ser expandir. A dança encontrou na pintura a sua extensão e eternização, e a pintura encontrou na dança o seu corpo, a sua tridimensionalidade. Assim, compreende-se que a dança se fez valer da tinta da pintura para se metamorfosear e chegar mais longe, literalmente – no tempo e no espaço. A dança faz-se valer da pintura e inscreveu-se numa superfície, por meio da tinta, para se eternizar, para não apenas viver no presente, mas para ser vivida no futuro.

Enquanto técnica de inscrição, o ato de pintar num exercício de pintura gestual, tal como a escrita, instaura um passado, um movimento que não se repetirá nunca, mesmo que seja performado pelo mesmo corpo, em circunstâncias semelhantes. Mesmo que seja registado por meio de um vídeo e repetido posteriormente, nunca será reproduzido exatamente da mesma forma – porque, precisamente, é uma reprodução. Estamos, portanto, perante a inscrição da efemeridade, algo que, por si só, acaba por ser paradoxal. Não se repetindo nunca, o movimento de um corpo encontra, em pintura gestual, a forma de permanecer, de ficar, de continuar. A inscrição constitui-se, assim, como um suplemento, um extensor do corpo que grava, permitindo que o registo seja arquivado, eternizado – tal como a escrita. Tal como afirmou Kandinsky, a pintura gestual torna-se assim uma arte concreta, porque está viva e não se pode, nem se deixa, enterrar (Kandinsky, 1970, p. 74). Cartografa-se, assim, o vazio da dança.

Numa dimensão de movimento, o exercício de pintura gestual quer-se livre do movimento de dança clássica, e ambiciona acompanhar a música, mas apenas numa dimensão de força. O movimento apenas retém da música a potencialidade da força, nunca a acompanha. Ao contrário da dança, o exercício de pintura gestual, buscando a mesma estrutura do acaso da dança moderna que referimos, busca sempre a potencialidade do ato de manchar, o agir que concretiza a potencialidade do espaço que ocupa – tal como aquele polígono<sup>64</sup>. O exercício de pintura gestual, como exercício de potência, porque também cria as suas formas e os fluxos de movimento ligados pela música que produz, cria, por isso, um nexó próprio (Gil, 2001), uma linguagem íntima ao bailarino/pintor/ator que o realiza.

A *action painting*, de Pollock, deu origem à pintura gestual. É através do espaço que o artista pensa e renasce. Contrariando a ideia de *world-as-picture*, estas telas da *action painting* e da pintura gestual são aquilo que permite ao artista olhar para a sua completa e complexa identidade – *myth of future self-recognition* – e reconhecer-se, como Derrida afirmou, como indivíduo. O exercício de pintura gestual grava o conhecimento do corpo no espaço, para que depois seja re-conhecido, por muitos outros: corpos, espectadores, artistas, indivíduos, etc..

Lepecki, no que à *performance* de Trisha Brown, *It's a Draw/Live Feed*, diz respeito, identificou-a desde logo como fazedora/criadora de espaço, por se tratar de uma inscrição numa superfície. Esta superfície é, por sua vez, um espaço de dança – tal como aquela circunferência que recebe um polígono. Tal como na *action painting*, o exercício de Brown esmaga qualquer busca artística anterior por representações do mundo. Aqui estamos perante a inscrição informe, deixando o significado apenas para a intenção do ato de pintar, para o agir sobre a tela – agir sobre e com a vida. A territorialização a que assistimos fica gravada na tela horizontal e aberta, que espelha uma dinâmica de ação, abraçando-a, como abraçamos a vida.

Já no exercício de Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*, somos expostos à clara reprodução e consecutiva cartografia do corpo que dança e vive, para que depois o espaço de potência seja *self-recognised*. Como o *action painter*, Mendieta compreende a tensão entre si e a tela, renascendo enquanto performer e ansiando ver gravada a tensão que vive nesta tela estimulante. Tal como o exercício de Brown, o

---

<sup>64</sup> Poder-se-á dizer, tal como consta que Platão tinha na entrada da academia que fundou, que só dançará quem for geómetra, porque falamos de criação pura de formas num espaço.

exercício de Mendieta pressupõem a exposição posterior, ou seja, ambos têm como objetivo último o serem vistos pelo espectador, que materializa e concretiza o espaço de potência que se criou.

De facto, foi possível, ao longo dos capítulos da presente dissertação, perceber como é que cada um contribui para o estudo da pintura gestual. Estes corpos também são polígonos em busca da potencialidade espacial da tela que pisam e querem abraçar; também inscrevem o movimento que já não é, territorializando-o; também gravam tensão para que depois seja exposta; também dançam, porque estão vivos, como a arte reclamada por Kandinsky. Também Adorno já tinha afirmado que na obra de arte já nada resta de morto (1970, p. 62), mais que não seja porque se confronta o exterior, que recebe a obra, e o interior, que a gerou – numa autêntica fruição dinâmica<sup>65</sup> – dando-se assim origem a um desdobramento do conceito inicial (1970, p. 89). E é aqui que jaz o valor: estes corpos de pintura gestual são corpos de potencialidade máxima a nível de dança (e de vida), são corpos habituados à música, às pontas, ao ritmo cadenciado. A potencialidade do espaço e do ato de pintar e agir sobre a tela da pintura gestual atinge-se pelo não acompanhamento rítmico e pela ausência de técnica, mas pelo simples facto dos corpos existirem naquele espaço. É neste ato que estes corpos, por serem corpos de dança, se renovam. Corpos habituados à rigidez da técnica como estes, devem ter um espaço onde se possam abrir ao seu íntimo, para o libertar – tal como fez Mendieta. É esta a autopenetração de Brook (2016). Não é possível ser um corpo de dança sem ser um corpo que se conhece. É este o verdadeiro motor de potência da pintura gestual – o inconsciente, que se sabe e se deixa dilatar, trabalhar, dançar. É esta a educação pela arte – para deixarmos de trazer o fingimento para fora dela. Assim, acreditamos que há todo o valor em poder incluir a prática destes exercícios num plano letivo, por ser potenciador da descoberta do eu.

A pintura gestual potencia o encontro com o eu – o eu artista, o eu que cria, o eu que é unicamente ele próprio enquanto age sobre a tela. Num verdadeiro exercício de autoconhecimento e, por isso, autopenetração, a pintura gestual quer inscrever o encontro da arte com o seu criador, no exato e preciso momento do encontro. A inscrição deste encontro cartografa o vazio, o que não se repete mais, o efémero – o vazio da dança. Pode contrapor-se dizendo que, se um pintor pintasse uma tela num palco e o bailarino dançasse sobre ela, repintando-a com a sua dança, estaríamos perante uma coreografia

---

<sup>65</sup> Tal como o excerto do poema de Nuno Júdice incita: «esta entrega que nos prende,/ esta renúncia que se diz sem o ser,/ este ir de um para o outro enquanto se volta a página e o poema te substitui.».

acrescentada, onde não há vazio. Porém, na pintura gestual estamos a criar, a reconhecerno-nos como artistas, não a re-pintar o que já existe enquanto pintura. Este é, uma vez mais, o valor: a do encontro potenciador da obra com o seu criador, que se retrata a si próprio intimamente, trazendo contributos para a própria evolução artística e para si próprio.

Tal como Sophia, que inventou a dança para se disfarçar, estes corpos da pintura gestual inventaram-na para se descobrirem e viverem. Estes corpos encontraram a representação do seu mundo e do seu íntimo no ato de pintar e de agir sobre a tela, trabalhando assim para o mundo.

## Referências Bibliográficas

- Adorno, Th. W. (1970). *Experiência e Criação Artística*, Arte & Comunicação. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Aguiar e Silva, V. M. (1982). *Teoria da Literatura* (Vol. 1, 4.<sup>a</sup> edição). Coimbra, Portugal: Livraria Almedina.
- Andresen, Sophia M. B. (2013). *No Tempo Dividido* (5.<sup>a</sup> edição). Lisboa, Portugal. Assírio & Alvim.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2nd ed.). Oxon: Routledge.
- Babo, M. A. (1993). A Escrita como technè. In *A Escrita do Livro*, Coleção Passagens. Lisboa, Editora Vega, pp 71 a 85.
- Babo, M. A. (2009). Escrita, Memória, Arquivo. In M.A. Babo, J.A. Mourão (Org.). *Escrita, Memória, Arquivo*, Revista de Comunicação e Linguagens (nº 40, pp. 45-51). Lisboa, Portugal: CECL/Relógio d'Água.
- Battcock, G., Nickas, R. (1984). *The Art of Performance – A Critical Anthology*. Ubu Editions.
- Bernard, E. (1999). *1905-1945 A Arte Moderna, RECONHECER/COMPREENDER*, Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Brandstetter, G., Klein, G. (2012). *Dance [and] Theory*.
- Brea, J. L. (2007). A obra de arte e o fim da era do singular. In J.A. Mourão (Org.). *Arte e Comunicação, Revista de Comunicação e Linguagens* (nº 37, pp. 111-124). Lisboa, Portugal: CECL/Relógio d'Água.
- Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio* (Rui Lopes, Trans.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Cunningham, M. (1998 [1952]). Space, Time and Dance. In *Dancing in Space and Time* (ed. Richard Kostelanetz). Boston: Da Capo Press.
- Dorfles, Gillo, *Elogio da Desarmonia*, Edições 70, 1986;
- Eco, U. (2011 [1981]). *A Definição da Arte*, Arte & Comunicação. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Friedman, K. (1998). *The Fluxus Reader*. Chichester, England: Academy Editions.

- Froman, W. J. (1988). *Action painting and the world-as-picture*, The Journal of aesthetics and art criticism (No 46, pp. 469-475).
- Gil, J. (2001). *Movimento Total*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Goldberg, R. (2012) *A Arte da Performance* (2ª ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Gonçalves, R.M. (1986). *História de Arte em Portugal – Pioneiros da modernidade* (Vol. 12, entre 14 volumes). Lisboa: Publicações ALFA.
- Grotowsky, J. (1990). *Performer* (João Garcia Miguel, Trads.).
- Gubar, S. (1981). *“The Balank Page” and the Issues of Female Creativity*. Illinois, Estados Unidos: The University of Chicago.
- Guerreiro, M. (2017). *A Companhia Nacional de Bailado*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Heidegger, M. (2007 [1977]). *A Origem da Obra de Arte*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea (Maria da Conceição Costa, Trads.). Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York & London: Garland and Publishing, INC.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience*. California, USA: University of California Press.
- Hutchinson, A. (1977). *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Routledge/ Theatre Arts Books.
- Janson, H. W. (1998). *História da Arte* (6ª ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kandinsky, W. (1970). *O Futuro da Pintura, Arte & Comunicação*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Lamarche-Vadel, B. (1994). *Joseph Beyus*. Madrid, Espanha: Ediciones Siruela.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance*. New York, USA: Routledge.
- Lukkas, L. (2015). *Forever Young: Five Lessons from the Creative Life of Ana Mendieta*. In *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. Ed. Katherine E. Nash Gallery, Univerity of Minnesota, University of California Press.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

- Mourão, J.A. (2009). O Espaço do Arquivo: A Perversão da Memória. In *Escrita, Memória, Arquivo*, Revista de Comunicação e Linguagens (nº 40, pp. 83-95) Lisboa, Portugal: CECL/Relógio d'Água.
- Mourão, J.A. (2007). O fantasma da criação: O que é gerar um texto?. In *Arte e Comunicação*, Revista de Comunicação e Linguagens (nº 37, pp. 37-50). Lisboa, Portugal: CECL/Relógio d'Água.
- Orton, F. (1991). *Action, Revolution and Painting* (Vol. 14, No. 2). Oxford, England: Oxford Art Journal.
- Parret, H. (2009). A memória arquivada e a memória figural. In *Escrita, Memória, Arquivo*, Revista de Comunicação e Linguagens (nº 40, pp. 27-43) Lisboa, Portugal: CECL/Relógio d'Água.
- Público (2004). *A ENCICLOPÉDIA* (volumes 16 e 20, entre 30 volumes). Lisboa, Portugal: Editorial Verbo.
- República Portuguesa (2018). *Aprendizagens Essenciais, Articulação com o Perfil dos Alunos – Educação Visual, 3.º Ciclo do Ensino Básico*. Lisboa, Portugal.
- Ricoeur, P. (1987). *Teoria da Interpretação*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Rosefeldt, Julian (2016). *Manifesto*. Alemanha: Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- Rosenberg, H. (1959). *Tenth Street: A Geography of Modern Art*. Nova Iorque: Art News Annual, The Art Foundation Press.
- Rosenberg, H. (1952). *The American action painters*. Nova Iorque: Art News Annual, The Art Foundation Press.
- Solomon, D. (1987), *Jackson Pollock – A Biography*. New York, USA: Cooper Square Press.
- Wanderley, O.C.L., (2017). “Neither here nor there”: Traces of the feminine in the photoperformances of Ana Mendieta. In *Comunicação e Sociedade* (Vol. 32). [https://doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2764](https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2764)

**Anexos**

**Anexo 1**



*Mesa Posta* (1897), Henri Matisse



*Mesa Posta* (1908), Henri Matisse

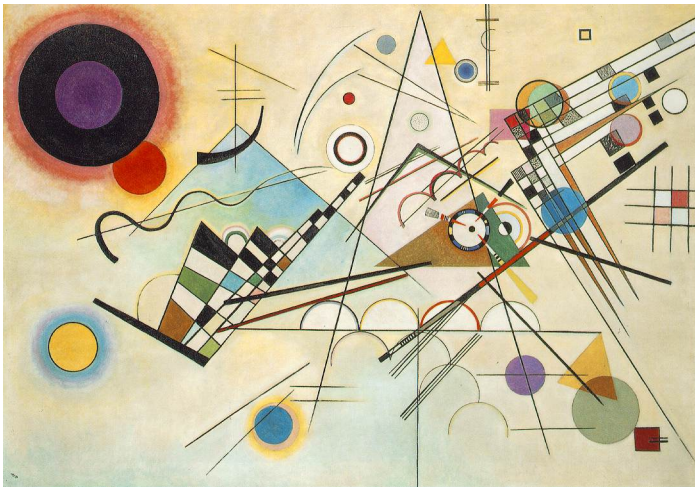
**Anexo 2**



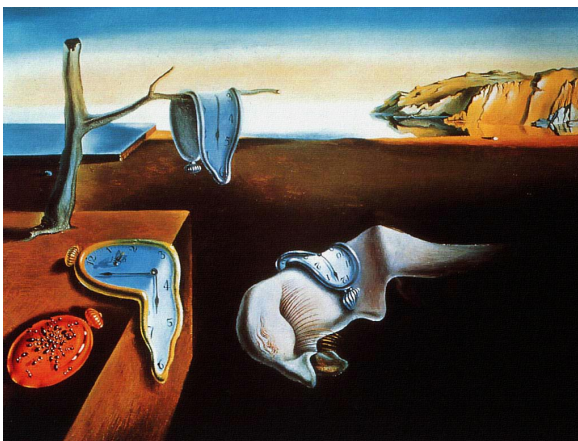
*O Grito* (1893), Munch



*Guernica* (1937), Pablo Picasso

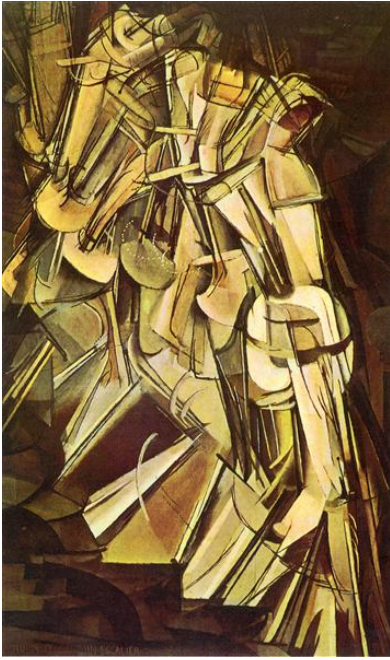


*Composição VIII* (1923), Kandinsky



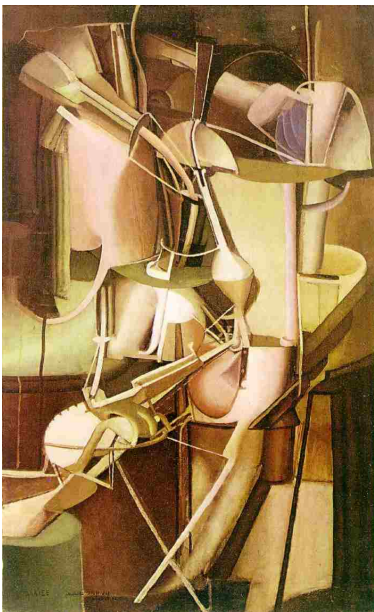
*A Persistência da memória* (1931), Salvador Dalí

### Anexo 3



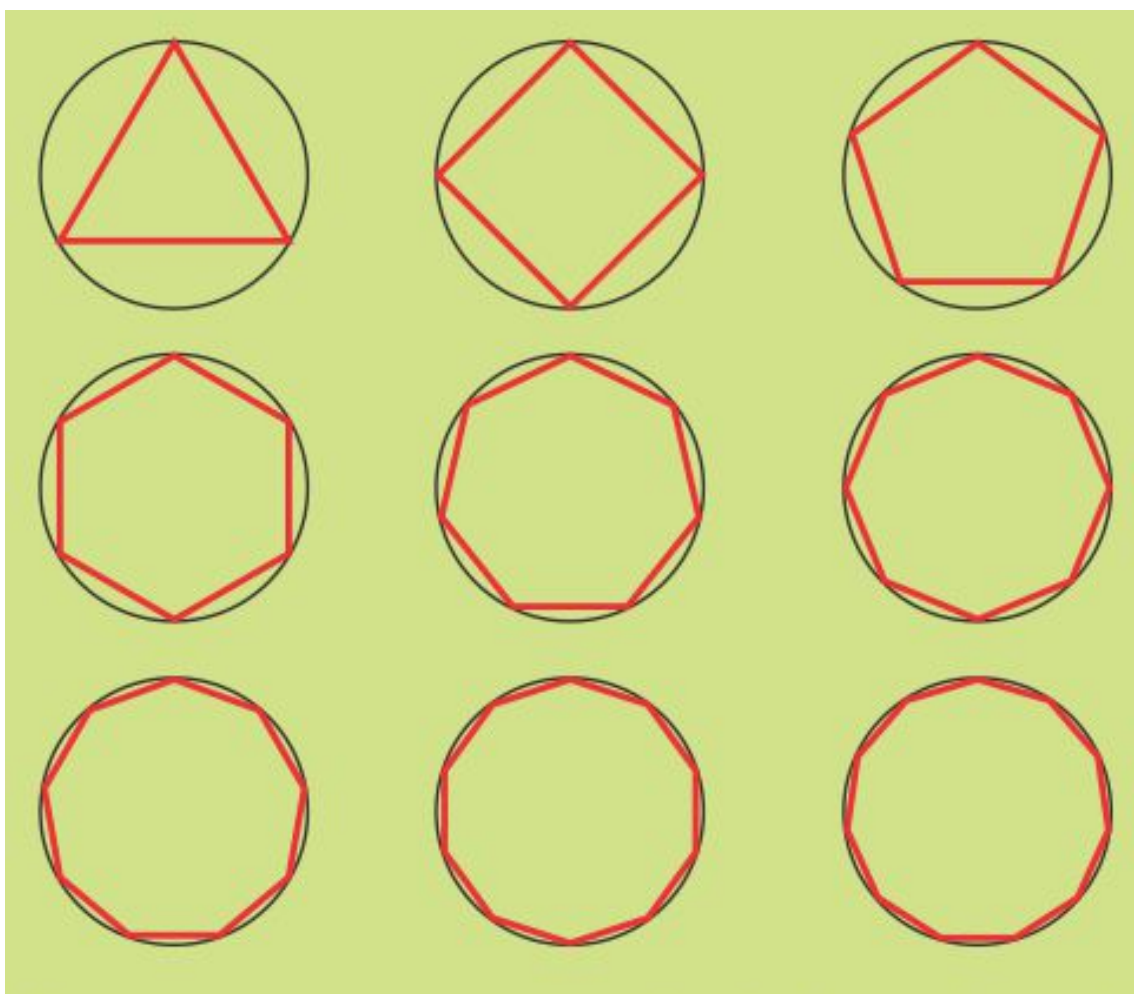
*Nu descendo as escadas* (1912), Marcel Duchamp

### Anexo 4



*A Noiva* (1912), Marcel Duchamp

## Anexo 5



Polígonos regulares inscritos numa circunferência

**Anexo 6**



Jackson Pollock

**Anexo 7**



*Sabra* (1966), Franz Kline

**Anexo 8**



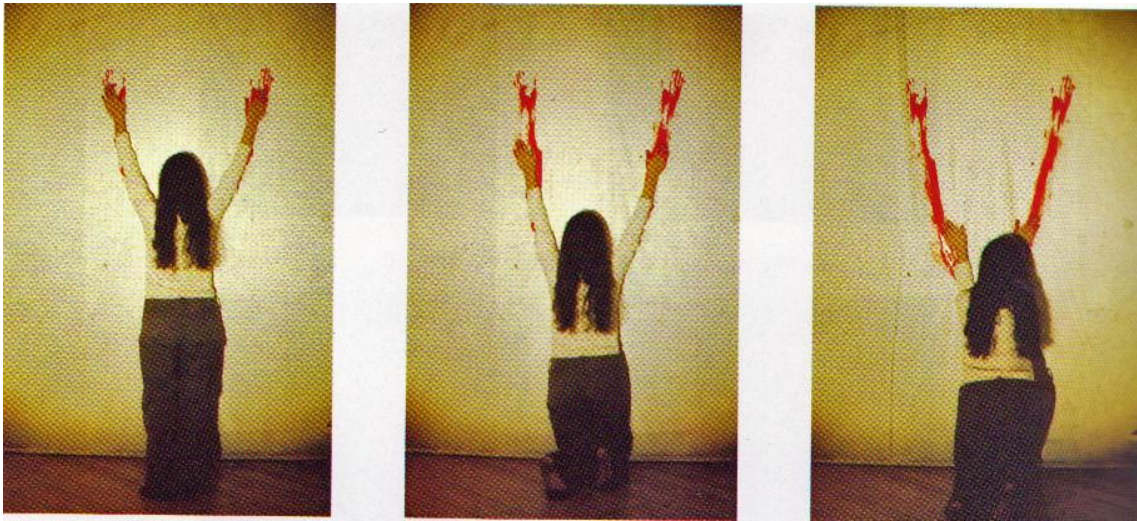
Willem de Kooning

**Anexo 9**



*It's a Draw/Live Feed* (2002), Trisha Brown

**Anexo 10**



*Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks) (1974), Ana Mendieta*

**Anexo 11**



Ana Mendieta, *Traces* Exhibition (2013) at Hayward Gallery, London

## Anexo 12

### Fichas informativas, aulas Professor Rui Oliveira

Escola de Dança do Conservatório Nacional | Educação Visual | 7º/3º Ano | aluno: \_\_\_\_\_

---

área programática – 1º Período

### Expressão Plástica Gestual 1

---

unidade de trabalho

#### Escritas Cromáticas > Iniciação à Pintura Gestual

#### > Parte I – Gramática da Mancha

---

proposta geral

A **mancha de cor** é um elemento expressivo da pintura que podemos definir como sendo uma forma accidental ou casual (tal como uma nódoa). Decorre do tratamento de uma superfície através de pinceladas, ou de outros meios actuantes. Muitas obras de artistas do século XX basearam-se exclusivamente na exploração das potencialidades visuais da mancha de cor.

A **gramática da mancha** é um trabalho de pesquisa individual que levará cada aluno a experimentar vários processos de aplicação da tinta e a descobrir o prazer da cor. O conjunto destes exercícios constitui também uma preparação para os exercícios de pintura gestual (Parte II).

objectivos

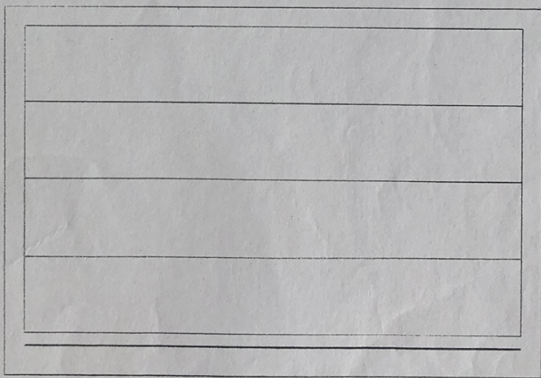
- > Explorar os valores expressivos da cor através mancha.
- > Explorar os comportamentos da cor através das misturas de pigmentos.
- > Dominar processos técnicos “informais” de pintura com guache.

---

suporte (“Cavalinho” A3)

Retângulo (24 x 38) dividido horizontalmente em 4 partes iguais  
– desenho de expressão rigorosa > traço leve > lápis de grafite (nº3/H)

(medidas em cm.)

	2	2
2		
8		
14		
20		
26/27 (soma)		

inscrições

Margem inferior c/ linha recta (traço forte), abaixo da qual devem ser cuidadosamente anotadas a lápis: título/nº – cores e processos utilizados (manchas 1-2-3-4) – data – nome/apelido do aluno

exemplo de legenda

*Pág. 1 – Azul cien: (1) mo. diluída; (2) diluição média; (3) pinceladas sobrepostas; (4) mistas – 30.Set.04 – Ana Torre*

nota

Tendo em conta que as manchas são executadas rapidamente, todos os alunos devem ter, no início de cada aula, pelo menos **6 folhas de reserva**, previamente desenhadas (trabalho de casa). O conjunto dos exercícios é guardado na capa de um bloco A3, pela ordem numérica das páginas.

Expressão Plástica Gestual 1 – Escritas Cromáticas/Iniciação à Pintura Gestual

Parte I – Gramática da Mancha (cont.)

sequência de trabalho

As linhas, traçadas de 6 em 6 cm., funcionam como fronteiras ou separadores (tal como numa folha pautada). As quatro zonas são tratadas separadamente, com “aguadas” de guache, cada qual ocupando cerca de **5 cm.**, de modo a deixar pequenas margens brancas junto ás linhas.

Em cada página exploram-se diferentes manchas ou variações do mesmo tipo de mancha.

Cada aluno escolhe uma cor primária inicial (vermelho, azul ou amarelo) que utilizará em todos os exercícios e em todas as fases. No decorrer do trabalho esta cor inicial deverá sofrer variações de tonalidade, em maior ou menor grau, que são obtidas por sobreposição de aguadas de cor, ou adicionando diferentes percentagens de água no acto de diluição da tinta. As misturas de pigmentos realizam-se durante o acto de pintar.

Cores/Pigmentos

Registo das escolhas do aluno (a lápis)

- |  |   |
|--|---|
| > Primária 1 ( <u>cor inicial</u> ) .....        | > |
| > Primária 1 + Primária 2 = Secundária 1 .....   | > |
| > Primária 1 + Primária 3 = Secundária 2 .....   | > |
| > Primária 1 + Primária 2+3 (Secundária 3) ..... | > |
| > Primária 1 + Branco (aclaramento) .....        | > |
| > Primária 1 + Preto (escurecimento) .....       | > |
| > Primária 1 + Preto + Branco .....              | > |
| > Primária 1 + Outras cores + Cinzento .....     | > |

fases e processos

Todos os exercícios obedecem à ideia de **escrita cromática**, como se fossem uma espécie de textos onde, no lugar das palavras e das frases, usamos manchas de cor. Assim, cada exercício constitui uma “página” da gramática da mancha.

Ao associar **linhas** e **texturas**, os alunos devem ter em conta que estes elementos visuais não são tratados isoladamente, isto é, fazem parte do enriquecimento plástico da mancha.

Consideram-se **três fases** (ou processos de execução), para cada uma das misturas de cor:

1ª fase

**Mancha simples**

Materiais: – pincel espatulado (trincha)

Aplicação: – pinceladas lisas horizontais em aguadas de cor,  
– diferentes percentagens de água;  
– transparências obtidas por sobreposição das pinceladas.

2ª fase

**Mancha + Linha**

Materiais: – pincel espatulado (trincha) + pincel redondo + cabo do pincel

Aplicação: – pinceladas lisas com sobreposição de elementos lineares, curtos ou longos (rectos, quebrados, ondulados, etc.);  
– inscrições lineares com o cabo do pincel ou outros meios.

3ª fase

**Mancha + Textura**

Materiais: – pincel espatulado + outros instrumentos (esponjas, escovas, panos, raspadores)

Aplicação: – elementos texturais aplicados antes ou depois da mancha simples.

área programática – 1º/2º Período

## Expressão Plástica Gestual 1

unidade de trabalho

### Escritas Cromáticas / Iniciação à Pintura Gestual

#### > Parte II – Pintura Gestual

o que é a pintura gestual?

Uma pintura é habitualmente realizada com tintas e pincéis sobre um suporte bidimensional. Ao aplicar as tintas com o pincel verificamos que este instrumento de trabalho funciona como um prolongamento da mão. Por sua vez, a mão funciona como prolongamento do nosso olhar e das nossas sensações. Juntos, a mão e o pincel, realizam uma “**escrita**” visual, sendo esta um modo de comunicar com outros olhares.

Quando pintamos podemos usar gestos diferentes, para diferentes formas de nos exprimirmos. Gestos que podem ser lentos ou rápidos, curtos ou longos, delicados ou agressivos. Mas falamos de **pintura gestual** apenas quando relacionamos as técnicas pictóricas com o movimento corporal.

Referimo-nos, então, a práticas de representação não-figurativa, baseadas no acto de lançar tintas sobre o suporte, tendo como propósito mostrar as realidades essenciais da cor e do movimento, registando o próprio acto físico de pintar.

história

A **Pintura Gestual** é uma tendência artística surgida na década de 1940, primeiro nos Estados Unidos da América, onde foi designada *Action Painting* (pintura de acção) e depois na Europa, onde ficou associada a outras tendências como o *Abstraccionismo Lírico* e o *Informalismo*.

O termo *Action Painting*, aplica-se particularmente à obra de **Jackson Pollock** (1912-1956), o artista mais importante desta tendência, cujo trabalho se baseava numa técnica de arremesso de tinta (*dripping*), sobre papeis ou telas, por vezes de grandes dimensões, colocadas no chão do seu estúdio.

Outras experiências de pintura gestual foram desenvolvidas ao longo da 2ª metade do século XX, originando actualmente novas práticas criativas no domínio das artes contemporâneas.

Pollock, c. 1950



**Expressão Plástica Gestual 1** – Escritas Cromáticas/Iniciação à Pintura Gestual

> **Parte II – Pintura Gestual** (cont.)

proposta geral

Conjunto de exercícios de iniciação à Pintura Gestual que relacionam em simultâneo elementos comuns às Artes Visuais e às Artes do Espectáculo. Procura-se estabelecer interacção entre três áreas de expressão: **Expressão Musical** (música clássica, ligeira, jazz), **Expressão Corporal** (movimento improvisado) e **Expressão Plástica** (pintura gestual).

objectivos:

- > explorar práticas contemporâneas que inter-relacionam música, movimento e pintura;
- > experimentar a energia plástica e a intensidade do processo criativo gestual;
- > aplicar os conhecimentos anteriores (mancha cromática) à gestualidade pictórica;
- > desenvolver gestos pictóricos largos e adequá-los a suportes de maior escala.

sequência de trabalho

Exercícios de execução muito rápida. Cada aluno deve manter os critérios de cor que utilizou nos exercícios da “Gramática da Mancha”. O termo “Escritas Cromáticas” refere-se à predominância da cor sobre todos os outros elementos visuais da composição.

1ª fase

Ensaio de Mancha (1º Período)

Suporte: “Cavalinho” A3 e A2

Aplicação: Preenchimento total do suporte. Todos os alunos nas suas mesas.

2ª fase

Transposição de Escala e exercícios finais (2º Período)

Suporte: “Cavalinho” A1

Aplicação: Preenchimento total ou parcial do suporte, colocado no chão. Improvisação de movimento em torno do rectângulo do papel, com e sem tinta. Na primeira aula, cada aluno é observado pelos outros, nas restantes aulas, trabalham vários alunos em simultâneo.

## Anexo 13

### Pintura Gestual

A princípio todos falavam muito bem dela, mas eu achava que era uma simples banalidade que alguém, por divertimento, se tinha lembrado de inventar, algo que qualquer um faria, algo em que facilmente qualquer pessoa receberia um elogio, mas apercebi-me de que, como em tudo na vida, é preciso trabalhar, ter vontade e estofa para. O meu professor, por quem nutro grande admiração e carinho, dedicou-se imenso para em tão poucos tempo e espaço conseguir transmitir-nos coisa tão bela e maravilhosa.

Numa sala escura, com a iluminação precisa de dois holofotes, estende-se no chão, frio e sujo, uma folha A2. Há em frente como que uma plateia e um rádio onde o professor escolhe a melhor música para o exercício de cada um. Sento-me no chão a um canto; há um monte de ideias que me surgem no momento. O silêncio é aterrador, imensos olhos me olham das cadeiras à minha frente alinhadas, esperando um movimento.

Um ruído rompe o espaço e ali permaneço, quieta, respirando bruscamente. De súbito surge um movimento. Ao lado, no chão, cuidadosamente preparados, estão recipientes com tinta; preto, azul, amarelo e vermelho. Uma sucessão de movimentos rasgam-me as veias. Conto então uma história. Rebolo no chão, paro. Rebolo novamente, mas desta vez em direcção à folha. Seguro-a e no segundo seguinte já ninguém a vê. Está dentro das palmas das minhas mãos. Tapo-me com ela, depois faço um movimento rude com o braço para do cobertor me desfazer. Levanto-me e volto a cair morta no chão. Levanto-me de novo como se tivesse renascido das trevas; e não paro, corro, corro... Dez voltas e paro mesmo em frente dos espectadores tentando, em vão, agarrá-los, mas volto a cair, vazia de tudo, vazia de luz, como se os holofotes já não mais me conseguissem iluminar. Ali fico, inerte, deitada de barriga para o chão. Porém, há no canto da sala cores que me faz levantar a cabeça. A tinta chama-me e eu a ela vou arrastando-me como um réptil. VERMELHO, sangue. A música está calma. Começo por atirar só uns quase invisíveis pingos, que apenas tomamos percepção da sua existência quando, gentilmente, penetram a superfície branca da folha, até que a raiva me consome por completo ficando um mar de sangue no chão. Levanto a folha e deixo a tinta que nela descansava escorrer sobre a minha cara. Grito como se ninguém me conseguisse ouvir. GRITO. A última nota desaparece; nela e na folha ensanguentada me enrolo e assim morro deixando-me cair definitivamente para trás. Encolho as pernas para que desapareçam por detrás do negro

mar de sangue. Ali permaneço como num ovo vermelho e os meus cabelos pretos de fora estendidos ficam.

Até hoje guardo este sentimento de privilégio ao ter vivido e aprendido a ser melhor com os ensinamentos de alguém tão grande.

Novembro de 2015, in *Revista LER*

#### Anexo 14



Maio de 2019, aula de Espaços Performativos