

Sandra Guerreiro Dias*

Centro de Literatura Portuguesa - Universidade de Coimbra

Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Beja

A Performance Futurista em Santa Rita Pintor

Resumo:

Este texto analisa a figura performativa de Santa Rita Pintor à luz dos estudos da performance. Observa-se, neste artista, uma disposição histriónica pré-dadaísta que veio a deixar eco nas vanguardas literárias portuguesas do século XX. Tal reconhece-se num ímpeto performativo pela palavra no espaço público que veio a marcar o surrealismo e experimentalismo. Foca-se, este estudo, na observação de dois eixos que parecem configurar o projeto de ação estética deste artista precursor da performance em Portugal: a pose performativa associada à fala.

Palavras-chave:

Futurismo, Performance, Vanguardas do Século XX, Santa Rita Pintor

Abstract:

This essay seeks to read the performative figure of Santa Rita Pintor within the performance studies framework. In this artist, a pre-dada and histrionic disposition can be observed, which came to echo in the portuguese literary avant-gardes of the 20th century. This can be perceived in a performative impetus for the word in the public space that came to mark surrealism and experimentalism. This study focuses on the analysis of two axes that seem to configure the aesthetic action project of one of the pioneers of performance in Portugal: a performative pose associated with speech.

Keywords:

Futurism, Performance, Twentieth Century Avant-Gardes, Santa Rita Pintor

“Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir as vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar, etc.”

Mário de Sá-Carneiro

Sobre a escassez da obra: ainda alguns contributos

Dados avançados recentemente por um sobrinho-neto de Santa Rita Pintor, Guilherme Floro de Santa Rita, ajudam a explicar a escassez da produção artística do seu tio-avô, tópicos que tem sido extensivamente desenvolvidos a propósito desta figura seminal do futurismo português. Observa, o familiar, que este nunca terá tido “necessidade de pintar para comer [...], o que explica, em parte, a escassez da sua obra”, e que, durante “a sua estadia em Paris, onde teve uma vida boémia”, Santa Rita ter-se-á tornado “dependente de várias substâncias, o que veio a contribuir para a sua morte prematura” (Rita 2019: 195). Guilherme de Santa Rita acrescenta ainda que, para o seu tio-avô, “a verdadeira Arte Futurista tinha que ser realizada através do seu todo (perdoem-me o exagero mas, até mesmo quando estivesse a dormir!...)” (*ibidem*).

João Macdonald, por seu turno, que se encontra a ultimar uma biografia sobre o artista e que tem vindo a coligir e publicar importantes dados sobre o pintor recolhidos em coleções *online* recorrendo à tecnologia OCR, apresenta alguns números curiosos a este respeito: “Portanto, do que conseguimos apurar a partir da bibliografia e informações particulares, o total de obras é o seguinte: são 53, das quais se conhecem visualmente 33, por existência física ou reprodução fotográfica (das restantes 20 sabe-se por descrição de terceiros)” (Macdonald 2018: 46).

Por último, num exercício de cotejo de dados que procura reenquadrar e visitar o assunto, note-se que é a Santa Rita que, em 1986, a V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira rende homenagem, tratando-se este de um dos mais importantes certames no contexto da arte da performance portuguesa. Para o efeito, organiza-se, em sua memória, uma exposição documental comissariada por Joaquim Matos Chaves, o mesmo que publicará, em 1989, a primeira biografia detalhada do autor e que assina, no catálogo desta edição da bienal, um importante prefácio sugestivamente intitulado “A poesia não é o poema”. Neste pode ler-se o seguinte: “A sua vida parece ter sido o seu programa. Como manifesto e como desempenho. E neste programa parece ter entendido o quadro como uma violação do absoluto. E ele queria o absoluto” (Chaves 1986: s.p.). O *slogan*, não menos sugestivo, desta exposição terá sido: “Uma obra escassa que é suficiente para permitir a conclusão de que o artista é uma referência indispensável” (*ibidem*).

O confronto entre estas observações parece apontar para duas tipologias de fatores que, fazendo luz sobre aquela “carência”, a permitem contextualizar e aprofundar: uma, de natureza voluntária, motivada, no essencial, pelas opções estéticas do pintor (o artista é a obra e a decisão de mandar queimar o que, materialmente falando, restou); outra, involuntária (pro-

blemas de saúde, morte prematura e o facto de nunca ter tido de pintar para sobreviver), e que remete para uma terceira variável com esta relacionada – a dificuldade da crítica portuguesa na receção estética de Santa Rita Pintor. Tal poderá ter contribuído para: por um lado, o seu não reconhecimento enquanto artista em sentido pleno e, conseqüentemente, para uma não atempada conservação do que restou – hipótese que se arrisca a atentar nos números avançados por Macdonald mas que se reconhece arrojada;¹ por outro, o seu não enquadramento na área de estudos para os quais, está em crer-se, este artista mais contribuiu, a arte da performance, logo, a desadequação entre a sua proposta estética e os critérios de obra de arte usados até então para analisar a sua “produção”. Ou seja, talvez a dificuldade, neste reconhecimento, se situe mais no plano da complexidade do seu enquadramento crítico do que na da inexistência de obra propriamente dita.

Para uma disponibilização de ferramentas teóricas consentâneas com o caso em estudo, será preciso, por exemplo, esperar que se teorize a arte da performance, o que na Europa e nos Estados Unidos acontece apenas em 1979, com a publicação da obra seminal de RoseLee Goldberg, e com a fundação dos estudos da performance, com Richard Schechner, nos anos 60, em Nova Iorque.² Em Portugal, só mais recentemente esta área tem vindo a desenvolver-se. Assim uma leitura do futurismo, pela crítica portuguesa, não terá passado, até então, pela consideração deste aspeto estruturante do movimento: a performance e o seu significado ontológico no plano da teoria da arte.³

O facto de Santa Rita Pintor ter sido homenageado em meados da década de 1980, período, por excelência, de afirmação e reconhecimento da arte da performance em Portugal e no âmbito de um dos festivais responsáveis pela disseminação cultural, no país, desta forma de arte,⁴ assinala, no entanto, uma mudança de paradigma neste sentido.⁵ Esta viragem tem vindo a consolidar-se na sequência do número crescente de estudos motivados, em grande parte, pelas comemorações dos cem anos de: *Orpheu*, em 2015,⁶ da Sessão Futurista no Teatro República, em 2017,⁷ e da morte de Santa Rita Pintor, em 2018, na origem da importante publicação coordenada por Fernando Rosa Dias intitulada *Santa Rita Pintor: polémicas e controvérsias*, em 2019, e onde constam alguns dos estudos *supra* mencionados. Este texto enquadra-se neste âmbito, procurando contribuir-se, com esta análise, para um maior entendimento e reconhecimento do papel pioneiro de Santa Rita Pintor na arte da performance portuguesa.

A meio caminho: onde se apontam trajetórias possíveis para o estudo da performance em Santa Rita Pintor

Mais de cem anos depois, Santa Rita Pintor permanece como uma das figuras mais controversas e apaixonantes da cultura portuguesa do século XX. Tal relaciona-se com quatro ordens de fatores: as propostas radicais e *avant la lettre* da (pouca?) obra que deixou; a sua personalidade polémica mas provocadora, como o atestam os testemunhos dos que com ele mais diretamente privaram; o facto de o pressuposto da vida como obra se fundar, em grande parte, na criação de um mito a que tal deu origem, o que, como nota Pedro Eiras, obriga a um exercício de “arqueologia do retrato” (Eiras 2017: 321), ainda por fazer – ou seja, que continua a devolver

mais perguntas do que respostas; nesta sequência, a questão de o seu estudo continuar a constituir um desafio histórico e teórico, na medida em que a efemeridade precária da matéria aqui em análise, a performance, requer um alinhamento, por parte da teoria da arte, com a viragem performativa dos estudos culturais e históricos (Burke 2008), logo, o deslocamento da análise do objeto para o processo.

Cremos, como Pedro Eiras, não ser possível concluir acerca da intencionalidade ou não de Santa Rita acerca da fusão, que operou, entre arte e vida.⁸ Parece-nos, no entanto, possível, ainda assim, delinear um seu estudo à luz dos contributos dos estudos da performance, campo de análise que emergiu, nos meados do século passado com o intuito, precisamente, de dar resposta aos “modelos indecidíveis” da arte de que fala o investigador português a propósito deste artista. Veja-se, a este respeito, a seguinte observação lapidar de RoseLee Goldberg:

Despite this official recognition, however, performance remains a challenge to art critics and public alike, for it continues to question the basic criteria by which art is evaluated. The stance of performance artists has historically been a radical one: against the establishment (be it art or politics), against the commercialization of art, and against the strict confinement of museums and galleries. Performance artists have acted against the overriding belief that art is limited to the production of art objects, insisting instead that art is primarily a matter of ideas and actions. Each performance calls on the audience to experience the making of an artwork rather than contemplating static objects within an exhibition framework. (Goldberg 1984: 26)

Esta constatação confirma a tese de Goldberg que defende que a performance constitui “uma vanguarda da vanguarda” (Goldberg 2012: 8), ou seja, que, enquanto género, se propõe questionar a teoria da arte. Marvin Carlson define-a mesmo como a “alavanca crítica” (Carlson 2011: 30) dos tempos pós-modernos.⁹

O alinhamento do futurismo com este *ethos* performativo que viria a definir a cultura deste século pode ser observado, desde logo, nas inaugurações das *serate* italianas.

Estas cumprem, por exemplo, as seguintes seis funções definidoras de performance elencadas por Schechner, a saber: “to entertain, to make something that is beautiful, to mark or change identity, to make or foster community, to heal, to persuade, or convince, to deal with the sacred and/or the demonic” (Schechner 2006: 46). Relativamente ao primeiro ponto, observe-se que, embora se tenham demarcado ferozmente do entretenimento burguês, as *serate* não deixam de encerrar uma dimensão de logro e divertimento. No resto, tenha-se em conta a seguinte descrição de Michael Kirby que aponta para as semelhanças que é possível entrever entre estes dois postulados: “In their own terms, Futurist readings were very beautiful: most of them generated a very active response by the audience and created a dangerous environment for the performers. Several presentations ended in actual riots” (Kirby/Kirby 1986: 13). Também Günter Berghaus menciona os pressupostos performativos da proposta de Marinetti, observando que este “felt a need to go beyond the printed page and to enter into a closer contact with the cultural establishment” (Berghaus 2013a: 177) citando, em seguida, o próprio

poeta: “I suddenly sense that articles, poems, and polemics were no longer enough. The approach had to be totally different; we had to go into the streets, lay siege to the theaters, and introduce the fist into the struggle for art” (*apud* Berghaus: 177). Tal insere-se num paradigma de arte-ação (Berghaus 2013b) que caracteriza o propósito, não só vanguardista, como da performance e do futurismo, de provocar respostas ativas por parte do público, como o nota também RoseLee Goldberg, que afirma que “os pintores futuristas voltaram-se para a performance como o meio mais directo de obrigar o público a conhecer as suas ideias” (Goldberg 2012: 20).

Também em Portugal é possível identificar este modelo performativo de linguagem e intervenção, que teve ecos no país por intermédio de figuras como Santa Rita Pintor e José de Almada Negreiros, sobretudo.¹⁰ Constituirá, esta, uma das principais vias de atuação das vanguardas literárias portuguesas ao longo do século XX, nomeadamente do futurismo (S. G. Dias 2017), do surrealismo (S. G. Dias 2018) e do experimentalismo (S. G. Dias 2016). Esta abertura do fenómeno literário português traduz-se, *lato sensu*, numa ação combativa pela palavra intermedialmente modalizada e encenada, constituindo-se enquanto experiência e material interlocutivos que convocam uma interpretação e posicionamento por parte da audiência.

E. M. de Melo e Castro, um dos principais impulsionadores e teorizadores do movimento experimental português, que terá lugar no país dos finais dos anos 50 em diante, por exemplo, delimitará mesmo o conceito de vanguarda a partir deste novo “modo de dizer”. Explica, em *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*:

Assim, uma vanguarda deixará de o ser quando as suas práticas deixarem de ter o valor do sinal relevante no contexto social em que se propõe. E, no caso das vanguardas, o sinal relevante é evidentemente a prática de uma acção, de uma intervenção no plano não metafórico da linguagem, uma ruptura com uma prática de comunicação (estilística, poética) uma revolução no nível das categorias da comunicação entre as classes sociais, ou a construção de um novo e mais rigoroso e adequado sistema de comunicação. (Melo e Castro 1980: 89)

A este paradigma interventivo é possível associar, ainda, no caso do futurismo, uma atitude histriónica assumida em público com o objetivo de provocar o choque e consciencializar para condições coletivas que se almeja transformar por intermédio de uma (re)educação estética, o que constitui, igualmente, marca do futurismo internacional. Renato Poggioli, por exemplo, defende mesmo que aquilo que define este movimento é um profundo estado de espírito que prepara “the announced revolution, if not the revolution itself” (Poggioli 1968: 69). E, também neste plano Portugal parece compor um quadro icónico: pense-se nas fotografias de Santa Rita Pintor sentado no seu atelier e na de Almada Negreiros vestido de operário futurista, ambas publicadas na revista oficial do movimento, a *Portugal Futurista*, em 1917. Trata-se de duas fotografias de duas poses simbólicas que configuram um imaginário próprio do futurismo português – dir-se-ia mesmo a sua imagem de marca. A estas podemos associar, imaginando, ainda, a de Raul Leal a ler o seu manifesto “O Bando Sinistro: Apelo aos Intelectuais Portugueses”,

dois anos antes, no dia 3 de julho de 1915, primeiro, atirando-o das arcadas, no 1º andar, do Café Martinho, e depois, distribuindo-o nos comboios da linha de Cascais (Fernandes 2010: 25).¹¹ Além disso, este é um dos aspetos salientados, mais recentemente, por um dos mais importantes críticos do modernismo e futurismo portugueses, Fernando Cabral Martins, que escrevia, em 2016, o seguinte:

O Orpheu, que é dizer o Modernismo português, traz ainda uma marca distintiva de Vanguarda que é a performatividade, entendida como um acontecer público, uma realização num espaço social de convenção, de regra, de expectativa e de circunstância, que realiza uma acção determinada em vez de a representar ou descrever literariamente, e que assenta a sua eficácia num dispositivo cénico e não na exibição de intenções ou, em geral, na expressão do autor. (Martins 2016: 50)

O desempenho performativo de Santa Rita Pintor encontra-se, pois, em sintonia com o que de mais subversor a estética futurista encerra. Matos Chaves, o seu principal biógrafo, confirma:

[Em Paris este] Preferiu o contacto e a lição dos meios onde, em ebulição se forjavam os valores do que mais tarde viriam a ser algumas das mais rotundas afirmações da modernidade. Modernidade que cedo adquiriu a consciência de que o artista não podia continuar a ser apenas o autor de uma obra mas que também tinha de ser, por vezes fundamentalmente, o autor de uma poética. Santa Rita sentiu esta necessidade, viveu-a e informou com ela parte da sua obra. (Chaves 1986: s.p.)

Santa Rita Pintor e a performance por combustão

No número único da *Portugal Futurista*, Raul Leal abre o seu conhecido texto escrito em francês sobre Santa Rita Pintor anunciando o seguinte: “Santa Rita Pintor a conçeu em synthèse la réalisation intégrale de toute la théorie futurist sur la Vie!” (Leal 1990: 13).¹² Em primeiro lugar, refira-se a proximidade entre os dois artistas. Sabe-se, por exemplo, que foi Santa Rita quem, não só, deu a Raul Leal indicações sobre o modo de lançamento de “O Bando Sinistro” (Júdice 1986: 106), como também quem o ajudou na impressão clandestina do panfleto (Fernandes 2010: 24–25). Em segundo lugar: esta passagem esboça uma síntese da *persona* futurista/performativa de Santa Rita que Leal observa, desde logo, e não por acaso, na revista ícone do futurismo português. Percebe-se, no artista, nas palavras de Leal, a realização de um ideal de arte que se consuma na própria vida. Este repto de arte como vida é, como se sabe, um dos pressupostos da arte da performance, bem como das vanguardas, em geral, preconizando a destabilização generalizada de fronteiras e categorias nos vários campos disciplinares e entre si. Constitui, também, a base de concetualização do *happening* teorizado por Allan Kaprow,¹³ género do qual a performance derivará ou que constitui uma das suas múltiplas manifestações.¹⁴

Neste seu texto, depois de teorizar sobre a Vertigem como mecanismo de acesso a estádios de revelação/consciência superior, que enquadra na estética futurista, Leal finaliza o texto proclamando Santa Rita Pintor “GÉNIE FUTURISTE!” (Leal 1990: 14). O ponto de partida desta afirmação categórica é o quadro “Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria-Força)”, que acompanha o artigo “Manifeste des Peintres Futuristes” publicado, na revista, imediatamente antes do texto de Leal, e onde se faz notar que esta obra constitui uma súpula de Pintor sobre o futurismo. Explica:

À travers ce tableau il vit *intérieurement*, il *intuitionne* l’essence, la nature propre de la Vie tel que la conçoivent les futuristes, il ne déroule cette Vie *discursivement* comme les autres artistes de son école mais il vit par contre *toute* son essence elle-même, levée dans son tableau à une synthèse suprême! (*ibidem*)

O movimento anímico sugerido pela pintura de forma abstrata representa, de acordo com a leitura de Raul Leal, o movimento primordial da matéria e da vida, metamórfico. Defende-se: aquela obra mimetiza esse espírito de abstracção enquanto “quintessence de la Vie, vie de relativité mécaniste, de relativité phisque” (*ibidem*). Leal acrescenta ainda que Pintor vai mais longe do que qualquer futurista neste plano, já que encarna plenamente este princípio, recusando a via representativa dos restantes futuristas. É esta vivência dinâmica da matéria encenada pelo “espírito” que se apresenta, segundo Leal, no quadro “Abstracção congénita”, que ilustra, não por acaso, o conhecido manifesto assinado por Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severinni.

Um estudo recente desta pintura, da autoria de Luís de Barreiros Tavares, observa esta mesma sugestão de energia potencial e matéria, nomeadamente a partir do estudo de uma reimpressão na qual é possível vislumbrar detalhes que sugerem um enigmático processo de combustão, impercetível nas reproduções anteriores (Tavares 2019). Para esta análise em muito contribui o testemunho de José Leite, outro sobrinho-neto de Santa Rita Pintor e engenheiro de formação que nota, no mesmo livro, o seguinte:

Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria Força) é o mais extraordinário de Santa Rita Pintor da sua época futurista, o de mais fácil interpretação e o de maior grau de dificuldade. Guilherme de Santa Rita era um fascinado por aviões, automóveis, motorizadas, tudo o que fizesse ruído e proporcionasse velocidade. [...] A parte mais importante da obra é [...] o interior da câmara de combustão durante a respetiva explosão, matéria combustível transformada em força, produzindo trabalho que na unidade tempo é potência. (Leite 2019: 207)

Esta sugestão de movimento propulsivo vai ao encontro daquela que pode ser tida como uma das proposições-base da obra de Santa Rita. E que, já agora, pode configurar uma pauta de leitura para os seus quatro *hors textes* publicados em *Orpheu 2*: a composição e encenação da relação integrada entre corpo – representado pela cabeça –, espaço e tempo, concebidos

numa dinâmica de interseção mecânica entre si. Ou seja, variáveis que podem ser interpretadas no endereçamento performativo da tela que compõem. Veja-se os títulos, bastante sugestivos a este respeito, aqui elencados pela ordem conforme surgem na revista modernista, ou seja, do mais recente para o mais antigo: “Estou científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente + luz (sensibilidade mecânica)” (Paris, 1914), “Compenetração estática interior de uma cabeça=complementarismo congénito absoluto (sensibilidade litográfica)” (Paris, 1913), “Síntese geometral de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico (sensibilidade radiográfica)” (Paris, 1913) e “Decomposição dinâmica de uma mesa + estilo do movimento (interseccionismo plástico)” (Paris, 1912).

Começando pelo último, primeiro na cronologia: neste, pode observar-se a sugestão de uma percepção anímica da matéria inerte – o olho que desenha uma interseção entre matéria morta e matéria viva, numa conjugação plástica e performativa entre os elementos, liminal. Para que tal suceda, é necessária uma “sensibilidade radiográfica”, que percecionese estes espectros na sua sobreposição, enredamento dinâmico entre que si que entretecem, a qual é sugerida no quadro seguinte, “Syntese geometral, de 1913, e que propõe uma saturação, já, por sobreposição, entre o ambiente e a cabeça – a matéria que existe porque é percecionada, de dentro para fora e vice-versa. Esta sincronia projeta movimentos de expansão geométrica que delineiam uma silhueta conjugada entre corpo e matéria, pressupondo o “transcendentalismo físico”, que a sua performance física, nas ruas de Paris e Lisboa, também sugere. Avançamos em grau de repleção matéria: no terceiro hors texte, intitulado “Compenetração estática”, insinua-se, já, um “complementarismo absoluto”, fundindo-se a matéria, não em superfície, mas desde o seu interior, modularmente. Situamo-nos agora no plano de uma “sensibilidade litográfica”, em que a matéria ascende à sua condensação máxima, transformada, o cérebro da sua percepção – a pedra angular. Por último, no quadro de 1914, apresenta-se o método: a aproximação por “sensibilidade mecânica”, tipicamente futurista, por intermédio de um “estou científico”, a própria cabeça, sinédoque de todo o corpo, a que se deve o sentido visual por excelência, captadora da energia própria resultante do cruzamento entre ambiente e luz (“reflexos de ambiente x luz”), vivenciada, arquitetada e encenada por todo o corpo-espaco habitados. Numa linha: parece poder ler-se, nestas quatro obras, a descrição de um princípio detonador da função estética subjacente, não só à estética futurista, como à performance, ou ainda, uma sùmula da arte como radiografia de um movimento inscricional e intercetivo entre matéria, vida e corpo.

Esta “teorização” apenas o é na medida em que foi experimentada, no terreno da vida, pelo artista. E esta é a faceta mais comunmente captada e relatada por quem com ele se cruzou: Diogo de Macedo, por exemplo, afirma que Santa Rita foi “um relâmpago que ateou labaredas” (*apud* Neves 2006: 49); Almada escreve em 1965 que “De hereditariedade tocada, o ele [Santa Rita] ser só espírito era afinal a sua genial coerência” (Negreiros 2015: 10); e, embora apenas sugestivamente, numa interpretação livre que aqui se propõe, vejamos o conhecido poema ilustrado de Belmiro¹⁵ (texto) e Stuart (desenho), publicado no jornal *O Século Cómico* em 8

de julho de 1915, à luz desta grelha explicativa. Observa-se que, o que se pretende caricatural resulta, afinal, numa ilustração da deslocação por combustão que a figura e performance de Santa Rita esquissam: note-se a cabeça de efeito aumentado que conjectura equações de análise avançada (sublinhando a sua relação com a matemática ou a necessidade de ler calculadamente, através desta linguagem, a realidade), o olhar irradiador em movimento duplo, para baixo e para cima, a circulação amplificada e mecânica do som que descreve sequências de ruídos máqunicos e a inexistência de um corpo que se subsume nesta encenação, ou seja, que se imola por meio de um ritual que se quer iniciático, isto é, que permite o acesso a estádios de conhecimento outros, logo, a evanescência de um corpo físico, terreno, material. Esta dicotomia entre insinuação (movimento sugestivo da matéria, o corpo na relação com o espaço/tempo) e dissipação, transmutação (combustão, espírito) descreve o fulgor performativo de Santa Rita Pintor que se tem procurado, aqui, esquematizar.

Esta linha de leitura confirma também o pressuposto, a montante e a jusante, da escassez da obra. Uma justificação desta natureza era já avançada por José Pacheco em *A Contemporânea*, em 1925, observando que o seu “puro espírito” fora realizado “pela sua presença, pela sua forte acção pessoal”. Assim, Santa Rita não terá deixado obra “porque da época revolucionária, desagregada, toda teoria abstracta, que foi a sua – a época de Orfeu – ele foi um dos mais apaixonados combatentes”, tendo agido “pelo espírito, pela graça, pela inteligência”. E acrescenta: “Há épocas assim, de tal violência na renovação espiritual que sacrificam alguns dos seus melhores valores” (Pacheco 1925: 1). Também Carlos Parreira avança que Pintor:

era por dentro e por fora um artista, um representante legítimo dessa espécie de exilados, sempre feridos pelo gume das coisas circundantes, sobrepairando numa atmosfera de abstrações e desdêns, ao mesmo tempo falhos e complexos, argila e chama, que a Vida pulveriza, como as crianças malignas as asas de borboletas. (Parreira 1919: 7)

Observações desta natureza abundam sobre Santa Rita Pintor, permitindo atestar uma coerência: a que a estética santa-ritiana conflui numa unidade dramática que encarna, afinal, na íntegra, os ideais futuristas arrevesados de Marinetti, espírito do qual Santa Rita declarada e abertamente bebeu.

Neste contexto, afigura-se-nos pertinente recuperar a reportagem realizada por Aquilino Ribeiro para a revista *Ilustração Portuguesa* em 11 de Março de 1912, pouco citada na crítica. Sabe-se, através de Diogo Macedo, que foi este quem acompanhou o pintor à famosa primeira conferência de Marinetti em Paris no Bernheim Jeune, em 1912, o que, além de confirmar a presença do artista neste momento histórico do futurismo (Macedo 1930a: 105), nos permite “ler”, em segunda mão, pelo olhar de Aquilino, o que foi dado a ver a Santa Rita. É particularmente representativa a passagem com que Ribeiro termina a sua reportagem, e em que se cita, em discurso direto, uma das invetivas marinettianas, que se passa a reproduzir, pela sua importância:

Um dia virá em que o quadro não há de bastar. A sua imobilidade aparecer-nos-á como um anacronismo ridículo, no movimento vertiginoso e crescente da vida. A vista humana perceberá a cor como um sentimento. As cores, multiplicando-se, não terão necessidade de formas para serem percebida e compreendidas. Poremos então de parte telas e pincéis. E em vez de quadros ofereceremos ao mundo pinturas gigantescas efémeras, formadas por archotes incandescentes, refletores elétricos e gases policromos, os quais harmonizando suas grinaldas, suas espirais, sua ramagem no arco do horizonte, encherão de entusiasmo a alma complexa das multidões futuras. (Marinetti *apud* Ribeiro 1912: 346)

Não é possível concluir se se trata ou não, esta, de uma transcrição de palavras ditas ao vivo por Marinetti na ocasião. Indireta ou indiretamente citadas, no entanto, não deixam de ser significativas e observáveis as correspondências que entre estas e a performance de Santa Rita é possível estabelecer.

Um conceito singular de performance ou não

Eis o que, mais ou menos objetivamente, nos resta deste *performer* futurista português: a conhecida fotografia encenada da *Portugal Futurista*, fotografias de obras suas publicadas em *Orpheu* e *Portugal Futurista* mas destruídas posteriormente, à exceção de *Cabeça* (de cerca de 1912), *Orpheu nos infernos*, alguns esboços académicos do tempo de formação nas Belas-Artes, alguns desenhos inéditos¹⁶ e os testemunhos escritos de pessoas que com ele conviveram e que descrevem a sua *persona* futurista marcante no palco da sociedade parisiense e lisboeta.

Estes elementos, no seu todo, compõem um quadro suficiente para delinear um estudo de Santa Rita Pintor do ponto de vista da performance, sendo que uma perspetiva de conjunto devolve dois eixos enquadráveis no conceito de performance por combustão acima desenvolvido: a obra é o corpo/pose do artista, a fala de termos dramáticos/pragmáticos.

De um ponto de vista da teoria da performance, note-se que a sua arte cabe na grelha de Michael Kirby que propõe diferentes pontos nodais entre a não-representação e a representação, correspondentes às seguintes gradações intermédias: “Nonmatrixed performing”, “Symbolized matrix”, “Received Acting”, “Simple Acting” e “Complex Acting” (*apud* Schechner 2006: 175). A ação performativa de Santa Rita Pintor pode ser enquadrada no segundo eixo, ou seja, “symbolized matrix performing”. Esta é definida por aquele teórico enquanto: “onstage actions which the spectator recognizes as ‘belonging to a character’, even though the performer continues to behave ‘as herself’” (*apud* Schechner 2006: 175). O palco pode ser aqui a sociedade lisboeta e parisiense em sentido lato, ou seja, o espaço público dos ateliers, dos cafés, das ruas movimentadas, nas quais Santa Rita se movimentava e “performava”.¹⁷ Afirma Joaquim Matos Chaves: “Em Santa Rita, a performance simplesmente não tinha hora nem local previamente marcados. Mas eram factos públicos e denotavam uma invasão da esfera da vida, da vida do quotidiano, pela arte e pelo espírito” (Chaves 1989: 25). José-Augusto França, numa conferência que deu em 2015 sobre o pintor, disponível *online*, relata uma anedota e episódio, assaz simbólico, que circulava, a esses tempos, sobre o autor. Conta: sendo o artista de temperamento

impulsivo, haveria muita gente que com ele quereria “acertar contas”. Havendo, a certa altura, um conjunto de pessoas que lhe desejavam falar, pedindo-lhe que se deslocasse à porta do café Martinho para esse efeito, ter-se-á, Santa Rita, corajosamente dirigido às mesmas, explicando: “O Santa Rita não há. O Santa Rita é só o fato” (França 2015). Mais ou menos verosímil, em todo o caso, alinhada com os restantes relatos que sobre o pintor subsistem, esta passagem ilustra bem o quanto este está consciente da disposição de si enquanto personagem: através da referência ao “casaco”, que é ele mesmo, Santa Rita, o artista alude, metaforicamente, ao essencial da sua estética – a encenação. O facto de esta anedota circular até aos dias de hoje, e pela via oral,¹⁸ é reveladora do impacto daquela sua performance sem matriz definida, o que permite perceber, pelo menos hipoteticamente, que era como personagem de si mesmo que Santa Rita recorrentemente se apresentava.

De facto, a atitude derrisória de *blagueur* que pode ser descrita como um tipo de comportamento-ação que visa uma interpelação desconcertante do interlocutor, constitui o denominador comum às memórias narradas por quem com que Santa Rita contactou. São vários os testemunhos na segunda pessoa e os escritos que os descrevem e analisam.¹⁹ De entre os textos mais emblemáticos, saliente-se os de Mário de Sá-Carneiro, em cartas de Paris para Fernando Pessoa entre 1912 e 1916,²⁰ de Carlos Parreira, em *In Memoriam* (1919), de Rebelo de Bettencourt, em *Portugal Futurista* (1917) e *Mundo das Imagens* (1928), de Henrique Vilhena, nos seus *Ensaio de Crítica e Estética* (1922), a biografia de Joaquim Matos Chaves, de 1989, e, na imprensa da época, destaque-se os textos de Santos Vieira (1910), Diogo de Macedo (1921) e Reinaldo Ferreira (1929), entre outros. São ainda importantes os testemunhos de Almada Negreiros. Vejamos alguns.

Antes da ida de Santa Rita para Paris, Santos Vieira publica uma das fotografias mais conhecidas do autor,²¹ referindo-se a este como uma “cabeça *beethoviana*” que se destaca, desde logo, da demais geração, figurando, já naquela altura, como “pintor-filósofo” capaz de “tocar a tangente genial do poder de criar” (Vieira 1910: 13). Pese embora seja inegável o impacto decorrente do contacto de Pintor com as vanguardas em Paris, também parece ser provável, antes daquele contacto, uma sua predisposição, já, para pensar a arte nos seus fundamentos, questionando-os.

Em carta de Mário de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa de 16 de novembro de 1912, o autor de “Manucure” relata o seguinte (referindo-se a Pintor): “Depois tem coisas como estas: Num café apresenta-me a um conhecido como ‘operário futurista’. Ele diz-se pintor futurista e conta ao seu interlocutor que os futuristas não pintam, que quem faz os quadros são operários como eu!!!” (Vasconcelos/Pizarro 2015: 42–43). Pouco depois, a 3 de dezembro de 1912, Sá-Carneiro escreve ao mesmo Pessoa, na mesma linha: “Em resumo: No artista o que menos lhe parece importar é a obra. O que acima de tudo lhe importa são os seus gestos, os seus fatos, as suas atitudes. Assim, não usa *relógio* porque os artistas não usam relógio...” (Vasconcelos/Pizarro 2015: 52).²² É conhecida a animosidade deste poeta para com o artista.²³ No entanto, os testemunhos que este dá da vivência que partilharam em Paris parecem ser mais da ordem do fascínio do que do da repulsa, o que também ficou bem patente nos “Poemas sem suporte” que

Sá-Carneiro lhe dedicou, depois, em *Orpheu* 2 (Abril de 1915). Note-se, aliás, como a designação escolhida para o conjunto de poemas parece fazer justiça ao pressuposto no qual assenta a estética Santa-Ritiana: o de um corpo sem obra que é, em si, a obra, ou seja: um poema sem poemas.

Também Diogo de Macedo (apesar de a ele se lhe não referir extensamente nos textos que publicou mais tarde, na década de 1930, em *A Seara Nova* sobre a sua vivência de grupo em Paris) lhe dedica um depoimento particularmente detalhado e representativo no *Diário de Lisboa*, cujo título é assaz simbólico: “Poeira do Mundo. Santa-Ritta, Pintor e Filosofo”. O autor começa por descrever como conheceu Santa Rita no Museu Carnavalet em Paris, em 1911, num momento em que, no decurso de uma algazarra por aquele provocada “com uivos e gestos longos, falando uma língua desconhecida de monossilabos desconexos, sem sentido nem harmonia”, um dos guardas ali presentes convida Pintor a sair pelo seu comportamento desadequado. É que este sentara-se na cadeira de Voltaire, depois de acender um cigarro, aguardando a visita do seu espírito, como explica:

- Perdão, senhores! É que, como todas as forças físicas, morais e intelectuais, por meio de injeção ou do simples contacto, segundo afirma cientificamente o doutor Tal (e citou um nome esquisito, arrevesado), hoje se conseguem como que por milagre, eu sentei-me ali, a ver se o génio de Voltaire, através da cadeira... (Macedo 1921: 13)

E conclui:

[Santa Rita] Moldava a sua arte sobre estas 'coisas' mas os motivos vinham-lhe do fundo da alma, que nele foi a própria tragédia com repelões de gargalhadas e paroxismos, com unhas a arranhar vidraças e gemidos ocultos em noites tenebrosas de via-sacra. O seu espírito pairava 'au dessus' de tudo, e tanto lhe servia de tela um literato como um garoto de jornais, uma menina da alta como um barbeiro. Santa Rita não brincava com este ou com aquele. Quem ria tão pouco não podia brincar. Ele servia-se de A ou B, como se serviria dum cavalete ou dum caixilho. Era o apoio para uma obra de dor, o ambiente para o seu quadro.

Quis alugar os 'Jerónimos' para pintar uma grande tela, e serviu-se muitas vezes dum simples envelope para gravar um pedaço da sua tortura. [...]

Todo ele foi um mundo, apurado nos defeitos e nas qualidades, com trevas e sol, mecanismos e doença. Foi um tratado de ciência e arte, que ele só, sempre só, escreveu, mas que nunca o quis ler, para não cair na imperfeição humana de o emendar. Só ao morrer, os olhos quase no 'au delas', é que tentou fazê-lo. Faltava-lhe o tempo como lhe sobrou o génio, e então apenas pode fazer a emenda geral, que foi riscar uma cruz em cada página, de alto a baixo, e escrever no frontispício o título da sua obra: - 'Errata'. (*ibidem*)

Outra das dimensões que parece poder-se distinguir nesta pose é a fala de termos, por um lado, dramáticos, na medida em que, por intermédio da fala, se encena uma ação, e, por

outro, pragmático-subversivos, na medida em que os seus dizeres protagonizam, encetam ações concretas de intervenção no seu meio/espço. Nas cartas de Sá-Carneiro a Pessoa, são algumas, também, as referências a conceções literárias de Pintor que ajudam a enquadrar esta leitura: em carta de 28 de outubro de 1912, relata-se que aquele “só admite coisas que se não possam narrar”, referindo-se à obra de Carlos Parreira (*apud* Vasconcelos e Pizarro 2015: 38); ainda num comentário à obra de Parreira, Sá-Carneiro observa que Pintor “não aprecia na prosa ideias, nem belezas – apenas quer música: ‘Escreva-me você, por exemplo, a descrição dum serrador serrando onde os *rr* se precipitem raspantes e eu não terei dúvida em proclamá-lo um artista’. Mas só admite esta arte” (*apud idem*: 50) – aqui percebe-se uma alusão à exploração dos aspetos sonoros, materialmente expressivos da linguagem, em consonância com a estética futurista italiana; num outro registo, a 7 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro desabafa, descrevendo uma performance assertivo-diretiva de Santa Rita:²⁴ “E como eu me revolto quando, aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando ao alto, e voz altissonante o eterno Santa Rita me leciona: ‘Creia, meu querido Sá-Carneiro, em arte, o entusiasmo é tudo! Como eu amo as pessoas que são todas entusiasmos!’” (*apud idem*: 60).

Já Rebelo Bettencourt chama a Santa Rita Pintor, em *Portugal Futurista*, “uma voz de além” (Rebelo 1990: 3), descrevendo, num outro texto, esta sua habilidade enquanto técnica que se mostra consciente, dos respetivos recursos e performatividade, e que eram, eventualmente, explorados com o propósito claro de persuadir quem o ouvia:

Santa Rita falava com elegância, e quando a conversação tomava mais interesse e entusiasmo, ele era adorável, extraordinariamente eloquente. Era a sua eloquência, feita de raciocínio e clareza, que lhe dava a supremacia intelectual do grupo do Martinho. Era perigosa talvez a sua inteligência, a sua persuasiva linguagem. Ele sabia impor as suas ideias e os seus planos. (Bettencourt 1928: 60)

Também Carlos Parreira sublinha esta sua aptidão pragmático-encantatória:

Com a sua figura gracilmente exangue de fim de raça, com a sua voz que ora parecia *ter remorsos de falar* – voz de himnoptise, a extinguir-se; ora fazia parar na rua, no mosaico dum café, no simulacro de gruta dum *hall* de exposições, onde certos visitantes vão e veem como peixes mortos à flor d’água numa piscina, – fazia deter, com timbres angulosos de cristais a partir-se, anatomias ruminantes de bons-senhores effarés; com o seu perfil de caule em que as andainas-sacos de *kappelmeister* maníaco, *acintosamente* mal aprumadas evocavam cerimoniais místicos de catafalco; com os cabelos dum castanho tranzido de escuro, dir-se-iam molhados sobre a fronte dum palor de camélia branca, como aves da noite que congelassem contra uma estátua de ephebo num jardim; com os seus gestos hiperinquietos, estridentes, chariváricos, *ilustrando* os diálogos com a vertigem dum Claude Monet fixando na tela o bailado loie-fulleresco dos tons; – Santa Rita era a demonstração viva, a contraprova faiscante deste aforismo de Baudelaire: ‘*on peut vivre trois jours sans pain, mais on ne peut pas passer un jour sans poésie*’. (Parreira 1919: 7–8)

Tomando como linha de análise a conhecida teoria dos atos performativos de John Austin (1962), pode afirmar-se que os textos futuristas cumprem atos diretivos de extrema intensidade ilocutória, procurando agir sobre os interlocutores de modo, dir-se-ia mesmo, coercivo. A performance da fala de Santa Rita pode ainda ser analisada tendo em consideração o conceito de “performative writing”, de Peggy Phelan, e que se pode alargar à fala, quando cumpre uma transposição encenada dos movimentos psíquicos, internos e externos, que imediata e diretamente são expedidos como a voz de um corpo que fala, esta, como se de um palco se tratasse, que se dá a ver, nos efeitos que protagoniza, para si, locutor, e interlocutores. Veja-se o conceito:

I want this writing to enact the affective force of the performance event again, as it plays itself out in an ongoing temporality made vivid by the psychic process of distortion (repression, fantasy, and the general hubbub of the individual and collective unconscious), and made narrow by the muscular force of political repression in all its mutative violence. [...] Performative writing is solicitous of affect even while it is nervous and tentative about the consequences of that solicitation. Alternately bold and coy, manipulative and unconscious, this writing points both to itself and to the ‘scenes’ that motivate it. (Phelan 1997: 11–12)

Em consonância com esta conceção, pode, pois, afirmar-se que as falas de Santa Rita²⁵ parecem exaltar essa temporalidade contínua, de que fala Phelan, por intermédio de um processo físico de distorção ou emanção física inspirada e que ganha força, tanto nos afetos, como na repulsa política que convoca. Também pelas encenação que motiva, a sua e a dos outros, na relação e reação àquela temporalidade que é a sua, e na qual pretende intervir de forma clara. Destas motivações e aspirações políticas, sabe-se, por exemplo, através da carta, já aqui referida, de 3 de dezembro de 1912 de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, onde aquele relata o seguinte:

Falando das suas ânsias, refere-se sobretudo à sede que tem de *dominar*. Mas não artisticamente, socialmente. Tenciona quando a monarquia voltar para aí (muito breve, dentro de 3 meses, garante ele) surgir como conferente, diretor de museus etc. etc. E uma das suas 1as medidas será fechar a Academia de Belas Artes. [...] Para a exposição das Belas Artes vai enviar, para escândalo, um quadro intitulado Portugal (que eu não vi nem está concluído) e que me descreveu assim: ‘Uma cabana de pescador. Um velho sentado. Uma janela aberta. No parapeito um vaso com um manjerico e um cravo de papel tendo uma bandeira de papel azul e branco com a coroa real...’ (apud Vasconcelos/Pizarro 2015: 52)

Também parece ter sido através da fala diretiva que Santa Rita arquitetou e realizou intervenções mais clássicas de caráter performativo, como é o caso da sua participação na conferência futurista no Teatro da República de 14 de abril de 1917 com Almada Negreiros. Este episódio central da história do futurismo e da performance em Portugal já foi sobejamente analisado em

textos anteriores.²⁶ Por nossa parte, e partindo de dois relatos da época (Neutral 1917; S. 1917), sublinhe-se o facto de este evento, arquitetado por Santa Rita e Almada Negreiros, propor uma subversão radical das matrizes de endereçamento teatral, divisando-se, portanto, já, uma sua reelaboração performativa.²⁷ Senão, vejamos: logo no início, Almada Negreiros apresenta Santa Rita Pintor que se encontra na frisa, dando o mote para uma intervenção partilhada entre palco e assistência, sendo este diálogo e interação entre Almada e Santa Rita, a provocação que conduz, efetivamente, a ação. Santa Rita situa-se na fronteira entre o público e o maestro que dirige a performance, assumindo os dois papéis e ocupando esse entre-lugar, o camarote, situado entre o palco e a assistência.²⁸ É daqui que o artista orquestra a intervenção, corrompendo estes dois papéis. São dois os efeitos daqui decorrentes: a hibridização das funções, que se contaminam entre si – naquilo que Erika Fischer-Lichte designa de intervenção, por parte do espetador, na “autopoiese do circuito retroativo” (Fischer-Lichte 2019: 370), e vice-versa; do ponto de vista da sua ação em particular, esta moderação da relação entre palco-audiência por intermédio de um corpo que falta, isto é, que não está em palco mas fala, realça os respetivos efeitos diretivos, já que é esta, a fala sem corpo, do corpo que “fracassa”, quem comanda e exerce a dissolução de limites vários, sociais, dramáticos, estéticos, políticos. Esta mesma perspetiva da performance é teorizada por Mauricio Barría Jara do seguinte modo:

En la performance, sucede el fracaso del cuerpo y el aparecer de la subjetividad, en la que se constituye como el relato que es: su ficción. Subjetividad, en este caso, sin cuerpo o con el cuerpo fallado cuya identidad se afinca en lo que podríamos denominar una posición débil, en contra de una Identidad hegemónica, derivada de una subjetividad cartesiana, esto es, que no falla. El fracaso del cuerpo es la falla, la experiencia de deformación, amputación, corte que golpea como límite. (Jara 2010: 106)

Na mesma linha e com igual força ilocutória, veja-se, ainda, a forma como, agora deslocando-se do palco para os bastidores, Santa Rita dirige a intervenção urbana de Raul Leal, dando-lhe as seguintes indicações cénicas para o lançamento do seu manifesto “O Bando Sinistro”, em 1915:

A mim quer-me parecer que seria conveniente, isto é, mais conveniente, não entregar por inteiro de uma mão cheia o volume dos manifestos ao chefe de venda que para se ver livre do encargo difícil e perigoso é capaz de os inutilizar em grande parte. Seria talvez melhor fazê-los distribuir às pequenas porções e metodicamente, começando pelos cafés principais da Baixa, e encarregando desse serviço garotos dos jornais contratados separadamente, e por fim os que restassem fazer circular pela rua em completa liberdade. Este negócio tem que se lhe diga, meu caro Leal; podem fazer-lhe uma partida estúpida, que causaria uma grande contrariedade a todos nós, seus amigos, colaboradores do Orpheu e enfadados inimigos de Costa. (*apud* Júdice 1986: 106)²⁹

A reflexão aqui subjacente dá conta de uma consciência do espaço público enquanto arena privilegiada de intervenção estético-política, mas cuja hierarquia é invertida, pelo menos em dois planos: os exemplares devem ser distribuídos na rua e não vendidos numa qualquer livraria; é certo que Santa Rita aconselha a sua distribuição nos café da Baixa, pelos quais Leal deve, metódica e cirurgicamente (não uns quaisquer mas os “principais”) começar, não devendo, no entanto, esta ser feita pelo chefe de vendas mas pelos arduos mais jovens, e contratados separadamente, de modo a garantir, quiçá, o sigilo e o sucesso da empreitada. Sabe-se que Raul Leal distribuiu, ele mesmo, os manifestos pelo café Martinho, não ordenadamente mas atirando-os livremente do 1.º andar, e depois pelo comboio da linha de Cascais, cumprindo-se o enquadramento *blagué* e performativo das indicações de Santa Rita. Veja-se a reportagem publicado em *O Mundo*, dois dias depois:

Súbito, aí pelas alturas da Parede, os passageiros são quase que acordados pela visita de um indivíduo, homem ainda novo, sobraçando um volumoso rolo, do qual ia arrancando prospectos que oferecia aos viajantes. Mudo, sem nos proferir uma palavra, o visitante entregava o prospecto, cumprimentava com o chapéu e seguia. [...] Isto prometia. O nosso primeiro instintivo desejo foi: rir. Entretanto o aludido indivíduo apeava-se em S. João do Estoril. Procurámo-lo com a vista. Lá estava ele, com o seu rolo debaixo do braço, no cais da estação, aguardando que o comboio partisse. Era um rapaz dos seus 25 anos, vestido de preto, de cara rapada, exceptuando uma espécie de suíças à Afonso XII, que mal lhe encrespava ainda a face pálida, ou antes, macerada de cor de leite estragado. Tinha um ar estático, meio sonâmbulo, lembrando um seminarista fugido da cela ou uma criatura que perde a noite conversando com os deuses ou com o diabo nas encruzilhadas dos caminhos solitários. [...] A gargalhada não resiste a tanta cócega. E foi o que sucedeu. Todos os passageiros riam à gargalhada. E com razão. (*O Mundo* 1915: 3)

Por último, e ainda numa terceira linha de análise, mas já à guisa de conclusão, cumpre destacar que a estética de Santa Rita Pintor se alinha com um dos paradigmas fundacionais da arte da performance: a efemeridade. Peggy Phelan defende que aquilo que define esta forma de arte é o seu desaparecimento. Afirma: “Performance’s only life is in the present. [...] Performance’s being, [...] becomes itself through disappearance” (Phelan 1993: 146). Rebeca Schneider propõe um outro olhar, alinhado com a revolução tecnológica entretanto ocorrida ao longo do século XX, observando que aquilo que a performance opera é, na realidade, o desafio ao conceito de arquivo, clássico, esse que postula que “only bones speaks memory of flesh” (Schneider 2012: 69). Isto porque, defende a autora, a performance é efémera mas permanece, de modo diferente (Schneider 2012: 75), não por intermédio dos “ossos” mas da imaterialidade dos atos vivos e corpóreos, sedimentados, dos significados espectrais depositados na e da interação coletiva constante, em constelação, em transmutação (*idem*: 71–72). Ou seja, se Santa Rita Pintor é a “carne”, esse lugar cego do arquivo, a sua performance-obra é o que permanece, no recorte potencial das suas ações que, até hoje, subsistem. Uma leitura semelhante sobre a performance já fora desenvolvida por Carlson que, no livro em que conclui acerca da impossível

definição do termo, arrisca, no final, a seguinte formulação:

Trata-se de um evento específico com sua natureza liminoide trazida à tona, quase invariavelmente separada do resto da vida, apresentada por performers e assistida por uma audiência, ambos considerando a experiência como constituída de material a ser interpretado, a ser refletido e a ser engajado – emocionalmente, mentalmente e talvez fisicamente. Esse senso particular de ocasião e foco, assim como esse envolvimento social importante combinam com a fisicalidade da performance teatral para fazer dela um dos mais poderosos e eficazes procedimentos que a sociedade humana desenvolveu para o processo infinitamente fascinante da autorreflexão pessoal, cultural e da experimentação. (Carlson 2010: 224)

Almada Negreiros, um dos futuristas portugueses com quem Santa Rita mais intensamente privou, fala de “um dos mais extraordinários espíritos” que conheceu, alguém que o impressionou profundamente, observando que o facto de Santa Rita ser “só espírito era afinal a sua genial coerência” (Negreiros 2015: 10). É de coerência que se pode falar também, afinal, quando nos acercamos da matriz na qual Santa Rita se inspira, o futurismo italiano. Em “Futurist performance, 1910-1916”, Günter Berghaus analisa, em detalhe, as características da performance futurista italiana, concluindo-se acerca da sua natureza insurreccional:

The term used for these presentations was *serate*. In Italian, it is employed for any kind of evening entertainment, just like the French *soirée*. But the Futurist developed the *serate* into a theatrical genre where art and life were fused into a compact union. These events did not only serve to glorify war and revolution, they *were* an act of insurrection, like ‘a well-primed grenade over the shattered heads of our contemporaries’ (Marinetti 2006: 32). This aggressive stance turned every *serata* into a veritable battlefield, where the anarchist conception of ‘regenerative violence’ found a concrete application. (Berghaus 2013a: 180)

Nesta fusão entre arte, vida e sublevação, Santa Rita Pintor foi o mais ousado dos seus companheiros, como observou Raul Leal. O seu corpo foi o seu manifesto.³⁰ Imolado e espectral. Santa Rita Pintor é o grande e radical iniciador da arte da performance em Portugal.

Recorde-se, para finalizar, os seguintes testemunhos: de Ruy Coelho, em conferência inédita, intitulada “O verdadeiro sentido da Arte Moderna em Portugal”, proferida na Sociedade de Cultura Musical, no Rio de Janeiro, em 28 de agosto de 1922,³¹ e de Matos Chaves, respetivamente:

‘Mas então como é que há pouco Notre Dame estava à esquerda e agora está à direita? Como hei de agora encontrar a minha casa?’. Eis o *blagueur*. Eis o Santa-Rita. Pintor que passeava todas as noites pelas ruas de Paris, até altas horas, conversando e criando as mais fantásticas teorias de arte, e que depois perdido, não sabia ir para casa. Blague? Foi assim, porque assim morreu sem nos deixar uma obra, aquele que tantas belas grandes obras criou na mais sugestiva fantasia,

sendo como que o iniciador da sensibilidade da arte moderna em Portugal, criando pela palavra imagens novas no espírito de todos aqueles rapazes que sempre, desde Paris, lhe ouviram as bizarras preleções. (Coelho 2015: 93)

Santa-Rita revolucionou a arte [...]. E revolucionou os comportamentos. Depois de passar pela pacata e lepidóptera Lisboa, na segunda década do século, com a sua insólita indumentária, passeando um cão ‘verde’ deitando a língua de fora ou fazendo caretas aos transeuntes, polemizando os Dantas e os ‘Esteves sem metafísica’, Lisboa não continuou a ser o que era. Teve que procurar outra hipocrisia porque a que estava em vigor caducou. Ele foi esse primeiro passo que não basta para construir o futuro mas que é suficiente para converter o passado em passado, retirando-lhe o presente. (Chaves 1986: s.p.)

É esta a performance, o legado, que Santa Rita Pintor, mais de cem anos depois, continua a encenar. Possa este ensaio, também, contribuir para um, mais do que merecido, *reenactment* teórico-estético da sua obra.

NOTAS

* Sandra Guerreiro Dias é doutorada em Linguagem e Práticas Sociais pela Universidade de Coimbra, com tese financiada pela FCT. É investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, no núcleo “Mediação Digital e Materialidades da Literatura”, colaboradora do grupo de investigação “Performance & Cognição”, do Instituto de Comunicação da Nova (FCSH-UNL), do grupo de investigação “Intermedialidades”, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto, e do Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX.net) – Universidade Fernando Pessoa (Porto), bem como Professora Adjunta Convidada na Escola Superior de Educação de Beja. É membro da Red Internacional de Bibliotecas Lectoras (RIUL). Tem sido palestrante convidada em diversos eventos e seminários científicos, em Portugal e no estrangeiro. Entre 2008 e 2016, integrou vários coletivos de poesia, realizando performances e intervenções poéticas um pouco por todo o país. É coorganizadora do livro *Poesia, Programa, Performance: Projetos, processos e práticas em meios digitais* – Publicações Fundação Universidade Fernando Pessoa (2021).

¹ Não deixa de ser curioso, no entanto, a este propósito, o facto de ter sido José-Augusto França, e apenas em 1974, o primeiro crítico de arte português a reconhecer a Santa Rita Pintor o seu lugar de destaque na arte portuguesa (França 1991 [1974]), complementando os testemunhos de Diogo Macedo (Macedo 1930a; 1930b) e Carlos Queiroz (Queiroz 1942). Por outro lado, note-se que Matos Chaves chama a atenção para o facto de a destruição de que foi alvo a obra de Santa Rita, após a sua morte, ter incidido, mais em particular, sobre a produção vanguardista (Chaves 1986: s.p.). O mesmo autor, no mesmo texto, diz ainda o seguinte: “E apetece exigir dos seus contemporâneos um maior cuidado, talvez apreço de que dalgumas se perdeu a pista. E apetece exigir aos colecionadores que, honra lhes seja feita, conservam obras na maior das estimas, um menor sigilo” (*idem*).

- ² Antecederam-se-lhes contributos diversos (sobre este assunto veja-se: Dias 2016: 11-32).
- ³ Note-se que diversos aspetos performativos são observados e referidos pelos diversos estudos e testemunhos sobre Santa Rita Pintor, ainda que de forma vaga e sem essa terminologia.
- ⁴ Veja-se o estudo de Sandra Guerreiro Dias (2016).
- ⁵ Note-se que é precisamente nesta década que se começam a produzir alguns textos teóricos sobre o assunto em Portugal, nomeadamente da autoria de Ernesto de Sousa (1998 [1978]), entre outros.
- ⁶ Veja-se a obra *O ano de Orpheu*, organizado por Stephen Dix, e nomeadamente o artigo de Filomena Serra, onde se refere, precisamente, a necessidade de se ultrapassar esse “mito negativo, o do ‘artista sem obra’” (Dix 2015; Serra 2015).
- ⁷ Cujas comemorações deram origem ao livro *Performance na Esfera Pública* (Pais 2017), figurando, na capa, precisamente Almada Negreiros no seu fato de operário futurista, ou seja, reconhecendo-se a importância do paradigma performativo na compreensão do futurismo português.
- ⁸ Observa, Eiras: “Deixando em dúvida a classificação das artes, a instituição da obra, o entendimento de uma diferença ou uma fusão entre vida e arte, Santa Rita Pintor tem o mérito de abrir o século XX à incerteza. Mérito voluntário, involuntário? Não podemos saber. Ficaremos sempre na dúvida provocada por este autor de todas as artes, arte nenhuma” (Eiras 2017: 336).
- ⁹ O académico americano é autor de um dos mais importantes estudos nesta área, publicado originalmente em 1998, propondo-se o investigador abordar o fenómeno de um ponto de vista multidisciplinar e não apenas da perspectiva mais estritamente artística, como o faz Goldberg.
- ¹⁰ Pese embora a especificidade das *serate* italianas, é possível vislumbrar, apesar de tudo, algumas ressonâncias deste modelo nas versões mais matizadas do futurismo português do início do século (Berghaus 2018: 17-19).
- ¹¹ Este episódio será retomado mais adiante.
- ¹² Adaptou-se, neste texto, sempre que possível, a grafia antiga.
- ¹³ Seu pioneiro e principal teorizador.
- ¹⁴ Sobre este assunto, as posições são múltiplas, não havendo um consenso na matéria, como é apanágio desta área de estudos.
- ¹⁵ Pseudónimo de Acácio Paiva.
- ¹⁶ Exibidos pela primeira vez recentemente na “Terceira Edição do Salão de Outono do Museu da Guarda”, entre 2018-2019. Trata-se de um conjunto de três desenhos a lápis, propriedade de herdeiros do alfarrabista Américo Francisco Marques adquiridos nos anos 50 a José Campos, amigo e companheiro de Santa Rita em Paris. Estes materiais foram entretanto publicados na antologia *supra* mencionada, *Santa Rita Pintor: polémicas e controvérsias*, de Fernando Rosa Dias (2019), na página 221.
- ¹⁷ Verbo ainda não completamente lexicalizado em língua portuguesa mas operativo de um ponto de vista semântico.
- ¹⁸ José-Augusto França, que narra esta estória numa conferência proferida na Fundação Calouste Gulbenkian aquando do congresso “100 Orpheu – Congresso Internacional” em 2015, conviveu diretamente com Almada Negreiros, Diogo de Macedo, Eduardo Viana e Jorge Barradas, pertencentes ao círculo de artistas e intelectuais de que Santa Rita Pintor fez parte.
- ¹⁹ A obra organizada por Rosa Dias em 2019 reúne alguns dos textos mais recentes sobre esta matéria.
- ²⁰ E, embora de abordagem ficcional, também através da descrição da personagem Gervásio Vila-Nova na obra *A Confissão de Lúcio* (1913), da sua autoria, que Pedro Eiras já analisou no artigo *supra* mencionado.
- ²¹ De acordo com Filomena Serra, o autor desta foto é Pires Marinho.
- ²² Os sublinhados, nas citações, são dos autores/obras citadas.
- ²³ Veja-se, por exemplo, a leitura de João Alves das Neves, a partir de algumas das cartas de Mário de Sá-Carneiro (Neves 2006: 47-48).
- ²⁴ Para usar a terminologia de Searle, discípulo de J. Austin, que distingue seis tipos de atos ilocutórios: assertivo, diretivo,

compromissivo, expressivo, declarativo e declarativo-assertivo. O que distingue o ato ilocutório assertivo do diretivo é o facto de o primeiro constatar, afirmar, e de o segundo incitar, pedir, perguntar, ou seja, convidar o interlocutor à ação (Searle 1984).

²⁵ Que nos chegam, apenas, por via dos testemunhos, logo, em segunda mão. Parece, no entanto, ser possível descortinar, semelhanças, no teor e tom, que permitem aferir alguma fidedignidade.

²⁶ Berghaus 2017; 2018; F. R. Dias 2019; Pais 2014, entre outros.

²⁷ Veja-se, por exemplo, Jara, a propósito da desconstrução do modelo clássico do teatro pela performance: "Esta evolución [...] inscribe una lógica determinada: de alguna manera y en diferentes niveles el arte preformativo busca producir el desmontaje de los códigos de la representación, desde la pregunta por los procesos de creación hasta la interrogación por las formas y los materiales, incluyendo los mecanismos de producción de los soportes tecnológicos"²⁷ (Jara 2010: 105).

²⁸ Atente-se na leitura proposta por Ana Pais a este respeito (Pais 2014: 77-78).

²⁹ Em carta datada de 30/08/1915.

³⁰ Uma leitura, desta natureza, do futurismo português já foi desenvolvida (S. G. Dias 2017).

³¹ Excerto de conferência pertencente ao espólio de Ruy Coelho – Biblioteca Nacional de Portugal, localizado por Sílvia Sequeira e Edward Luiz Ayres d'Abreu, e reproduzida em *Os Caminhos de Orpheu*, organizado por Richard Zenith (2015).

Bibliografia

Austin, John Langshaw (1962), *How to do things with words*, Editado por J. O. Urmson, Londres, Oxford University Press.

Berghaus, Günter (2013a), "Futurist Performance, 1910-1916" in *Back to the Futurists: The Avant-Garde and Its Legacy*, editado por Elza Adamowicz e Simona Storchi, Manchester, Manchester University Press, 176-94.

--(2013b), "L'Art-Action: Les pratiques performatives dans les soirées futuristes", in *Avant-Gardes: Frontières, Mouvements*, editado por Jean-Paul Aubert, Patrick Marcolini, Serge Milan e Jean-François Trubert, Sampzon, Éditions Delatour, 177-200.

-- (2017), "A primeira conferência futurista no Teatro República (14 de abril de 1917)", *Colóquio/Letras*, abril de 2017, 23-37.

-- (2018), "The Futurist serata at the Teatro República in Lisbon", in *Portugal futurista e outras publicações periódicas de 1917*, editado por Ricardo Marques, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 15-28.

Bettencourt, Rebelo de (1928), *O Mundo das Imagens (Crónicas)*, Lisboa, Edição Ressurgimento.

Burke, Peter (2008), *What is cultural history?*, 2.a ed., What is history Series, Cambridge, Polity Press.

- Carlson, Marvin (2011), "O que é a performance?" in *Género, Cultura Visual e Performance—Antologia Crítica*, editado por Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner, V. N. de Famalicão, Edições Húmus, 23–31.
- Chaves, Joaquim Matos (1986), "Santa-Rita Pintor: A poesia não é o poema", in *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*, editado por João Machado, João Nunes e Né Santelmo, Vila Nova de Cerveira, Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.
- (1989), *Santa-Rita Pintor. Vida e Obra. Precisoões e Considerações*, Lisboa, Quimera Editores.
- Coelho, Ruy (2015), "[Sobre Santa-Rita Pintor]" in *Os caminhos de Orpheu*, editado por Richard Zenith, Fátima Lopes e Manuela Rêgo, Catálogos, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal: Babel, 92–93.
- Dias, Fernando Rosa (2019), "Afinal o que foi e quem estava na sessão futurista?", in *Santa Rita Pintor: polémicas e controvérsias*, editado por Fernando Rosa Dias, Lisboa, Documenta, 141–85.
- Dias, Sandra Guerreiro (2016), "O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal", Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, <<http://hdl.handle.net/10316/29608>>.
- (2016), "Poesia e arte da performance: para uma poética experimental do corpo", *Colóquio/Letras*, nº 193, dezembro de 2016, 18–27.
- (2017), "O corpo ao manifesto: linguagem, futurismo e performance", in *Performance na Esfera Pública*, editado por Ana Pais, Lisboa, Orfeu Negro, 35–46.
- (2018), "Mário Cesariny, performer". *Colóquio/Letras*, nº 199, setembro 2018, 96–107.
- Dix, Stephen (2015), *1915: o ano do Orpheu*, Lisboa, Tinta da China.
- Eiras, Pedro (2017), "Santa Rita Pintor: todas as artes, arte nenhuma", in *Ofício múltiplo: poetas em outras artes*, editado por Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, Porto, col. Fronteiras do conhecimento 1, ILCML/Afrontamento, 317–37.
- Fernandes, Aníbal (2010), "Cronologia, ou quase", in *Sodoma Divinizada/Raul Leal*, editado por Aníbal Fernandes, Lisboa, Guimarães, 13–35.
- Fischer-Lichte, Erika (2019), *Estética do performativo*, tradução de Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro.
- França, José-Augusto (1991), *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (2015), "Guilherme Pobre (Santa-Rita Pintor)", Apresentado na Congresso Internacional 100 - Orpheu, Fundação Calouste Gulbenkian., https://www.youtube.com/watch?v=_lYr-NiiRhk (Última visitaçao em 16/10/2021).
- Goldberg, RoseLee (1984), "Performance: The Golden Years" in *The Art of Performance - A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock e Robert Nickas, Nova Iorque, E. P. Dutton, 45–55.
- (2012), *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo e Luís Lopes, 2.a ed., Lisboa, Orfeu Negro.

- Jara, Mauricio Barría (2010), "De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla", *Gestos*, nº 50, 101-116.
- Júdice, Nuno (1986), *A Era do "Orpheu"*, Coleção Terra Nostra, Lisboa, Editorial Teorema.
- Kaprow, Allan (1970), *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- Kirby, Michael/ Victoria Nes Kirby (1986), *Futurist Performance*, Nova Iorque, PAJ Publications.
- Leal, Raul (1990), "L'Abstractionisme Futuriste", in *Portugal Futurista - Edição Facsimilada*, editado por Carlos Porfírio, Lisboa, Contexto, 4.a edição, 13-14.
- Leite, José (2019), "Breves reflexões em torno de Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria-Força) de Santa Rita Pintor", in *Santa Rita Pintor: polémicas e controvérsias*, editado por Fernando Rosa Dias, Lisboa, Documenta, 207.
- Macdonald, João (2018), "Santa Rita Pintor existe?" in *E - A Revista do Expresso*, 28 de abril de 2018, 43-48.
- Macedo, Diogo de (1921), "Poeira do Mundo. Santa-Ritta, Pintor e Filosofo", *Diário de Lisboa*, 21 de abril de 1921, 3.
- (1930a), "14, Cité Falguière", *Seara Nova*, 14 de agosto de 1930, 7-9.
- (1930b), "14, Cité Falguière", *Seara Nova*, 9 de outubro de 1930, 103-106.
- Martins, Fernando Cabral (2016), *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, Lisboa, Documenta.
- Melo e Castro, E. M. de (1980), *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, Biblioteca Breve, Amadora, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Negreiros, José de Almada (2015), *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática - Babel.
- Neutral, José. (1917), "Palestra Amena: Espetaculo futurista", *O Século Cómico*, 23 de abril de 1917, 3.
- Neves, João Alves das (2006), *O Movimento Futurista em Portugal*, 2a edição revista e ampliada, Lisboa, Dinalivro.
- O Mundo (1915), "Muito paúlco: literatura de manicómio astral", *O Mundo*, 5 de julho de 1915, 3.
- Pacheco, José (1925), "Os mortos da Geração Nova", *Contemporânea*, 1925, 1.
- Pais, Ana (2014), "Ensaio para uma história da Performance Art em Portugal", in *O Chiado da dramaturgia e da performance*, editado por José Quaresma, Lisboa, CIEBA, 78-100.
- (2017), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Parreira, Carlos (1919), *Santa Rita Pintor: In Memoriam*, Lisboa, Imprensa de Manuel Lucas Torres.
- Phelan, Peggy. 1993. "The ontology of performance: representation without reproduction". Em *Unmarked - The Politics of Performance*, 146-66, Londres/Nova Iorque, Routledge.
- (1997), *Mourning sex: performing public memories*. London; New York: Routledge.
- Poggioli, Renato (1968), *The Theory of the Avant-Garde*. Traduzido por Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Queiroz, Carlos (1942), "Da arte moderna em Portugal", *Variante*, 1942.

- Rebello, Bettencourt (1990), "Santa Rita Pintor", in *Portugal Futurista* - Edição Facsimilada, editado por Carlos Porfírio, Lisboa, Contexto, 4.a edição, 3-4.
- Ribeiro, Aquilino (1912), "A Pintura Futurista", *Ilustração Portuguesa*, 11 de março de 1912.
- Rita, Guilherme Floro de Santa (2019), "Entrevista: memórias familiares de Santa Rita Pintor e de Augusto Santa Rita e leituras da Cabeça Futurista", in *Santa Rita Pintor: polémicas e controvérsias*, editado por Fernando Rosa Dias, Lisboa, Documenta, 189-98.
- S., A. (1917), "O Elogio da Loucura", *A Capital: Diário Republicano*, 15 de abril de 1917, 2.
- Schechner, Richard (2006), *Performance studies: an introduction*, 2ª edição, Nova Iorque, Routledge.
- Schneider, Rebecca (2012), "Performance remains again" in *Archaeologies of Presence*, editado por Gabriella Giannachi e Nick Kaye, Nova Iorque, Routledge, 64-81.
- Serra, Filomena (2015), "'Il n'y a pas de hors-texte' - Guilherme de Santa-Rita, um artista sem obra?", in *1915: o ano do Orpheu*, editado por Stephen Dix, Lisboa, Tinta da China, 390-405.
- Sousa, Ernesto de (1998), "Performar", in *Ernesto de Sousa: revolution my body*, editado por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, 308-10, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tavares, Luís de Barreiros (2019), "Santa-Rita Pintor. Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria-Força). Uma pintura esquecida", in *Santa Rita Pintor: polémicas e controvérsias*, editado por Fernando Rosa Dias, Lisboa, Documenta, 105-18.
- Vasconcelos, Ricardo/Jerónimo Pizarro (2015), *Mário de Sá-Carneiro em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa*, Lisboa, Tinta da China.
- Vieira, Santos (1910), "Arte - Guilherme de Santa Ritta", *Tiro e sport: revista de educação physica e actualidades*, 15 de março de 1910, 13.
- Vilhena, Henrique de (1933), *Ensaios de Crítica e Estética*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva.