



## PERFORMANCE E META-HIBRIDISMO

RESUMO, PLANO, LIÇÃO E BIBLIOGRAFIA - PROVAS DE AGREGAÇÃO

Cláudia Madeira

Professora Auxiliar Departamento Ciências da Comunicação

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

17 de janeiro de 2024

O sumário pormenorizado da lição subordinada ao tópico “**Performance e Meta-hibridismo**” integra a documentação necessária à candidatura a Provas de Agregação, na Área disciplinar de Ciências da Comunicação, especialidade de Comunicação e Artes, de acordo com o estabelecido no Decreto-Lei no 239/2007, artigo 8o, ponto 2, alínea c).

O tópico desta lição faz parte do programa do *Seminário de Performance, Performatividades e Arte da Performance em Portugal*, referente ao Relatório da Unidade Curricular apresentado no âmbito das mesmas provas.

“metatheatre, these days, most likely involves a commentary of a recorded medium on the liveness of performance, so that this liveness can be taken for granted” (Martin Puckner, 2003, p. 23).

“Este término no ambiciona ser especificativo; al contrario, confirma la imposibilidad de establecer parámetros o límites entre las diferentes manifestaciones debido a su hibridismo característico. Su principal función es generar, no un contenido determinado, sino un *contexto*. La Metaformance no apunta exclusivamente a la versión expandida de la performance; se refiere también a la versión que se beneficia de todo el instrumental electrónico, telemático, de digitalización y manipulación de la imagen, de simulación corporal y espaciotemporal. Utilizando sistemas electrónicos y multimedia, crea otros espacios de actuación que integran y simultáneamente desintegran el cuerpo en nuevas manifestaciones audiovisuales. El lenguaje performático emplea el lenguaje mediático para trascenderse a sí mismo” (Claudia Gianetti, 1995, p. 49-50)

“La especulación es una forma de pensamiento modal que, con la vista siempre puesta en sus entornos y contextos contemporáneos, no reside completamente en un presente común, sino que mira a un mismo tiempo hacia adelante y hacia atrás” (Armen Avanessian, 2021, p.139)

## RESUMO DA LIÇÃO

Esta aula tem por tema a relação estabelecida entre “Performance e Meta-hibridismo”. A partir desta conexão, far-se-á um percurso conceptual e histórico em torno destes e de outros conceitos com eles especificamente relacionados, como *meta teatro performativo* (Puckner, 2003) ou *metaformance* (Gianetti, 1995) mas, também, da sua relação com os “arquivos” da performance artística e da performatividade social dos portugueses, nas suas extensões factuais e especulativas.

Esta dimensão de *meta-hibridismo* ou de *meta-performatividade* inscreve-se num contexto de intensificação, amplificação e de inerente mutação do hibridismo artístico. Contexto esse, que é produzido, intencionalmente por diversos criadores de áreas disciplinares distintas, mas sem que isso se traduza, paradoxalmente, tanto no acentuar da dimensão transgressiva do híbrido, como de características de “performatividade expandida” (Phelan, 1993 e Fischer-Lichte, 2019); e mesmo, como me proponho analisar nesta lição, de *meta-hibridismo* em relação ao arquivo das artes experimentais e da performance e, por seu turno, dos

“arquivos” inerentes às performatividades sociais, para os quais este remete. Arquivo que começa a ser recuperado em diversos contextos artísticos e por diversos artistas, que prestam homenagem a esta(s) história(s) de arte que têm permanecido ocultas e desconhecidas, dando-lhes visibilidade e contribuindo para a sua reativação (Auslander, 2018) em diversos média, desde a performance, à dança, à instalação e ao cinema experimental. Para esta análise partiremos do caso português, cuja(s) história(s) da arte da performance na sua relação com o experimentalismo artístico se encontra(m) na atualidade em construção, através da recolção de fragmentos desta(s) história(s) nos domínios da investigação científica mas igualmente das artes, num processo de “uma imensa paciência futura” como antecipava, nos anos 80, Ernesto de Sousa (1998), mas sem que se tenha ainda estabelecido em Portugal, em 2024, um arquivo público que funcione como plataforma de visibilidade e disseminação destas mesmas histórias. É neste contexto particular onde se justapõe este processo de progressiva construção destas histórias locais/periféricas da arte da performance, com a emergência de uma “era da performance”, como afirma André Lepecki (2016), que têm surgido alguns projetos artísticos que têm contribuído para a sua reativação, a partir de um *meta-hibridismo*, ou seja, conjugando uma abordagem meta-discursiva a estes projetos híbridos, “reconhecendo”, reivindicando e homenageando assim uma herança genealógica no campo híbrido da performatividade expandida. São exemplo, entre outros:

- O filme *Homem Pikante — Diálogos kom Pimenta* (2018), do cineasta Edgar Pêra em diálogo, como indicia o título, com Alberto Pimenta, poeta e performer português que, durante o período da ditadura portuguesa e início do processo democrático, viveu exilado na Alemanha, onde foi professor de literatura.

- O projeto *As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros* (2018), da coreógrafa Vera Mantero, com performance e co-criação de Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas e Vânia Rovisco, e que teve por base as discussões sobre arte de vanguarda e arte popular de Ernesto de Sousa. Autor este que conjugou as atividades de crítico e comissário com as de docente, cineasta, artista e performer e que teve um importante papel de intermediação entre o panorama artístico português e internacional durante as décadas de 1960-1980;

- E, ainda, a instalação performativa *Ama como a estrada começa* (2019), produzida pela dupla de artistas visuais, João Pedro Vale e Nuno Alexandre, e que foi inspirada pelo poema homólogo, pela obra poética e pela vida do surrealista Mário Cesariny.

Qualquer um destes projetos dão conta de aspetos artísticos (e biográficos) das obras e aspetos biográficos destes percursos (Ernesto de Sousa, Alberto Pimenta e Mário Cesariny), fazendo uso da fotografia, do filme ou do poema tanto como material de arquivo (de registo e documento), como para a criação e expansão dos conceitos e imagens referenciais. Nesse processo estes projetos estabelecem abordagens especulativas e performativas que reativam estes “arquivos”, contribuindo para uma maior visibilidade patrimonial dos mesmos. A partir da discussão conceptual do conceito de “meta-hibridismo” proponho-me analisar estes projetos e os seus contributos para a construção da(s) história(s) da performance portuguesa (nas suas extensões com a(s) história(s) do experimentalismo) nas suas dinâmicas contemporâneas.

**Palavras-chave:** hibridismo, meta-hibridismo, arte da performance portuguesa, performatividade social, arquivo; especulação.

## PLANO DA LIÇÃO

**Título:** **Meta-hibridismo e a “reativação” dos arquivos da arte da performance/ experimentalismo artístico em Portugal**

1. (meta-)Introdução

2. meta-modernidade, meta-modernismo

3. meta-hibridismo e a reativação dos “arquivos” da performance portuguesa

4. do hibridismo ao meta-hibridismo

4.1. exemplos em análise:

- o filme *Homem Pykante — Diálogos kom Pimenta* (2018), de Edgar Pêra;

- *as Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros* (2018), de Vera Mantero;

- a instalação *Ama como a estrada começa* (2019), de João Pedro Vale e Nuno Alexandre.

5. (meta-) Conclusão



## LIÇÃO: Meta-hibridismo e a “reativação” dos arquivos da arte da performance e do experimentalismo artístico em Portugal

### Introdução

Gostava de começar esta aula por vos apresentar um livro de Salman Rushdie, livro pelo qual senti uma estranha atração quando olhei para a prateleira da livraria perto da minha casa e li Quichotte, escrito com um “ch” e um duplo “t”, por o autor considerar o francês mais elegante. Estávamos em semi-confinamento pela Pandemia em 2020 e, por isso, resolvi comprar esse livro com quase 500 páginas com a esperança de o conseguir ler. Entretanto, pela mesma altura fui convidada para dar uma aula no Doutoramento de Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra sobre Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal, que havia sido o tema do meu doutoramento iniciado na viragem para os anos 2000 no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Comecei a preparar essa aula com a suspeita de que algumas das premissas do hibridismo nas artes se tinham alterado profundamente, por isso, iniciei a análise a partir de alguns projetos artísticos a que tinha assistido recentemente e foi assim que a palavra meta-hibridismo começou a tomar forma. Depois da apresentação dessa aula e em jeito de comemoração dessa auto-retrospetiva do meu percurso de investigação nesses últimos 20 anos abri o livro de Rushdie e logo nas primeiras páginas dei-me conta que este mostrava as mesmas características dos projetos artísticos que tinha analisado.

Muito sumariamente, este livro de 2019, com versão traduzida para português em 2020, pela editora D. Quixote, é uma obra inspirada no clássico de Cervantes e apresenta um estilo que roça o absurdo e o trágico-cómico. Rushdie cria uma meta-ficção que é, ao mesmo tempo, uma meta-realidade na “Era do Tudo-Pode-Acontecer”, nas suas próprias palavras. Nesta obra refletem-se as múltiplas dimensões da vida de um imigrante na América, com tudo o que isso indicia de uma ampla hibridização e mesmo degeneração, estranhamente apocalíptica e otimista, do protagonista, a partir da sua imersão num ambiente televisivo que o leva a enamorar-se por uma pivô de um *reality show*, e por seu turno a levantar-se do seu sofá para empreender uma viagem para chegar até à sua “Dulcineia”, Miss Salma R., viagem

essa que desenvolve com o seu filho imaginário, Sancho. O leitor percorre assim um labirinto de peripécias onde os factos são, como sublinha a sinopse da contra-capla, indistinguíveis da ficção. Toda esta viagem só é possível diríamos a partir “do grande arquivo”, para usar o título do livro de Sven Spicker (2008), no qual vivemos na nossa sociedade global, transcultural e tecnocrónica, composta de meta-links e meta-referências.

A aula que me traz aqui hoje remete, portanto, para a análise destes conceitos, mais especificamente os de meta-hibridismo e meta-performatividade, a partir das relações entre arquivo e as histórias da arte da performance e do experimentalismo artístico que começaram recentemente em Portugal a conhecer-se.

Estes conceitos —meta-hibridismo e meta-performatividade —, podem parecer à primeira vista muito complexos, mesmo obtusos, mas de algum modo vivemos hoje rodeados pelas suas manifestações, e basta pesquisarmos para além do meta-verso do Facebook para nos darmos conta que vivemos numa realidade que se mistura com imaginação e especulação. Somos todos, de algum modo, Quichotes do nosso mundo contemporâneo.

### **Meta-modernidade, meta-modernismo**

É claro que a primeira questão que qualquer um pode colocar é: não foi sempre assim? (slide 2.). Na minha formação inicial em Sociologia aprendemos com o importante livro de Peter Berger e Thomas Luckman (1966) que a realidade é construída socialmente. Por seu turno, nos Estudos de Performance, Richard Shechner introduz-nos ao conceito de “comportamentos restaurados” (1986), que hoje, por exemplo, é matriz dos Estudos de Género disseminados por Judith Butler, e que tem por base a ideia de que para além dos nossos hábitos, que nos são legados pela sociabilidade, há espaço para novas construções e subjetivações, para novos hibridismos e performatividades onde cada vez mais apenas a imaginação é o limite. Na atualidade, diversos autores dizem-nos que a partir dos anos 2000 fizemos uma viragem para um novo paradigma da meta-modernidade e do meta-modernismo que se tornou a lógica cultural dominante das sociedades capitalistas ocidentais. Vários livros têm surgido sobre o tema, apresento aqui alguns recentes,

compreendidos no período de 2017 a 2023: *Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics*, Brendan Graham Dempsey, de 2023; *Metamodernism: The Future of Theory*, de Janson Storm, publicado em 2021, *Dispatches from a Time Between Worlds: Crisis and emergence in metamodernity*, editado por Jonathon Rosson e Layman Pascal, de 2021; *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)*, de 2017, editado por Robin Van Den Akker e Alison Gibbons e ainda *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics, (Metamodern Guides)*, de Hanzi Freinacht, editado em 2017.

Paralelamente também têm surgido inúmeros artigos sobre esta dimensão metamodernista, desde as Ciências Sociais à Filosofia, Literatura, entre diversas áreas. Não vou aqui desenvolver este contexto porque não é o eixo central desta lição mas procurei sublinhar algumas das características que são enumeradas por diversos destes autores: uma sensação de absurdo apocalíptico autoconsciente, muito próximo da irrealidade, com abordagens meta-referenciais e meta-irónicas que têm subjacente uma ambiguidade epistemológica, que oscila continuamente como um espécie de pêndulo, sem nenhuma procura de equilíbrio, entre noções de ingenuidade e conhecimento, relativismo e verdade, otimismo e dúvida, esperança e melancolia, empatia e apatia, unidade e pluralidade, totalidade e fragmentação, real e ficção. Produz-se uma dimensão de liminaridade, um estado de limiares e metamorfoses contínuas, de aceitação do absurdo como parte da realidade, na qual os opostos não são mutuamente exclusivos. A partir desse enquadramento revelam-se uma pluralidade de horizontes díspares, de interpretações que dependem da participação tanto do emissor como do recetor. Surge uma realidade reconstrutiva, que reconhece que existem distâncias e tenta reduzi-las. E nesse colapso, por vezes, problemático, surge uma auto-consciência do nosso sentido de nós mesmos e o nosso sentido uns dos outros e das nossas comunidades. Há um novo anseio por sinceridade, autenticidade, afeto e interesse renovado pelo místico e pela transcendência. A arte metamoderna trata da reconstrução, do restabelecimento da esperança, do otimismo e do idealismo (pragmático) em busca de um futuro melhor aberta a todas as possibilidades, por

mais conflituantes que essas possibilidades possam parecer (Stov 2022; Pipere e Martinsone 2022; Couzijn 2018).

Um dos exemplos mais controversos tem sido inscrito pelas performances meta-modernas incarnadas pelo célebre ator Shia LaBeouf, desenvolvidas com o ideólogo do manifesto do meta-modernismo, Luke Turner, e a artista Nastja Rönkköf. Em 2014, LaBeouf apresenta-se na passarela vermelha do Festival de cinema de Berlim, com um saco de papel na cabeça onde se lê "I AM NOT FAMOUS ANYMORE". Performance que volta a desenvolver uns dias mais tarde em formato duracional numa galeria de Los Angeles. Uma performance que tem como referência obras como *The Artist is Present* de Marina Abramovic e também a ambiguidade entre ironia e sinceridade da sua própria biografia de celebridade.

### **Meta-hibridismo e a “reativação” dos arquivos da arte da performance e do experimentalismo artístico em Portugal**

Quando olhamos hoje para o mundo da arte não podemos deixar de dar conta da intensificação e amplificação do hibridismo ou transdisciplinariedade artística. Contexto que é, cada vez mais, produzido de forma intencional por criadores de diversas áreas disciplinares, mas sem que isso se traduza, paradoxalmente, tanto no acentuar ontológico da dimensão transgressiva do híbrido, e/ou da sua crítica, como de características de “performatividade expandida”, no sentido defendido por Peggy Phelan (1993) e Erica Fischer-Lichte (2019)<sup>1</sup>. Esse contexto tem originado projetos artísticos que podem ser classificados como meta-hibridismo e/ou meta-performance, através da relação que é estabelecida com os arquivos em constituição da arte da performance, com as suas derivas e extensões à arte experimental. Ou seja, produzindo projetos que inscrevendo-se numa dinâmica de hibridização, que é estabelecida a partir da própria performatividade dos arquivos da(s) história(s) das artes híbridas, permitem assim uma confluência e, ao mesmo tempo, uma expansão e atualização das relações potenciais entre genealogias artísticas de diversas temporalidades.

---

<sup>1</sup> Na sequência das noções de “escultura expandida” de Rosalind Krauss (1979), de “cinema expandido” de Gene You-nghblood (1971) ou A. L. Rees et al. (2011) e ainda de “arte expandida”, que o artista George Maciunas colocou em diagrama, em 1966.

Este processo de meta-hibridismo tem na sua base o acesso a documentos sobre a arte da performance histórica ou do experimentalismo artístico, constituídos por registos e testemunhos dispersos e de natureza fragmentada que, tendo vindo a ser recuperados especialmente por académicos e curadores, começam agora, também, a ser trabalhados por artistas que, deste modo, prestam homenagem a estas histórias de arte que têm permanecido ocultas e desconhecidas, dando-lhes visibilidade e contribuindo para a sua reativação (Auslander 2018) em diversos média, desde a performance à dança, passando pela fotografia, pelo vídeo e filme experimental.

Para esta análise focar-me-ei no contexto português, onde as histórias da arte da performance se encontram atualmente em construção (Madeira, 2007, 2020; Metello, 2007; Dias, 2015; Brandão, 2016; Vieira, 2016; Marçal, 2018; Fernandes, 2019, entre outros contributos), inscrevendo-se num processo de recolção de “uma imensa paciência futura” (Sousa, 1998), como antecipava, nos anos 80, o crítico, comissário e artista Ernesto de Sousa, mas sem que se tenha ainda estabelecido em Portugal, no ano 2024, um arquivo público que funcione como plataforma de visibilidade e disseminação destas mesmas histórias. Este contexto que se articula com a emergência de uma era da performance, a nível global, como afirma André Lepecki (2016), tem originado projetos que assentando a sua criação em torno dos acervos de artistas (e suas obras) da performance e experimentalismo histórico (décadas de 1960-1980), desenvolvem sobre eles uma abordagem, entre performatividade e visualidade, que põe em relação o seu próprio trabalho com e a partir dessa herança genealógica, reconhecendo-a, reivindicando-a e homenageando-a. Esse processo que se traduz, ao mesmo tempo, numa incorporação e numa extensão dessas obras e criações, constitui-se num meta-híbrido. Ou seja, numa nova discursividade artística em torno do cruzamento entre vários imaginários e materialidades híbridas, que assim se potenciam, numa (meta)performatividade expandida, na reativação que os arquivos permitem. Esse processo resulta, deste modo, de uma relação e seleção que não reivindica necessariamente uma ideia de autenticidade, aproximando-se antes das abordagens artísticas da pós-memória (Hirsh, 2012), de atualização e releitura, de preenchimento das lacunas factuais através da invenção, ficcionalização e especulação, a partir das histórias do hibridismo e

transdisciplinariedade artística. De algum modo são produtoras de meta-futuros (Avanessian, 2021) das obras passadas, produzindo perspectivas especulativas. São exemplo desse processo, entre outros, o filme *Homem Pykante — Diálogos kom Pimenta* (2018), do cineasta Edgar Pêra, em diálogo, como indicia o título, com o poeta e performer Alberto Pimenta, docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa até à sua jubilação em 2014 e anteriormente exilado na Alemanha, onde foi professor de literatura entre 1960 e 1977, durante o período de ditadura e transição para a democracia portuguesa; o projeto *As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros* (2018), da coreógrafa Vera Mantero, com performance e co-criação de Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas e Vânia Rovisco, e que teve por base as discussões sobre arte de vanguarda e arte popular de Ernesto de Sousa, que conjugava as atividades de crítico e comissário, com as de docente, cineasta e performer, detendo um importante papel de intermediação entre o panorama artístico português e internacional durante as décadas de 1960-1980; e, ainda, o projeto intitulado *Ama como a estrada começa* (2019), da dupla de artistas plásticos que usam a performance nos seus trabalhos, João Pedro Vale e Nuno Alexandre, inspirada no poema do surrealista Mário Cesariny. Estes projetos dão conta de aspetos artísticos (e biográficos) das obras destes percursos, fazem uso da fotografia e filme quer como matéria de arquivo (registo e documento), quer como matéria de recriação e expansão dos imaginários referenciais, ao mesmo tempo que estabelecem com eles abordagens que configuram reativações singulares destes arquivos, contribuindo para lhes dar visibilidade.

A partir da discussão conceptual do conceito de meta-hibridismo proponho-me analisar estes projetos artísticos<sup>2</sup>, e os seus contributos para a reativação das histórias da arte da performance portuguesa (e da história do experimentalismo em que estas se inscrevem) na contemporaneidade.

---

<sup>2</sup> A análise parte de uma abordagem metodológica que teve por base, nos dois primeiros casos, a observação participante inscrita na apresentação dos projetos ao público, no teatro e cinema respetivamente, no contexto da sua estreia em Lisboa, e posteriormente na análise dos registos cedidos pelos seus criadores para o desenvolvimento de um seminário denominado *Do Hibridismo nas Artes Performativas ao Meta-hibridismo nas Artes (2000-2020)*, a convite do Diretor do Doutoramento em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra a 13/01/2020, de que este artigo representa uma síntese. No que diz respeito ao trabalho mais recente de João Pedro Vale e Nuno Alexandre analisamos este trabalho no âmbito de um artigo em torno do tema intensificação em performance (Madeira 2020).

## Do híbrido ao meta-hibridismo

O mundo híbrido das artes tem-se ampliado, nomeadamente, por via das articulações com outras esferas e dinâmicas sociais, tecnológicas e políticas (Canclini, 2001, Kraidy, 2005; Carvalho, 2007, Madeira, 2007, 2010, Burke, 2009, Coles, 2012, Thomas, 2015, entre inúmeros outros), que têm progressivamente contribuído para reduzir o seu carácter marginal, a sua transgressão, configurando o híbrido como o novo cânone da contemporaneidade. Esse processo corrobora as teses de sociólogos dos anos 1990, como Howard Becker, que no seu livro *Mundos da Arte* (1994), refere verificar-se uma tendência estrutural que leva a que as artes marginais sejam progressivamente integradas pelo mercado da arte; ou Vera Zolberg e Joni M. Cherbo, que na introdução ao livro *Outsider Art* (1997) descrevem esse mesmo processo, mostrando que o percurso de emergência e consolidação, desde a modernidade, dos artistas *outsiders*, dependeu da intervenção de novos mecenas e intermediários culturais que começaram a destacar o carácter especial atribuído à própria marginalidade, criando as bases para o surgimento de um novo cânone não oficial, promotor, por seu turno, de um cada vez maior esbatimento entre centro e periferia artística onde é o próprio hibridismo que ganha centralidade:

as artes hoje exibem um grau de fluidez, abertura a novas possibilidades e inclusão que historicamente não tem precedentes. As barreiras entre alta e baixa arte, arte e política, arte e rito religioso, arte e expressão emocional, arte e terapia, arte e a própria vida têm sido significativamente quebradas. Liderada por um corpo alterável de praticantes, a arte pode ser intencional ou não intencional, feita por profissionais ou não profissionais (Zolberg e Cherbo, 1997:2).

São múltiplos os exemplos de obras transdisciplinares e híbridas, caracterizadas pela composição, mistura, cruzamento, ou tão só justaposição de ordens distintas, fazendo destacar características como o *inbetween*, o devir, o processo mas, também, a heterogeneidade e a fragmentação. Algumas dessas obras ou processos artísticos ganham características de quase-tipo híbrido (Madeira, 2007), no sentido das noções de quase-objeto ou quase-sujeito de Latour ou Serres, que remete para objetos artísticos que partindo

de uma área (dança, teatro, música) se misturam com outras disciplinas artísticas ou esferas sociais, numa visível intencionalidade de cruzar referências (de tempos, de gêneros diferentes), mas que, ao invés de as deglutir num processo de assimilação, sublinha essas mesmas marcas referenciais. Os quase-tipos híbridos inscrevem assim nas obras quer o movimento, o motor do hibridismo, quer a ancoragem a partir do qual se gera o híbrido, o gênero, a categoria artística (dança, música, artes plásticas, teatro), de onde se parte. Esses dois direcionamentos antagônicos — o movimento e a ancoragem — mantêm-se eixos centrais destas obras; e são traduzidos pela fusão entre uma performatividade atual e um diálogo com referências artísticas do passado demonstrando uma liberdade de seleção<sup>3</sup>.

Neste processo, o que poderá ser então um meta-híbrido artístico? Se nos detivermos a áreas científicas e tecnológicas, de que são exemplo os algoritmos ou os materiais e tecnologias meta-híbridas verificaremos que estes se traduzem em novas estruturas cujas componentes são baseadas em tipos híbridos pré-existentes, o que lhes permite ganhar novas qualidades, traduzindo geralmente soluções mais complexas e melhoradas<sup>4</sup>.

Por analogia a noção de meta-hibridismo no domínio das artes é gerada não somente a partir de áreas diferenciadas que se cruzam — ganhando um novo estatuto e mesmo definindo no tempo uma nova categoria artística, como aconteceu com a fotografia, a vídeo-arte, os happenings, a dança-teatro ou a própria arte da performance — mas, através do próprio cruzamento de gêneros híbridos ou transdisciplinares com outros híbridos, como a relação da nova dança com a arte experimental, ou o cinema experimental com a poesia

---

<sup>3</sup> Latour mostra precisamente que este processo de mistura de tempos e suas referências é inerente à História ainda que a contemporaneidade consciente disso possa ter mais liberdade para selecionar de uma forma mais singular: “sempre selecionamos ativamente elementos pertencentes a tempos diferentes. Ainda podemos selecionar. É a seleção que faz o tempo e não o tempo que faz a seleção. O modernismo — e seus corolários anti e pós-modernos — era apenas uma seleção feita por alguns poucos em nome de muitos. Se mais e mais pessoas recuperarem a capacidade de selecionar, por conta própria, os elementos que fazem parte de nosso tempo, iremos reencontrar a liberdade de movimento que o modernismo nos negava, liberdade que na verdade jamais havíamos perdido. Não emergimos de um passado de trevas que confundia as naturezas e as culturas para atingir um futuro no qual os dois conjuntos estarão enfim claramente separados, graças a revolução contínua do presente. Jamais estivemos mergulhados em um luxo homogêneo e planetário vindo seja do futuro, seja da profundidade das eras. A modernização nunca ocorreu. Não é uma maré que há muito sobe e que hoje estaria refluindo. Jamais houve uma maré. Podemos seguir em frente, quer dizer, retornar às diversas coisas que sempre seguiram de outra forma” (1994, p. 75).

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo, o artigo na internet <https://www.spotlightmetal.com/metahybrids-when-hybrids-become-even-better-a-849890/>, acessado em 17/03/2021.

experimental, as artes plásticas com a poesia e performance, e entre estes, as suas histórias e a História, como acontece com os projetos que escolhemos para analisar neste artigo. Um exemplo precursor é o filme *as História(s) do Cinema* (1998) de Jean-Luc Godard<sup>5</sup>, produzindo assim um laboratório poético<sup>6</sup> de sobreposição de imagens, géneros, materialidades e discursos. Outros exemplos, mais recentes, são a performance *Faust*, apresentada em 2017, na Bienal de Veneza, onde ganhou o Leão de Ouro, por Anne Imhof, ou as já referidas performances de Shia LaBeouf. Nestes exemplos a sobreposição de diversas camadas é geradora de uma nova relação que contemporiza, num mesmo processo artístico, a arte do presente e as histórias da arte, a performance contemporânea com a performance histórica, mas também a performance e a visualidade, conferindo-lhe assim um estatuto meta-híbrido, assente na própria performatividade da História (Burke, 2005), e podemos acrescentar, também, nas ausências presentes nessa História. Trata-se de uma abordagem que não pretendendo pôr intencionalmente em causa a historiografia, apresenta uma perspetiva estética (Ranciére, 2014, p. 20) da História assente no seu carácter essencialmente anacrónico (Didi-Huberman, 2017, p. 35)<sup>7</sup>, relacional e de atualização, de citação e fragmento, de montagem e apropriação contínua dessas histórias a partir de um tempo atual, que Eric Hobsbawn destacou no seu texto “The present as History: writing the history of one’s own time”, que inicia com a sugestiva frase “it has been said that all history is contemporary history in facing dress” (Hobsbawn, 1993, p. 273).

Na contemporaneidade, esta potencialidade é acentuada por uma cultura da informação que é exponenciada por um domínio da tecnologia, que se expressa quer na produção artística, quer na sua reprodução digital, e que se traduz numa maior acessibilidade

---

<sup>5</sup> Neste filme Godard relaciona múltiplas materialidades e temporalidades provindas de várias fontes históricas, vernaculares e artísticas, desde fragmentos de filmes, excertos de notícias, fotografias, imagens de quadros, diversos ícones, várias narrativas associadas ou contrastantes que fazem dialogar criticamente as histórias do cinema com a própria História. Veja-se o filme e as análises, por exemplo, de Jacques Ranciére (2014:279-307) e de Didi-Huberman (2012: 172-229).

<sup>6</sup> Estética desenvolvida pela poética romântica schelegeliana, assente numa ideia de laboratório químico onde se procedia à contínua divisão e mistura de fragmentos de todos os géneros (poesia e prosa, sagacidade com criticismo filosófico, poesia artística com poesia da natureza). (Madeira 2007: 405-411)

<sup>7</sup> Sem pretender aprofundar a questão historiográfica no âmbito deste artigo, recomendo a leitura, por exemplo, do livro *Diante do Tempo*, e em particular do capítulo “Constelação do Anacronismo: A História de Arte Diante do Nosso Tempo”, que Didi-Huberman dedica ao tema (2017:51-58).

e capacidade de edição dos arquivos e, mesmo, numa maior articulação destes com a performance ao vivo. Os “arquivos são base de dados com potencial generativo” (Osthoff, 2009, p. 181), que conjugados às virtualidades técnicas e de informação do tempo atual produzem “mediascapes” (Appadurai, 2004, p. 54), que articulam complexos e extensivos repertórios de imagens e ideias, permitindo uma espécie de total visionamento através do qual tudo, incluindo o passado, se torna contemporâneo, um “presente contínuo” como é definido por autores como Castells (2000) ou Virilio (1995). Processo que é, por sua vez, indutor de uma remistura profunda (“deep remixability”), noção proposta por Lev Manovich no seu livro *Software Takes Command* (2013), para explicar o modo como a cultura computacional evoluiu para a remistura de técnicas previamente não-compatíveis, que podem agora ser combinadas em inúmeras linguagens, em novos média híbridos e, por isso, novas espécies de média. Segundo este autor, “o que é remisturado hoje não é apenas o conteúdo de média diferentes mas, também, as suas diferentes técnicas, métodos de trabalho, e formas de representação e expressão” (2007)<sup>8</sup>.

Hal Foster faz mesmo referência a uma “arte arquivar”, que tem como meio ideal o mega-arquivo da Internet (2021), que se constitui num “vir-depois” do pós-modernismo, no qual participa a era emergente do computador e da virtualidade (Hal Foster 2004), sublinhando a sua linguagem de “ecrãs”, “janelas” e “interfaces”. Por seu turno, Marisa Olson (2008) enquadra esse processo numa cultura “pós-internet” onde se constitui um tipo de arte que surge depois da Internet e que é influenciada pela Internet e pelos media digitais. Ou seja, que explora no domínio do *offline* as novas dimensões que a Internet oferece, ao nível da experiência, convenções e estética implicando uma nova realidade e, também, novas linguagens e imagens.

Neste enquadramento, podemos afirmar então que os meta-híbridos superam as abordagens disciplinares subjacentes a noções de meta-teatro, -literatura, -cinema, -fotografia ou mesmo -pintura (de que é exemplo icónico o quadro *Las Meninas de Velázquez*), ou mesmo metaformance, na expressão de Cláudia Gianetti (1995), inscrevendo-

---

<sup>8</sup> No artigo online [http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52\\_article\\_2007.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf), acedido a 17/03/2021.

Ihe uma reflexividade (trans)discursiva, crítica e estética que se aproxima das perspetivas analíticas criadas por autores pós-estruturalistas, como Foucault, Deleuze, Serres, mas também meta-histórica, expressão cunhada em 1973 por Hayden White, para argumentar que a forma acerca da qual pensamos a história é ela própria reflexo de uma criação narrativa, de uma história, ou de uma abordagem metalinguística, expressão popularizada por Roman Jakobson, a partir de 1958, para descrever momentos em que a linguagem (no caso, analisado pelo autor, a comunicação verbal) é usada para refletir acerca do próprio ato de comunicar, ou seja, do seu próprio código (Jakobson, 2005, p. 127). Os meta-híbridos artísticos podem expressar novos discursos e estéticas, gerando abordagens à História da Arte mais horizontais e subjetivas, transhistóricas, justapondo de forma singular factuais, especulação e imaginação. Aí o criador assume o papel, tal como este foi descrito por Walter Benjamin nas suas *Teses sobre a Filosofia da história*, do cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os insignificantes, tendo em conta apenas que nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história<sup>9</sup>, podendo, por isso, ser continuamente citado.

Uma análise ao conceito de meta-teatro pode permitir clarificar algumas especificidades e diferenças em relação ao conceito de meta-híbrido. De acordo com a perspetiva de Lionel Abel (1963) a noção de meta-teatro surge, num momento histórico de declínio da tragédia grega, enquanto um novo conceito para dar conta de uma alteração profunda que se gerou a partir do Renascimento em torno das causas e efeitos do destino trágico no drama. O novo conceito permite substituir e, ao mesmo tempo, distinguir as novas características do drama, num momento em que os efeitos da tragédia clássica deixam de ser operantes pela emergência de uma nova crença que é ao homem, e não aos deuses, que cabem as forças do destino. Para Abel, a distinção entre os dois tipos, a tragédia e o meta-teatro, remete para a distinção entre o efeito de real, que a tragédia comporta, e o de imaginação, que o meta-teatro sublinha, distinção que tem efeitos na receção, diminuindo-se no meta-teatro o efeito catártico no público (que na tragédia era assente no medo e

---

<sup>9</sup> Veja-se Benjamin, 1992, p. 158.

iedade), e acentuando diferenças entre o não consciente e o consciente. Ou seja, enquanto que a tragédia assenta numa espécie de teoria do que não é revelado, do que está escondido, do que não pode ser dito, o meta-teatro remete frequentemente para as noções de auto-consciência, de teatro dentro do teatro, de nostalgia, onde é gerada uma atitude barroca, de delírio fantasioso e absurdo, de interrupção e ubiquidade. Exemplos de autores que desenvolveram historicamente o género são Shakespeare, Calderón, Cervantes, Genet, Pirandello, Muller, ou Brecht e Beckett, entre outros. É de destacar que estes últimos, Brecht e Beckett, faziam uso frequente da imagem, da fotografia e do filme, para acrescentar à sua arte uma dimensão meta-discursiva, gerando com a sobreposição de linguagens, e ao mesmo tempo contradição de formas e sentidos, novas potencialidades de aproximação do espectador à obra. Numa análise ao conceito de Lionel Abel, Martin Puckner, num texto de 2003, já afirmava que Laurie Anderson ou The Wooster Group desenvolviam um “meta-teatro performativo”, com características pós-modernas, pedindo emprestado e/ou competindo com os outros média que detém a habilidade de registo, de gravar e reproduzir cópias, em particular o filme, a fotografia, a rádio, a televisão ou a internet. Puckner refere mesmo que o novo tipo de arte da performance teatral deriva de diferentes tipos de meta-teatro, dando o exemplo da encenação de *Dr. Faustus Lights the Light* de Gertrud Stein na qual The Wooster Group faz uso de excertos de filmes de categoria B, apresentados em diversos monitores no palco. Em vários momentos da performance, os atores em palco imitam os movimentos executados pelos atores no filme, produzindo um duplo efeito de alienação, tanto em relação ao filme, como em relação ao teatro. Puckner concluía na viragem entre milénios, a partir desse exemplo, que o “meta-teatro, na contemporaneidade, envolve frequentemente o comentário a um média gravado por parte da arte viva, da performance, de modo a que o ‘ao vivo’ mostre a sua importância” (2003, p. 11).

Também Cláudia Gianetti, num artigo anterior, de 1995, denominado “Metaformance, processo troposomático em la performance multimédia”, justificava e definia o termo Metaformance a partir do processo de progressiva digitalização da performance que introduz o próprio espectador num ambiente imersivo e performático:

este termo não ambiciona ser especificativo; ao contrário, confirma a impossibilidade de estabelecer

parâmetros ou limites entre as diferentes manifestações devido ao seu hibridismo característico. A sua principal função é gerar, não um conteúdo determinado, mas um contexto. A Metaformance não aponta exclusivamente à versão expandida da performance, refere-se também à versão que se beneficia de todo o instrumental eletrónico, telemático, de digitalização e manipulação da imagem, de simulação corporal e espaciotemporal. Utilizando sistemas eletrónicos e multimédia, cria outros espaços de atuação que integram e simultaneamente desintegram o corpo em novas manifestações audiovisuais. A linguagem performática emprega a linguagem mediática para transcender-se a si mesma (Gianetti, 1995, p. 50).

Trata-se aqui de assumir um prolongamento da performance ao vivo, levando a que a presença física deixe de ser relevante para a produção da interação virtual. Neste sentido, Gianetti, tendo por base o trabalho de criadores como Stelarc ou Orlan, afirma ainda que:

Como produto da era eletrónica, a Metaformance procura por um presente imediato, por sensações imediatas, procedentes da ilusão do acontecimento simulado num espaço virtual atemporal. O tempo perde o seu sentido sequencial e unidirecional em favor do tempo manejável e infinitamente recuperável através da eletrónica. A sobreposição de fragmentos e a manipulação sequencial fazem que não existam nem história nem memória. As imagens digitais do corpo e das suas manifestações físicas são totalmente renováveis e substituíveis sobre a base de um processo de atualização (ob. Cit., p. 51)

Mais recentemente, Delfim Sardo (2017) numa tentativa de relacionar/distinguir alta performatividade, metaperformatividade e autobiografia, refere, a partir dos exemplos de Beuys e Barney, que a arte é sempre metaperformativa, no sentido em que a performatividade se exerce sempre como esforço sobre a possibilidade performativa: “e, nesse sentido, a biografia transforma-se na métrica da metaperformatividade, porque é a partir da construção de uma persona que o campo performativo se pode desenhar na sua hipotética e ficcional globalidade” (Sardo, 2017, p. 327).

Estas análises permitem destacar que os meta-híbridos artísticos, por contraponto, procuram traduzir uma afirmação do presente, e da performatividade e visualidade que lhe é inerente, numa relação de maior equidade com o registo (a fotografia, o som gravado, o filme, o cinema) e as histórias da própria arte. Nesse sentido, os meta-híbridos,

correspondem a uma evolução, no sentido em que incorporam, corporizam, as ligações entre as histórias, através das múltiplas possibilidades permitidas entre a performance ao vivo e a performance digital, entre a própria imagem performatizada, produzindo-se uma complexificação e expansão da performatividade, que ganha contornos transhistóricos.

Apresenta-se como uma nova espécie de “performance liminar”, na expressão de Susan Broadhurst 1999, que usa o conceito de Victor Turner, para caracterizar performances que usando os últimos desenvolvimentos tecnológicos são caracterizados pela hibridiz, indeterminação, o colapso da distinção hierárquica entre cultura erudita e popular, um anulamento do fator aurático, a experimentação, a heterogeneidade, a inovação, a marginalidade e um sublinhar do intersemiótico, com muitas das práticas a enfatizar os modos não linguísticos como o gesto.

Vários criadores portugueses têm vindo a desenvolver meta-performances em torno da História de Portugal, e do arquivo inerente às questões de performatividade social dos portugueses (Madeira, 2020), como é o caso de Paulo Mendes, abordando no seu trabalho o Estado Novo e a Ditadura ou mesmo Vasco Araújo, desenvolvendo projetos artísticos em torno do colonialismo português. Outros autores, como o cineasta António Macedo, no seu filme *Almada Negreiros, Vivo, Hoje*, de 1969, Ernesto de Sousa no seu anti-filme ou *mixed-media Almada, Um Nome de Guerra*, também de 1969-1972, ou o poeta experimental Ernesto de Melo e Castro, com o seu livro *Teatro de Um Homem (L)ido: Metaficção Crítica e Teatral 1959-2005*, publicado pela Sociedade Portuguesa de Autores, com distribuição gratuita em 2006, desenvolveram abordagens metaficcionais, a partir da relação entre autobiografia com a História de Portugal (Madeira, 2019), e desde 2015, Vânia Rovisco iniciou no seu projecto *Reaction To Time*<sup>10</sup> um processo de *reenactment* em relação às histórias ocultas da arte da performance. No entanto, o que parece novo nos meta-híbridos artísticos é a própria inscrição do arquivo das histórias da arte da performance em Portugal (e/ou do experimentalismo artístico), que, como já referimos, se encontram em processo de

---

<sup>10</sup> Tendo desde aí vindo a rerepresentar/reativar um conjunto de performances de diversos artistas percussores desta prática em Portugal, de que são exemplo, entre outras as performances *Identificación*, de 1975, de Manoel Barbosa, *Il faut danser Portugal*, de 1984, de António Olaio e ainda uma alusão ao trabalho de Fernando Aguiar denominada *Presentation of Transmition*, com a parceria de Bruno Humberto (Madeira, 2020).

construção na academia, na confluência da História de Arte, dos Estudos Artísticos e dos Estudos da Performance. A progressiva centralidade que estas histórias vêm ganhando, passando de histórias ocultas e marginais, a uma inscrição na História e a uma integração no mercado da arte, permite agora a emergência de projetos artísticos, meta-híbridos e meta-performativos, que configuram uma nova perspectiva de pós-memória e de reenactment, que passarei a analisar

### **O filme e o meta-hibridismo: *Homem Pykante — Diálogos kom Pimenta***

O filme *Homem Pykante — Diálogos kom Pimenta*, do cineasta Edgar Pêra, com seleção poética de Manuel Rodrigues, estreou em maio de 2018 na Culturgest, no festival Indie Lisboa. As várias apresentações, contaram com a presença do realizador mas, também, do próprio poeta e performer Alberto Pimenta, discutindo o seu registo ou mesmo desenvolvendo a seu prepósito uma espécie de conferências-performativas, seguindo o próprio princípio que expressa no filme: “Eu não tenho vocação nenhuma, nem para o passado, nem para o futuro. A minha vocação é para o momento presente”.

*Homem Pykante* produz um ambiente imersivo e performativo no qual o espectador sente fazer parte performativamente das imagens criadas, sendo induzida uma sensação de proximidade a qualquer coisa que não se consegue captar, um ambiente barroco, excessivo nas multi-referências, fundindo real e imaginário, várias temporalidades e espacialidades, uma abordagem contemporânea ao arquivo histórico, traduzindo-se num ensaio e exercício meta-poético e crítico, enfim meta-híbrido.

Num registo de uma conversa dos artistas com os espectadores, na Porta 33<sup>11</sup>, na ilha da Madeira, uma espectadora referiu que sentiu alguma estranheza porque a dada altura se havia esquecido que o filme era do realizador Edgar Pêra e sentira ser um filme do poeta Alberto Pimenta, o que testemunhava a grande cumplicidade entre os dois criadores. Esse comentário levou mesmo o realizador a assumir que também ele, pela primeira vez, tivera no final da edição do filme a epifania de que o que ele fazia era poesia, uma poesia

---

<sup>11</sup> Veja-se [https://www.porta33.com/porta33\\_madeira/eventos/content\\_eventos/dialogos-pimenta/edgar-pera-manuel-rodrigues.html](https://www.porta33.com/porta33_madeira/eventos/content_eventos/dialogos-pimenta/edgar-pera-manuel-rodrigues.html), acessado a 17/03/2021.

cinematográfica:

Ao fazer este filme, ao cada vez mais estudar a obra de Alberto Pimenta relendo e confrontando os textos lidos com os ditos por ele e com todas as reflexões que ele faz sobre criação, eu aproximei-me ainda mais, nós conhecêmo-nos há 25 anos, (...) mas depois desta aproximação eu senti-me também mais poeta ...

E continua:

Sempre que faço um filme sobre outra pessoa ... estou a escolher tudo aquilo com me identifico, estou a construir um espelho e as pessoas estão-me a ver, no caso do Alberto acresce todo o sentido de humor, com o qual eu também me identifico ... Os meus filmes, raramente são linhas retas. Este filme anda ali num caldo, nem sei se é uma espiral, às vezes a colher anda mais para um lado, outras para o outro. É sobretudo uma forma de me relacionar com as pessoas e, sobretudo, com o Alberto Pimenta.

Na edição, Edgar Pêra, utiliza a sua técnica de *samplagem*, de mistura de imagens, referências e estilos, para desenvolver nas suas palavras um “filme poético” de celebração da obra de Alberto Pimenta. Esta realização não deixa de se aproximar do cinema documental, traduzindo um comentário meta-ficcional que surge do confronto entre uma estética própria e o percurso autobiográfico de Alberto Pimenta. Esse documentário é composto por palavras, poesia, performance e /ou vídeo performance. Materialidades diversificadas, selecionadas a partir de um arquivo disperso e fragmentário, a que Manuel Rodrigues conferiu uma montagem poética e que Pêra reenquadrou numa estética de sobreposições e efeitos sinestésicos. A cenografia fílmica distribuiu-se entre o próprio espaço privado de Alberto Pimenta, a sua casa, e um espaço artificial, de (re)enquadramentos criados a partir da justaposição, por exemplo, de sofás glamorosos a um espaço em ruínas situado na outra margem do rio Tejo, no Ginjal, em Almada, lugar histórico da arte da performance teatral dos anos 1990, no qual Edgar Pêra participou e onde teve um estúdio. O realizador utiliza uma porta (que também pode funcionar metaforicamente como janela) desse espaço do Ginjal, que tem vista para o Rio Tejo e para Lisboa, como cenário onde alguns performers, como Miguel Borges, Maria Emília Castanheiro, Mariana Albuquerque,

Ana Borralho, Rita Só e Olho Gang, ou a própria sombra/silhueta de Edgar Pêra, dão corpo a ações que mais do que ilustrações se apresentam como momentos disruptivos, situações insólitas entre o quotidiano banal e a fantasia absurda. Alberto Pimenta lê os seus poemas, que são frequentemente repetidos, musicados, alterados, ganhando sons estranhos e renovados ecos, que se relacionam à sua própria estética poética repetitiva. Produz-se assim uma revisitação à sua vida e arte, num trânsito entre o seu percurso biográfico e a sua poesia, que acentua uma reflexividade identitária predominantemente crítica, tendencialmente transgressiva das normas, do senso comum e de ideias feitas, que expressa, no filme, como a imagem que têm de si: “Até quando é que você continua a chatear os portugueses? Perguntaram-me uma vez na feira do livro!”.

Imagens de animais, gatos, pássaros vivos e mortos, sons de cães, mas também de água, ou ainda sons metálicos e digitais, povoam também esse espaço cenográfico, provocando interrupções e fugas ao discurso, fragmentando e criando novas interpretações, e estranheza entre o universo conhecido e desconhecido, por parte dos espectadores.

Nesse mesmo local, no Ginjal, haviam sido filmadas algumas das vídeo-performances de Alberto Pimenta, de que são apresentados fragmentos no filme, como a *Arte de Ser Português*, com realização de Jorge Listopad. Do mesmo modo, nesta edição, pode-se aceder a imagens da sua performance histórica *Homo Sapiens*, de 1977, onde o poeta e performer se fechou numa das jaulas vazias de chimpazés do Jardim Zoológico, ao lado da qual se podia ver justamente um chimpazé. O performer aparecia apenas identificado com uma placa onde se podia ler: “Homo Sapiens”. Essa performance, cujos registos da sua receção pelo público foram publicados num livro, editado com esse mesmo título pela & etc., que já funcionava como uma meta-discurso a essa performance, é comentada pelo próprio Alberto Pimenta no filme como um momento só possível naquele contexto temporal específico:

Foi um momento importante em 1977. Um momento de desafio que ainda foi possível. Uns anos mais tarde essa performance já não teria sido permitida (...). Aquele era um diretor que vinha do 25 de Abril, que aceitou, que preparou a jaula ao lado dos macacos.

Nesta película Alberto Pimenta fala-nos ainda da sua relação com a censura (antes e

depois do 25 de Abril) e dos seus dois exílios na Alemanha, depois de ter sido indiciado para se apresentar para o serviço militar obrigatório, afirmando que a única diferença foi que em 1957 o mancebo apresentava-se nu, e em 1975/1976 tinha de se apresentar de cuecas. Nesses relatos, onde refere que os 17 anos que viveu na Alemanha lhe surgiam como um sonho, o enquadramento de filmagem apresenta-se num registo distorcido e oblíquo do documental, sendo algumas das cenas performatizadas pelo próprio.

O filme é dividido por títulos a vermelho e letra maiúscula como “JOGO DE PEDRAS”, “OBRA QUASE INCOMPLETA”, “REPETIÇÃO DO CAOS”, “PEQUENOS ESTRAGOS”, “VERDICHTUNGEN”, “DIVINA MULTICOMÉDIA”, “AINDA HÁ MUITO POR FAZER”, “CORPOS ESTRANHOS”, “HOMO-SAPIENS”, “AUTOCATACICLISMO”, a “ENCOMENDA DO SILÊNCIO”, “BESTIÁRIO LUSITANO”, entre outros. Muitos destes títulos revisitam os seus livros e obras, funcionando aqui como uma espécie de linhas em tracejado rude, para referenciar os temas que vão sendo introduzidos na sequência do filme. As questões existenciais em torno da vida e morte, assim como as múltiplas facetas identitárias de Alberto Pimenta, enquanto artista, professor e crítico, estão presentes continuamente na narrativa fragmentária desta montagem.

O visionamento deste ensaio fílmico provoca, através da sobreposição de imagens visuais e sonoras, mais do que o espanto inerente ao híbrido, um certo fascínio que é produzido no espectador por via do atordoamento que é gerado pela multiplicidade (e diversidade) de elementos e referências com que este tem de lidar. O espectador entra assim para um universo complexo, um laboratório, no qual este é submergido num ambiente meta-performativo de que também é membro integrante. Nesse sentido, faz-se jus à frase de Alberto Pimenta, que citámos no início desta análise, onde este afirmava não ter vocação senão para o “momento presente”, colocando também o espectador, em relação a este imenso arquivo da obra de Alberto Pimenta, num presente contínuo, ainda que com algo ao mesmo tempo de fantasmagórico, onde se inclui tanto o passado como o futuro.

### **A performance e o meta-hibridismo: *As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros***

Algumas das características descritas para o filme-performance de Edgar Pêra podem ser

também identificadas no projeto *As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros*, de Vera Mantero, com performance e co-criação de Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas e Vânia Rovisco, que teve estreia na Culturgest, entre 30 a 31 de maio de 2018.

O projeto partiu de uma encomenda da curadora Paula Pinto para que fosse desenvolvida uma abordagem à obra de Ernesto de Sousa, especialmente, à sua pesquisa sobre arte popular ou arte bruta (de que são representantes os barristas e escultores Rosa Ramalho ou Franklin Vilas-Boas, entre outros), juntando-lhe o questionamento sobre as semelhanças e diferenças entre experimentação artesanal (ou popular) e a experimentação artística.

Ernesto de Sousa recebeu uma bolsa entre 1966-1968 da Fundação Calouste Gulbenkian para fazer um levantamento fotográfico, à escala nacional, da escultura portuguesa de expressão popular. Essa bolsa serviu para prosseguir a investigação que já tinha iniciado e exposto no ensaio “Conhecimento da Arte Moderna e Popular”, de 1964, e no livro *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, de 1965. Para esse levantamento viajou por Portugal de norte a sul, produzindo um arquivo de mais de 300 negativos, que se encontra a ser trabalhado pela curadora e historiadora de arte Paula Pinto.

Quem já teve contacto com esse tipo de arte bruta, como por exemplo o bestiário barrista da portuguesa Rosa Ramalho, terá sentido essa organicidade criativa e inquietante a que é difícil ficar indiferente. Ernesto de Sousa, dedicando-se à arte experimental contemporânea não pôde deixar de repensar essa arte através das questões que a arte popular lhe colocava. Esse processo repetiu-se também neste projeto artístico.

Os espectadores entram para um espaço onde há uma “instalação”, no chão, na qual estão dispostos objetos, galhos, água, sapatos, que vão sendo manuseados pelos intérpretes, ao mesmo tempo que nos são relatados, pela voz de Vera Mantero, situações em que mulheres ou homens há cerca de 400 anos, 200 anos, 100 anos, de 5 anos, de 1 ano e continuamente, num tempo que passa num tic tac audível, praticaram diversas ações aparentemente banais:

Essas mulheres e homens morreram, mas a arte não, e isso é que é importante! O nome da mulher não é importante, não há a necessidade de nomes nesta história. É importante é lerem com atenção o papelinho que têm debaixo da cadeira. Assim passa o tempo.

Depois de uma breve pausa Vera Mantero retoma a fala: “no dia 17 de Dezembro de 2017 uma mulher pegou numa esponja e mergulhou-a num balde de água. O nome desta mulher não é importante, ela morrerá em breve mas a arte continuará viva. Não há nomes nesta história” e, de novo, repete que “a mulher mergulhou a esponja num balde de água, esperou 5 segundos, depois retirou a esponja e viu que ... não vou dizer o que viu, não vou tentar concluir, só isso, e praticamente isso, é o importante”.

A arte popular apresenta-se muitas vezes sem nome, sem inscrição, uma arte bruta nalguns casos até anónima. O tic-tac de um relógio mantém-se sempre presente, um tempo que corre, imparável e que se apresenta cada vez mais próximo do tempo presente.

“O que acham os artistas é outra história!” diz Mantero. É uma história que nos mostram os performers através de uma série de ações que são desenvolvidas em palco onde ecoa o imaginário, ele próprio metalinguístico e meta-crítico de Ernesto de Sousa, o homem, o artista, o mediador e o crítico. Entre as suas palavras, os seus materiais de arquivo e até especulativamente o que ele pudesse dizer-nos hoje, este projeto dá voz a um discurso coletivo onde se confundem os propósitos de Ernesto e destes artistas. Os artistas em palco, expandem e dão corpo a uma edição dramatúrgica desse discurso iniciado por Ernesto de Sousa.

Ecoam sons de animais em palco, os intérpretes são alumiados no escuro, depois as esculturas de Rosa Ramalho invadem o palco nas suas formas próprias e noutros formatos que são compostos e figurados pelos artistas, ao mesmo tempo que se ouve um discurso sobre o projeto de “cinema expandido” que Ernesto de Sousa pretendia desenvolver.

Arrumam-se os objetos que se encontram instalados no espaço cénico, ao mesmo tempo que num vídeo projetado se vê uma ação de limpeza na areia, com pequenos pincéis, uma espécie de procura arqueológica, onde se descobrem múltiplos olhos, com o som do mar em fundo. Uma metáfora a um trabalho de investigação que tem de ser feito sobre a memória, ecoando talvez as insurgências de Ernesto de Sousa sobre a não História das vanguardas experimentais em Portugal (Madeira, 2020), que se pode expandir também à arte popular.

O meta-hibridismo resulta aqui de uma relação que é estabelecida pelos performers em palco com a História (ou melhor, diríamos, a ausência de uma História) produzida entre a experimentação na arte popular e na arte contemporânea. As palavras de Ernesto de Sousa ecoam, em uníssono pela voz dos performers que correm em palco: “A vida é mais rica”, “É importante não ter medo da sujidade”, “A colagem. É preciso entrar na colagem, no espanto, no inconsciente, no desprendimento, (...) é preciso entrar na imaginação, no pensamento das palavras. Nós precisamos de tudo isso”, “A cultura está em erosão”.

Através de uma projeção vídeo, lê-se num *graffiti* inscrito numa parede “Ande mais à deriva”. A seguir máquinas estranhas, movidas a motor, e “biscoitos zero”, distribuem-se numa mesa comprida no centro do palco, enquanto se projetam vários excertos de vídeo. Vera Mantero pede aos espectadores que estes participem na recriação de uma ação de 1972:

... uma das pessoas pega no biscoito zero na vertical, como se fosse uma pega, uma arma. O nome da pessoa que está à vossa frente não é importante. A pessoa morrerá mais dia menos dia, mas a arte continuará viva. Agora pensem numa palavra que tenham pensado nesta última hora. Vão repetir interiormente esta palavra e começar calmamente a puxar o biscoito até ao vosso peito. Agora reflitam. Pensem em tudo isso. E, agora vamos dar a nossa metade à pessoa que temos à nossa frente e receber, também, a sua metade. Vamos saber que palavra foi essa e agora têm duas palavras e uma parte do biscoito, que podem partilhar com os outros todos que não participaram na experiência, mas talvez não seja importante o que vocês partilhem.

Os espectadores voltam aos seus lugares e Vera Mantero sobe à plateia perguntando ao público, “Poderá o meu corpo ser o teu corpo?” “Qual é o meu corpo, é esse ou é este?” Com um carimbo imprime a frase “o meu corpo é o teu corpo” na mão dos espectadores, inscrevendo-lhes assim a marca da obra de Ernesto de Sousa com o título homónimo.

A seguir, entram de novo os intérpretes figurando uma espécie de bestiário gigante, que se aproxima das imagens fotográficas reproduzidas em vídeo. São figurações do bizarro, do disparate, do carnavalesco, de um imaginário popular grotesco, re-formatizadas.

Numa outra fase do espetáculo entra-se dentro do imaginário do fazer barrista. Os intérpretes atiram barro ao chão, calcam-no com os pés para posteriormente lhe darem

forma numa máscara que se molda à cara, produzindo uma metamorfose estranha que encobre o rosto, criando uma singularidade não definida. A esta máscara são acoplados soutiens com tetas disformes, ao som frenético e quase hipnótico de instrumentos de construção popular, produzindo um ambiente desconfortável e inquietante, no qual os performers se desnudam, mostrando o seu sexo e proferindo grunhidos animais. Depois, ainda nus, com caixas de cartão enfiadas na cabeça, que lhes dão a figuração aproximada a cavalos, os intérpretes começam a tocar instrumentos musicais, uma espécie de cavaquinhos, cuja sonoridade (ainda que um pouco desafinada) produz um momento de maior quietude em palco.

Recomeça novamente o tic-tac, metáfora do tempo que não para, e é exibido um episódio de um filme de Ernesto de Sousa, onde se apresenta uma combinação de um encontro clandestino para o qual são necessários “biscoitos zero”. A combinação do encontro acontece em plena rua, mas desenvolve-se em língua gestual, como estratégia de dissimulação, para que a PIDE não se dê conta do encontro planeado. O espectador fica a saber que nesse encontro Filliou iria estar presente e que seria necessário aos participantes levarem consigo o diagrama de Maciunas.

Esta imagem em loop dá lugar a uma outra situação em que os artistas mostram reproduções de fotografias das esculturas populares.

Num outro momento deste espetáculo com uma narrativa fragmentária, surge uma nova projeção de um homem andando numa praia que afirma:

O passado é que é fantástico e impossível. Não se trata de regresso ao passado, mas de matéria presente. Este problema do tempo não se me tinha imposto até aqui, mas agora atravessei a fronteira, entro no drama, sobe-me o cheiro da tragédia e ainda lhe sinto a náusea.

Este discurso é interrompido pela entrada em palco, de um corpo coletivo coberto com a reprodução do diagrama de Maciunas, que é depois colocado no chão, enquanto que os artistas discutem, cada um para seu lado, essas múltiplas e potenciais relações da arte. Vera Mantero continua essa discussão que, por sua vez, é interrompida, pela voz gravada de Ernesto de Sousa, que profere uma dissertação sobre a necessidade de se ensaiar através de

um espetáculo total uma comunicação poética com o público:

O trabalho final deveria ser aberto e, portanto, processo. Neste sentido, estamos empenhados, com mais ou menos consciência, que não se trata de ensaiar um espetáculo, mas já de praticar um espetáculo total. Um exercício de comunicação poética. Suponho que esta expressão não carece de rigor, e se não carece de rigor deveremos analisá-la rigorosamente. Neste sentido, o acento é posto não sobre a poesia, mas sobre a comunicação. O importante não é a crítica de arte, a literatura, etc., não é a poesia, é a comunicação, o poético, o carácter poético. Creio que isso esteve sempre patente nas nossas conversas. De resto, peço também que leiam com muita atenção o programa, está lá tudo. Nenhum de nós desconhece, desde há muito, os textos do programa, inclusive, os textos dispersos propositadamente, mal ordenados. Depois voltaremos a este propósito, aí se diz, se bem me lembro, a poesia coisa, a poesia ferramenta, a poesia arma, etc. É quando a poesia é utilizada desta maneira que ela é, passo o jogo de palavras, poética, fora isso, é um género literário, artístico, coisa parecida, que a mim pessoalmente não me interessa e suponho que a vocês deverá não interessar também. Interessa aos críticos de literatura, aos críticos de arte. Uma comunicação poética é, antes mais nada, um esforço para romper um espaço de indiferença entre um emissor e um recetor. Nós quisemos que a diferença entre um emissor e um recetor fosse provisória e que o recetor, ou seja, os participantes convidados sentissem necessidade de se transformarem eles próprios em emissores. Isto não poderia nunca ser senão uma provocação. Para o Óscar Lopes a primeira coisa que se pôs foi que ele próprio se sentiu na necessidade de comunicar, tendo, no entanto, e honestamente sublinhado que ele também se apercebeu de uma certa inibição, não que ela resultasse de defeitos do nosso espetáculo, mas do facto de que comunicar é difícil. De estrutura se pode falar também em estrutura aberta. Isto é bem claro desde 1917, desde o tempo do dadaísmo; a assunção do acaso, a utilização do acaso, são problemas profundamente sérios que têm preocupado os estetas e os operadores estéticos, se quisemos os artistas. Peço desculpa pela erudição, mas este problema é antigo. Desde sempre ele opõe uma arte popular e barroca a uma arte clássica, que redundava rapidamente em académica e erudita, a arte popular e barroca desde sempre elegeu o acaso como um fator. O que devemos entender por isto? Devemos entender, no meu entender, que a nossa razão não chega. Não é uma grande razão. A razão é até onde podemos ir no entendimento de problemas que excedem a razão. São os problemas da realidade. O acaso poeticamente é, portanto, a aceitação da realidade bruta, universal nas nossas estruturas. Somos operários estéticos, isto é, trabalhadores que utilizamos a estética como uma arma e uma ferramenta, tal como o carpinteiro. Teria sido fácil apresentar os resultados do nosso trabalho iludindo o público, apresentando-os artisticamente, sem riscos, rodeando-os dos resultados do nosso trabalho, tendo ali o público a dobrar a cabeça perante a arte, a admirar o que fizemos como se admira os monumentos e se morre.

### **Instalação performativa e meta-hibridismo: *Ama como a estrada começa***

Mais recentemente, em 2019, a dupla de artistas plásticos João Pedro Vale e Nuno Alexandre Pereira desenvolveram no MAAT, em Lisboa, uma meta-instalação performática em torno de questões de género, intitulada *Ama como a estrada começa* (2020) que dialoga historicamente com a vida e a obra do poeta Mário Cesariny, autor do poema e das intervenções performáticas com título homônimo, preso sob acusação de atentado ao pudor e homossexualidade em Paris, em 1964.

Os criadores começaram a sua pesquisa numa residência artística que desenvolveram em Paris, e onde procuravam tratar a questão da emigração portuguesa nessa cidade, Cesariny surgiu como um desses casos, com a especificidade de ser artista, homossexual e de ter sido punido por atentado ao pudor em Paris. O conhecimento da singularidade desse episódio levou-os a esta peça meta-dicursiva, onde procuraram misturar a histórias e a sua interpretação. João Pedro Vale, em entrevista, refere que esse poema remete para

a ideia de estrada, de caminho, de algo não sedimentado que remete para a fragilidade das coisas dadas como adquiridas e que julgamos permanentes. Por outro lado, remete para a ideia de um novo começo, não porque alguma coisa tenha chegado ao fim, mas porque é necessária uma renovação e uma não sedimentação. Do ponto de vista político, quando falamos de liberdade e sexualidades divergentes, penso em como nada pode ser dado como adquirido (Vale & Ferreira 2020, pp.28-29).

Essa ideia de não sedimentação invoca uma vez mais essa ideia da necessária revolução continuada. Esta instalação meta-performativa onde se refletem os imaginários dos criadores contemporâneos com o imaginário poético e privado de Mário Cesariny tem por base um edifício em ferro, com inspiração no quiosque observado pelos dois artistas junto à famosa Torre St. Jaques, que fascinara o poeta durante a sua estadia em Paris. Nesse espaço cria-se uma heterotopia onde se evocam diferentes estruturas arquitetónicas conotadas com o imaginário gay: casas de banho, saunas e balneários públicos, clubes de sexo e celas de prisão. Essa estrutura é conceptualmente pensada para “ser habitada por um

corpo” (Vale & Ferreira 2020, p. 41). Um corpo alegórico de todos os possíveis usos do espaço:

Por isso é que era tão importante a realização de performance no espaço. Como se a peça desde o início, desde o desenho, já cheirasse a corpo. Tinha de entrar lá e sentir que estava habitado. Eu acho que isso acontecia, mesmo quando não havia performance, fosse pela roupa suja, pelos cinzeiros com beatas, o cheiro a cerveja velha, os objectos que pareciam abandonados por ali, fosse pela evocação do Cesariny através da repetição exaustiva dos poemas d’A Cidade Queimada escritos nas paredes. Existia sempre uma presença, uma ação performativa. Mesmo quando a peça não estava ativada, havia a nossa mão ou a mão das pessoas que nós convidámos para escrever aquilo tudo. Fosse a performance do engate, a performance da construção do objeto ou a performance do público a visitar a peça. (Vale & Ferreira 2020, p. 45).

O próprio livro-catálogo no qual está publicada a entrevista dos criadores foi pensada por estes numa dimensão performativa, o livro apresenta-se originalmente com páginas ligadas que têm de ser cortadas para que se possa aceder a toda a informação. O leitor pode decidir cortar as páginas e revelar novos conteúdos, ou manter o mistério oculto.

Tanto a instalação como a leitura do livro propõem uma deambulação pelo visível e pelo invisível, pelo interdito do corpo e da sexualidade, misturando textualidades, tempos e espaços, como num espelho oblíquo em que o espectador se pode refletir, pensando e performatizando o seu próprio corpo.

### **(Meta-)Conclusão**

Os projetos analisados permitem dar conta de um diálogo entre a arte e performance contemporânea e as histórias da arte da performance e do experimentalismo artístico, que se expressa num exercício de comunicação poética, como propunha Ernesto de Sousa, na epígrafe do espetáculo descrito acima, através da relação entre arquivo e repertório (Taylor, 2003). A existência de um arquivo da arte da performance (que se encontra atualmente em construção) e que é composto por vários tipos de registos, desde a fotografia ao vídeo e filme, passando pelo documento e testemunho textual e oral, permite que os artistas contemporâneos se transformem numa espécie de DJs lidando com essas histórias e

atualizando-as: dando a ver fragmentos do registo das performances históricas e da performatividade da documentação, criando delas novas imagens e abordagens visuais, no caso do filme de Edgar Pera; fazendo performances a partir dos registos e documentação, mostrando que o corpo é ele próprio um arquivo (Lepecki, 2010), no caso de Vera Mantero ou mesmo de João Pedro Vale e Nuno Alexandre.

Estes exemplos, fazem uso de uma ideia de *sampling*, de remistura de referências que remete quer para a expansão das artes (com os seus reflexos tanto no filme como na performance ou instalação), quer para a própria performatividade da história, no sentido definido por Peter Burke (2005). São projetos que se apresentam em “mise-en-abîme, com múltiplos recursos à ficção e à não ficção, sem fundações” (Osthoff, 2009, p. 12), no sentido em que sobrepõem obras artísticas a outras obras artísticas, espelhos a outros espelhos, imanência e transcendência, num ato de magia e efabulação, de repetições, disrupções e fantasmagorias potenciadas pelas virtualidades atuais da tecnologia digital. Neles se atualizam os arquivos, num processo de *reenactment* e recriação, onde se acentua uma “dinâmica de histórias em fluxo, frequentemente num tempo real, não sistemático e generativo” (Osthoff, 2009, p. 164), ou seja, num presente contínuo caracterizado por múltiplas (e justapostas) temporalidades, espacialidades e realidades (factuais ou ficcionadas). Aí se acentua uma dinâmica relacional, na qual se dilatam as discursividades sobre os arquivos, o próprio fluxo da história, e se coloca a questão sobre o que ainda não se sabe acerca do possível passado de um trabalho artístico no presente (Giannachi, 2018, p. 129). Nesse sentido, estas obras são em si produtoras de meta-futuros especulativos (Avanessian, 2021). Esta abordagem produz efeitos específicos no espectador. Como afirmava Foucault nas *Palavras e as Coisas sobre Las Meninas* de Velasquez: “É mister, portanto, fingir não saber quem se reflete no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao próprio nível da sua existência” (2002, p. 65), já que o espelho, nas palavras deste autor, é o que faz oscilar o interior e o exterior da representação.

Esta discursividade meta-híbrida coloca o recetor nesse espelho, nesse oscilar entre o interior e o exterior da obra. Estes projetos provocam uma sensação de imersão num imaginário assente em referências excessivas ou de publicitárias, conhecidas e

desconhecidas, criando no espectador um atordoamento e fascínio, colocando-o numa realidade imagética virtual onde continuamente se podem estabelecer outros enquadramentos e questionamentos. Esse processo, traduz-se num exercício que apelando à racionalidade do espectador, porque se torna necessário que este conheça minimamente as citações para que as possa descodificar, o pode levar na sua própria experiência performativa a perder-se no atordoamento produzido por esse labirinto. Já que, ao mesmo tempo que se requer do espectador um trabalho dedutivo investigativo para o qual não lhe é dada necessariamente uma chave certa, é-lhe criada uma possibilidade de acesso que, paradoxalmente, apenas pode ser estabelecida por empatias, afetos e pela sua própria experiência subjetiva. Esse paradoxo que cria uma sensação de incompletude, de vertigem, de impossibilidade, afinal, de aceder ao arquivo na sua totalidade, não deixa de refletir esse espelho anacrónico no qual os espectadores/ os participantes são o(s) arquivo(s).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Abel, L. (2003). *Tragedy and metatheatre. Essays on dramatic form*. New York, London: Holmes & Meier.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- Auslander, P. (2018). *Reactivations. Essays on performance and its documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Avanessian, Armen (2021). *Meta-Futuros. Perspectivas especulativas para el mundo que viene*. Barcelona: Holobiante Ediciones.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley, United States: University of California Press.
- Benjamin, W. (1970). *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. London: Jonathan Cape.
- Berger, P., Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.
- Brandão, M. V. (2016). *Passos em volta: dança versus performance: um cenário concetual a artístico para o contexto português* (Tese Doutoramento, Universidade de Lisboa). Acesso em <http://hdl.handle.net/10451/35505>

- Broadhurst, S (1999). *Liminal Acts: a Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. London; New York: Cassell.
- Burke, P. (2005). *Performing history: The importance of occasions*. *Rethinking history* 9(1), 35-52. Acesso em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1364252042000329241>.
- Burke, P. (2009). *Cultural hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Canclini, N.G. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidade*. Buenos Aires: Paidós Estado y Sociedade.
- Carvalho, M. (2007). *Híbridos tecnológicos*. Lisbon: Veja.
- Castells, M. (2000). *Information age: Economy, society and culture*. Oxford: Blackwell.
- Coles, A. (2012). *The transdisciplinary studio*. London: Sternberg Press.
- Couzijn, M. *Metamodernism & Contemporary Art*, Acesso em: <https://melissacouzijn.com/thesis/>, acessado em 08/01/2024.
- Dempsey, B. G. (2023), *Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics*. USA: Arc.
- Dias, S. (2015). *O corpo como texto: Poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal* (Tese de Doutoramento, Universidade Coimbra). Acesso em <http://hdl.handle.net/10316/29608>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris: Minuit.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fernandes, J. C. G. (2018). *Performance arte: Projectos, mediações e seus desenvolvimentos no plano global da ecranização* (Tese de Doutoramento, Universidade Coimbra). Acesso em <http://hdl.handle.net/10316/87559>
- Foucault, M. (1994). *The Order of Things*. (Uncredited Translator) New York: Vintage Books.
- Foster, H. (2021). *Maus Novos Tempos, Arte Crítica, Emergência*. Lisboa: VS.
- Freinacht, H. (2017). *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics, (Metamodern Guides)*. Metamodern.
- Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*, *October*, Vol. 110, pp. 3-22 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3397555>.

- Gianetti, C. (Ed.). (1995). Metaformance, processo troposomático em la performance multimédia. *Media Culture* (pp. 46-53). Barcelona: L'Angelot.
- Giannachi, G. (2018). At the edge of the 'living present'. Reenactments and re-interpretations as strategies for the preservation of performance and new media art. In G. Giannachi, J. Westerman (Eds.), *Histories of performance documentation* (pp. 115-131). London & New York: Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jakobson, R. (2005). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 31-44. doi:10.2307/778224.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Trans. Catherine Porter. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.
- Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28-48. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23266897>
- Lepecki, A (2016). *Singularities. Dance in the age of performance*. London and New York: Routledge.
- Madeira, C. (2020). *Arte da performance, made in Portugal*. Lisboa: ICNOVA. Acesso em: <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/arte-da-performance-made-in-portugal/>
- Madeira, C. (2019). Teatro de um homem (l)ido — Meta-ficção crítica e teatral 1954 -2005 de E. M.de Melo e Castro. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 50, pp. 192-199. Retrieved from <https://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/178>
- Madeira, C., Salazar, D. & Marçal, H. (2018). Performance art temporalities: relationships between museum, university, and theatre. *Journal Museum Management and Curatorship*, 33(4), 1-17. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/09647775.2017.1419828>
- Madeira, C. (2017). The 'Performative' and 'Speculative' History of Portuguese Performance Art. *Revista de História da Arte, Série W*, 6, 107-119. Retrieved from [http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/RHA\\_W\\_6.pdf](http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/RHA_W_6.pdf)

- Madeira, C. (2016). Transgenealogies of Portuguese performance art. *Performance Research: On Trans/performance*, 21(5), 37-46. Acesso em <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1223446>
- Madeira, C. (2012). The 'return' of performance art from a glocal perspective. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1(2), 87-102. Acesso em <http://cadernosaa.revues.org/652>
- Madeira, C. (2010). *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais.
- Madeira, C. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa). Acesso em <http://hdl.handle.net/10451/322>
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury.
- Marçal, H. (2018). *From intangibility to materiality and back again: preserving Portuguese performance artworks from the 1970s*. (Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Acesso em <http://hdl.handle.net/10362/59727>
- Metello, V. (2007). *Focos de intensidade / linhas de abertura — A activação do mecanismo performance: 1961-1979*. (Tese de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa). Acesso em <https://www.academia.edu/18589184/>  
Focos\_de\_Intensidade\_Linhas\_de\_abertura\_Activação\_do\_Mecanismo\_Performance
- Olson, M. (2008) *Post-Internet. Art After the Internet*. Acesso em 09/01/2024 em: [https://www.academia.edu/26348232/POSTINTERNET\\_Art\\_After\\_the\\_Internet](https://www.academia.edu/26348232/POSTINTERNET_Art_After_the_Internet)
- Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York & Dresden: Atropos Press.
- Pipere, A., Martinsone, K. 2022. Metamodernism and Social Sciences: Scoping the Future. *Social Sciences*11: 457. pp. 1-20. <https://doi.org/10.3390/socsci11100457>
- Puchner, M. (2003). Introduction. In L. Abel, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form* (pp. 1-24). New York, London: Holmes & Meier.
- Phelan, P. (2006). *Unmarked. The politics of performance*. London and New York: Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Thomas, P. (2005). *The transdisciplinary cloud curriculum*. *Leonardo*, 48(5), 474-475. Retrieved from [https://doi.org/10.1162/LEON\\_a\\_01070](https://doi.org/10.1162/LEON_a_01070)

- Ranci re, J. (2014). *A f bula cinematogr fica*. Lisbon: Orfeu Negro.
- Rees, A. L, White, D. Ball, S. & Curtis D. (Eds.). (2011). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing.
- Rowson, J.; Pascal, (2021), *Meta-Modernity – Dispatches from Time Between Worlds. Crisis and emergence in metamodernity*. London: Perspectiva Press.
- Rushdie, S. (2020). *Quichotte – Um Dom Quixote  pico para a época moderna*. Lisboa: D. Quixote.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício experimental da liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Antropology*. USA: University of Pennsylvania Press.
- Sousa, E. (1998). In I. Alves. & J.M. Justo, (Eds.), *Ser Moderno em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Spiecker, S. (2008). *The Big Archive – Art from Bureaucracy*. Massachusetts Institute of Technology.
- Stoev, D. (2022). *Metamodernism or Metamodernity*. Arts 2022, 11, 91. pp. 1-26.  
<https://doi.org/10.3390/arts11050091>
- Storm, J. (2021). *Metamodernism: The Future of Theory*. USA: The University Chicago Press.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.
- Vale, J. P., Ferreira, N.A. 2020. *Ama como a estrada começa*. Lisboa: MAAT.
- Van Den Akke, R., Gibbons, A. (2017), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)*. USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Vieira, A. B. (2016). *No Aleph. Para um olhar sobre o serviço ACARTE da Funda o Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989* (Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10362/19417>
- Vir lio, P. (1995). *La vitesse de libération*. Paris: Éditions Galil e.
- Zolberg, V., Cherbo J. (Eds). (1997). *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge Cultural Social Studies.