

A performance enquanto encontro íntimo

Discente: Susana Mendes Costa da Silva
(Susana Mendes Silva)
Orientação pelo Prof. Doutor António Olaio

Elemento escrito da tese de doutoramento
Colégio das Artes
Universidade de Coimbra
2011

Índice

- . Agradecimentos _pág.3
- 1. Resumo | *Abstract* _pág.5
- 2. Introdução _pág.8
 - 2.1 Metodologia _pág.9
 - 2.2 A minha prática artística: uma análise _pág.14
 - 2.3. Uma arqueologia _pág.20
 - 2.4 O tema _pág.23
 - 2.5. Alguns projectos anteriores _pág.25
- 3. Capítulo I
Intimidade: uma definição _pág.37
- 4. Capítulo II
Performance enquanto encontro íntimo: Obras seminais _pág.46
- 5. Capítulo III
Presença: : quão próximos podemos estar? _pág.70
- 6. Capítulo IV
Espaço(s) para a performance _pág. 82
- 7. Capítulo V
A questão da documentação: o déficite visual ou a narração enquanto documento _pág.100
- 8. Capítulo VI
Performance enquanto encontro íntimo em Portugal _pág.111
- 9. Capítulo VII
Documentar a minha prática performativa _pág.129
- 10. Capítulo VIII
Sobre a prática desenvolvida durante o período de doutoramento: contextos e relações _pág.153
- 11. Conclusões _pág.178
- 12. Transcrição: Susana Mendes Silva conversa com Rogério Nuno Costa _pág.184
- 13. Bibliografia _pág.215
- 14. Actividades desenvolvidas durante o período de Doutoramento _pág. 226
- 15. Anexo _pág. 233

. Agradecimentos

Para desenvolver a minha tese de doutoramento contei com o estímulo, interesse, confiança, apoio e o afecto de numerosas pessoas às quais gostaria de expressar a minha gratidão.

Assim gostaria de começar por agradecer ao meu orientador Professor Doutor António Olaio pela confiança, desafio intelectual e todo o entusiasmo que colocou neste projecto.

O tempo privilegiado que usufruí para construir este projecto não teria sido possível sem a dispensa de serviço docente concedida pela Universidade de Évora, através da disponibilidade do Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento, e pela bolsa concedida pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Quero agradecer ao Prof. Nicholas de Ville alguns desafios que me colocou; à Prof. Rachel Zerihan (University of Sheffield) e ao Jürgen Bock pelos tutoriais que foram tão importantes numa fase inicial; ao Prof. Adrian Heathfield (Roehampton University) pelo seu interesse no meu projecto e todo o incentivo que me proporcionou; ao Dr. Delfim Sardo e ao Prof. Doutor Manuel Botelho por me terem ouvido e aconselhado quando precisei; ao Prof. Doutor Abílio Hernandez e ao Prof. Doutor José António Bandeirinha pelo acolhimento da minha investigação no programa de doutoramento do Colégio das Artes; ao Prof. Doutor Fernando Matos Oliveira e ao Prof. Doutor António Pedro Pita pelos conselhos e sugestões que me proporcionaram; ao Prof. Doutor David Rodrigues pela revisão técnica do Capítulo I *-Intimidade: uma definição*; bem como o apoio incondicional do Pintor Manuel Costa Cabral, da Dr^a Lucília Alvoeiro, e do Prof. Doutor Nuno Neves.

Aos artistas, sem a sua colaboração esta tese não seria possível: Rogério Nuno Costa, Carla Cruz, André Sousa, Susana Chiocca, Nuno Ramalho, Yann Gibert e Karl Holmqvist.

À disponibilidade e amizade do Julião Sarmiento.

Ao Paco Rodríguez por ter sido um amigo-irmão e o meu mais dedicado assistente.

À amizade londrina do Ricardo Agarez, da Luiza Teixeira de Freitas, da Maria Sachetti, do Paulo Catrica, e do Tiago Julião Neves; aos conselhos da Cláudia Jardim; ao testemunho do Eduardo Abrantes; e a todos os que participaram na minhas performances e projectos artísticos dando-lhes vida.

A todos os meus colegas.

Em especial a Antoine L'Heureux, Jillian Peña, Lia Chavez, Simon Clark, Alice Geirinhas, Ana Anacleto, Ana Pérez-Quiroga, Antonia Gaeta, Artur Rebelo, Bruno Marchand, Lizá Ramalho, Luisinha Correia, João Silvério, José Valente, Marta Wengorovius, Nuno Coelho e Vasco Barata pela partilha e companheirismo.

Gostaria de expressar o meu agradecimento ao Prof. Doutor Virgolino Jorge, que esteve sempre disponível para as minhas dúvidas; à Ana Carina, ao José Roseira e ao Pedro Faro pelo apoio que me prestaram; ao Diniz Lopes pela longa amizade e por todos os conselhos; ao Francisco Queirós e ao Tiago Mendes Silva pela sabedoria tecnológica.

À minha família e aos meus amigos por tudo.

Ao Pedro Magalhães pela revolução.

1. Resumo | *Abstract*

Esta tese parte intrinsecamente da minha prática performativa, e entendo-a como um modo de arquivo, investigação e compreensão do meu trabalho, de modo a contextualizá-lo em relação a outras obras e práticas artísticas contemporâneas. Desde 2002 tenho vindo a experimentar e a desenvolver projectos de performance que são concebidos de *um-para-um*, ou para um grupo muito restrito de participantes – que já se conhecem previamente como no caso de amigos, amantes, ou familiares. Pelo seu carácter íntimo, estas performances opõem-se à ideia de *público* – enquanto grupo heterogéneo que assiste a um evento. Devido à sua natureza privada, estas performances apenas permitem formas de documentação muito escassas.

Na minha investigação exploro o que é a intimidade. A noção de intimidade parece incluir um intenso desejo humano de proximidade. Enquanto artista, estou interessada na interacção íntima autêntica que pode acontecer durante um encontro íntimo, e não numa intimidade encenada, na representação da intimidade, ou nas chamadas práticas viscerais – que derivam dum entendimento sexualizado da intimidade, como em projectos artísticos que se situam no âmbito da herança das práticas performativas extremas de *body art*. O que me interessa não é a intimidade enquanto espectáculo - algo para ser visto - mas na prática performativa enquanto encontro íntimo. A essência destes encontros foi explorada na performance e em práticas performativas por artistas contemporâneos desde o final da década de 1960. As práticas designadas por *um-para-um* envolvem, na maioria dos casos, um grau de cumplicidade, confiança mútua, privacidade, secretismo e generosidade entre ambos os participantes. De muitos modos estas práticas questionam e remetem para situações quotidianas onde a intimidade pode surgir: contar uma história, conhecer alguém, fazer uma pergunta, partilhar um segredo. Mas todas elas requerem uma presença: artista e participante estão juntos nessa situação. Esta condição é o catalisador para a dissolução ou apagamento da figura do espectador, uma vez que se exige que o *público* participe de um modo autêntico.

Em algumas destas performances não há gravações ou registos do evento. Ou antes, não podem haver, porque não faz sentido e tal destruiria a dinâmica íntima da performance. Uma câmara

fotográfica ou de vídeo seria um *intruso*. Podem até existir algumas imagens ou descrições sobre o que ocorreu, mas não há acesso ao que realmente aconteceu entre o(a) *performer* e o(a) participante. Assim, uma das questões principais - que talvez seja ética - é a questão sobre a documentação destas práticas, uma vez que elas se baseiam sobre um acordo de discrição implícito, sobre o que está a acontecer ou sobre o que aconteceu entre os participantes.

Ao longo do elemento escrito foram integrados ficheiros de imagem e som com documentação sobre os projectos artísticos e outras fontes, que em conjunto com o texto constituem a **tese**. Neste sentido não os considero como anexos mas como parte fundamental e integrante da investigação que tenho vindo a desenvolver.

Palavras-chave: Performance, Encontro íntimo, Um-para-um, Intimidade, Práticas performativas, Prática artística, Artes Plásticas, Participação, Documentação.

This thesis intrinsically departs from my performance practice, and I devised it as a mode for archiving, researching and understanding my work; in order to contextualize it among other artistic experiences in the same field. Since 2002, I have experimented and developed some performance projects that are conceived as a one-to-one encounter - or to a very small and intimate group - family related, friends, lovers. Because of their intimate nature, these performances oppose the concept of audience - as an heterogeneous group of people attending an event. Because of their private nature, these performances allow only very sparse forms of documentation.

In my research, I have explored what intimacy is as a general concept. Intimacy seems to encompass an intense human desire for closeness. As an artist, I am interested, in the authentic intimacy interaction that can happen in an intimate encounter, rather than in a staged intimacy, in the representation of intimacy or in visceral practices - in the sense of a direct sexual understanding of intimacy, as in the aftermath of extreme body art performance). I am not interested in intimacy as a spectacle - something to be looked at - but in performance practice as an intimate encounter. The essence of these

encounters has been explored in performance and performative works by contemporary artists since late 1960s.

One-to-one practices involve, in many cases, a degree of complicity, mutual trust, privacy, secrecy and generosity between both participants. In many ways these practices question and address situations where intimacy arises in everyday life: telling a story, meeting someone, asking a question, sharing a secret. But all of them require presence: artist and participant are together in that situation. This requirement is a catalyst for the dissolution or the erasure of the figure of the passive viewer or of the spectator, as they engage the public in a participatory and authentic demand.

In some of these performances there is no recording of the event. Or rather there can't be, because it wouldn't make sense and would destroy the intimate dynamics of the performance. There can be some images or descriptions of what occurred, but there is no access to what really happened between the performer and the participant.

Therefore, one main question - an ethical one - is precisely the one about the documentation of these practices, as they mostly rely on an implied agreement of secrecy about what is happening or happened between the participants.

*Throughout the written element there are image and sound files with documentation about art projects and other sources that together with the text constitute the **thesis**. In this sense they are not considered as additional material but a fundamental part of my research.*

Keywords: Performance, Intimate encounter, One-to-one, Intimacy, Performative Practices, Art Practice, Visual Arts, Participation, Documentation.

2. Introdução

Dado o âmbito alargado da minha prática artística, no elemento escrito da tese irei investigar, questionar e escrever apenas sobre uma parte específica da mesma. Por este motivo, considerarei importante explicar as raízes da minha prática, do meu processo criativo, bem como a influência das minhas experiências de vida no meu trabalho. Irei também abordar como a metodologia escolhida para o elemento escrito desta tese está profundamente relacionada com o meu *modus operandi* enquanto artista e é, em primeiro lugar, informado pelas obras de arte analisadas e pela própria voz dos artistas. Por outro lado, o desenvolvimento da componente prática irá proporcionar a apresentação de documentação da prática artística desenvolvida durante o todo o período de doutoramento, que inclui os projectos desenvolvidos já na Universidade de Coimbra sob a orientação do Prof. Doutor António Olaio. Ao longo do elemento escrito serão integrados ficheiros de imagem e som com documentação sobre os projectos artísticos e outras fontes audiovisuais, que em conjunto com o texto constituem a **tese**. Neste sentido não os considero como anexos mas como parte fundamental e integrante da investigação que tenho vindo a desenvolver.

Pretendo também identificar e localizar a minha prática, anterior ao período de doutoramento, que se relaciona com o tema que irei explorar e desenvolver nos próximos capítulos, de forma a contextualizá-la com o trabalho que foi concretizado durante a parte curricular realizada no *Goldsmiths College*, em Londres, e durante o restante período de doutoramento, feito no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, desenvolvidos com a orientação do Prof. Doutor António Olaio.

2.1 Metodologia

Perhaps artistic research is "aesthetic research" – the very word "aisthesis" refers to sensory perception – in a somewhat similar sense that the "inventor" of aesthetics, Baumgarten, explained it in the 18th century: aesthetic knowledge is knowledge about the singular. It cannot be generalized into laws, and it applies to the singular and the unique, but it is still knowledge.¹

Enquanto artista, o meu trabalho sempre envolveu uma componente de pesquisa e, por isso, a minha primeira e talvez mais difícil tarefa foi (e talvez seja ainda, em cada passo do processo) encontrar uma forma de escrever como artista. Como poderei escrever enquanto tal? E talvez ainda mais especificamente, como pode um artista articular a sua prática com o acto de escrever num contexto académico? E como se articula isso no âmbito de um doutoramento teórico-prático?

Eu quero escrever enquanto artista, não do mesmo modo ou utilizando a mesma metodologia que um teórico de arte, um filósofo, um antropólogo ou um sociólogo. A citação que inicia este texto de Tuomas Nevanlinna reflecte sobre o que pode ser a investigação artística através da *praxis*, e propõe que esta possa ser uma "investigação estética", no sentido próximo ao que Baumgarten lhe atribui – *aisthesis* é uma percepção sensorial –, e assim sendo o conhecimento estético é um conhecimento sobre o singular, o que implica que este não pode ser generalizado em leis, ou provado laboratorialmente, e a sua aplicação é ao singular e ao único, mas é, sem qualquer dúvida, conhecimento. Neste sentido, uma das minhas tarefas é procurar as especificidades sobre escrever da perspectiva de uma artista: através dos seminários e simpósios a que assisti e participei, as sessões de orientação, da leitura sobre programas de doutoramento em arte baseados na prática (*practice-based research*) em universidades na Europa – nomeadamente nos países escandinavos, através da consulta de teses realizadas por artistas, bem como através de conversas com colegas doutorandos e artistas. O que torna esta

¹ – Tuomas Nevanlinna, "Is 'Artistic Research' a Meaningful Concept?", In *Artistic Research*, Helsinki, Academy of Fine Arts, 2002, p.70.

tarefa tão interessante como desafiante, é que parece haver uma resposta muito individualizada e em permanente questionamento. Assim, não existe um modelo fixo ou uma "receita" para abordar um doutoramento através da prática.

A construção de cada resposta pessoal pode constituir-se enquanto "uma espécie de incerteza produtiva, uma zona para 'construções' temporárias de conceitos e de pensamento"².

Esta preocupação levou-me a pensar sobre a importância e a relevância da prática num doutoramento baseado na prática. Neste contexto qual é (ou pode ser) a relação entre a prática e o elemento escrito? Para mim é decisivo que a prática seja algo vital durante todo o processo, pois de outro modo não teremos um doutoramento verdadeiramente baseado nela. Quando utilizo a palavra prática esta inclui o tempo dedicado a investigar e a produzir novos projectos, a participação em exposições, colaborações, conversas de artista (*artist talks*), conferências, entre outros³. Acredito que o período de doutoramento deve permitir um espaço e um tempo privilegiados para que cada pessoa possa focar-se totalmente na sua prática, e que o elemento escrito possibilite desenvolver questões, que decorrem dessa mesma prática, de uma forma reflexiva e sistemática.

Durante o primeiro ano (2007-08) e no Outono de 2008, tentei diversas vezes iniciar um processo de escrita que, apesar dos textos produzidos, não estava a ter sucesso. Nas férias de Natal, alguns dias antes do Ano Novo, tive um tutorial com o Jürgen Bock, que conhece o meu trabalho há já algum tempo, e sugeriu que eu deveria pensar no elemento escrito da mesma forma como abordo os meus projectos artísticos. Isto significava usar o meu *modus operandi*: tentar compreender as "regras" de um ponto de vista produtivo e subvertê-las de forma a encontrar o meu próprio espaço para fazer o doutoramento de forma coerente e significativa. Também me recordei das palavras da minha orientadora de mestrado, a Prof.^a Doutora Teresa Cruz, que num momento mais difícil escreveu-me este conselho: "consta a lembrança de que estar perdido faz parte das viagens em geral, das verdadeiras viagens – as

² – Sven-Olov Wallenstein, "Art and Research", In *Artistic Research*, Helsinki, Academy of Fine Arts, 2002, p.46.

³ – Ver das actividades desenvolvidas durante o período de Doutoramento, p. 217.

errâncias – e por isso, também, do pensamento”. No início de Janeiro, quando todos os *inputs* que tinha vindo a coleccionar começaram a fazer sentido e estava muito segura do tema e do modo de o abordar, comecei imediatamente a objectificar sob a forma de palavras. Nesse momento o projecto para o elemento escrito começou a ser real e representativo das minhas preocupações e dos meus interesses enquanto artista e investigadora.

A artista que vai escrever sou *eu*. E eu estou profundamente imbuída na minha prática – eu sou a minha prática –, que é informada pela minha experiência de vida, pelos contextos e pelas situações que encontro ou com que trabalho, pelos meus fascínios. Neste sentido é uma prática auto-referencial: dado que me uso de múltiplas formas. Assim, não faz sentido que o elemento escrito não seja uma extensão dos meus procedimentos, operações e ética enquanto artista. O elemento escrito não será um verdadeiro exercício de investigação se não respeitar o meu *modus operandi*: Eu não posso separar as duas – a *artista enquanto prática* e a *artista enquanto investigadora*. Escrevo, então, da perspectiva de alguém que pratica, de dentro. Não posso ver apenas as coisas com uma *outsider*, como um elemento externo.

Em 2008, o Prof. Nick de Ville sugeriu-me que escrevesse sobre a minha prática no sentido de recuperar a sua fonte, as suas raízes: de onde é que vem, porque decidi ser artista, e quais as minhas preocupações enquanto tal. A construção desse texto obrigou-me a olhar para a minha prática de uma forma analítica, e revelou-me a forma e os processos que utilizo para a construir. Esse exercício pode ser visto como um desvelamento de alguns processos que nunca tinha trazido à superfície. Esse texto foi, de algum modo, o que deu origem a esta introdução, e o que permite explicar o modelo metodológico que pretendo utilizar na investigação. Esse modelo exige que proceda no elemento escrito da mesma forma que com a prática artística. Escrever desse modo implica então que eu escrevo com a minha subjectividade e singularidade. Como Henk Slager afirma:

After all art does not strive from generalization, repeatability, and quantification. Rather, art is directed towards unique, qualitative, particular and local knowledge. In that respect, artistic

activities still seem to perfectly match Baumgarten's classic definition of the aesthetic domain, where knowledge is described as a knowledge of the singular. (...) In contrast to academic-scientific research emphasizing the generation of "expert knowledge," the domain of art seems rather to express a form of experience-based knowledge.⁴

Assim a investigação artística, ao contrário de outros modelos académicos de investigação, é um conhecimento baseado na experiência, na prática desenvolvida pelo artista. Esta prática é singular, única e particular e como tal não pode ser transmitida por modelos que não se adequam à sua própria natureza.

Não me interessa *genereficar* as práticas performativas ligadas à intimidade: isto é olhá-las como ou torná-las em um tema fixo, como um género – no sentido de um procedimento repetível que obedece a uma estrutura fixa. Quero antes tentar colocar-me num ponto de vista que permita vê-las de forma orgânica e evolutiva: porque ética e politicamente acredito que um artista deve estar em permanente devir.

Durante o programa de doutoramento irei continuar a desenvolver a minha prática artística, e não apenas a fazer performance ou práticas performativas que remetem para o tema que estou a investigar e a desenvolver no elemento escrito, uma vez que o meu trabalho está permanentemente a fazer ligações entre os meus interesses, os lugares, as pessoas e as situações que encontro.

O elemento escrito advém da minha prática: quero que seja uma ferramenta para arquivar, investigar e compreender os meus projectos e contextualizá-los no âmbito de experiências de outros artistas no mesmo campo. Quero, também, que seja uma ferramenta para analisar e compreender as especificidades e as contaminações do conceito de intimidade – especificamente a de *um-para-um* – em performances e práticas performativas. Estou interessada em que a investigação abra um espaço de intimidade – o meu próprio espaço com o leitor – através da escrita. Este é um *espaço experimental* – para explorar e escrever através

⁴ – Henk Slager, "Art and Method", in *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*, Washington, New Academia Publishing, 2009, p. 52.

minha da prática artística, da minha experiência de vida, das obras e vozes de outros artistas. Tanto as obras de arte como a voz e a escrita dos artistas serão as minhas principais fontes. O enfoque principal está na obra artística enquanto conhecimento, na linguagem artística, nos processos criativos, em vez de "copiar" modelos de outras áreas de conhecimento.

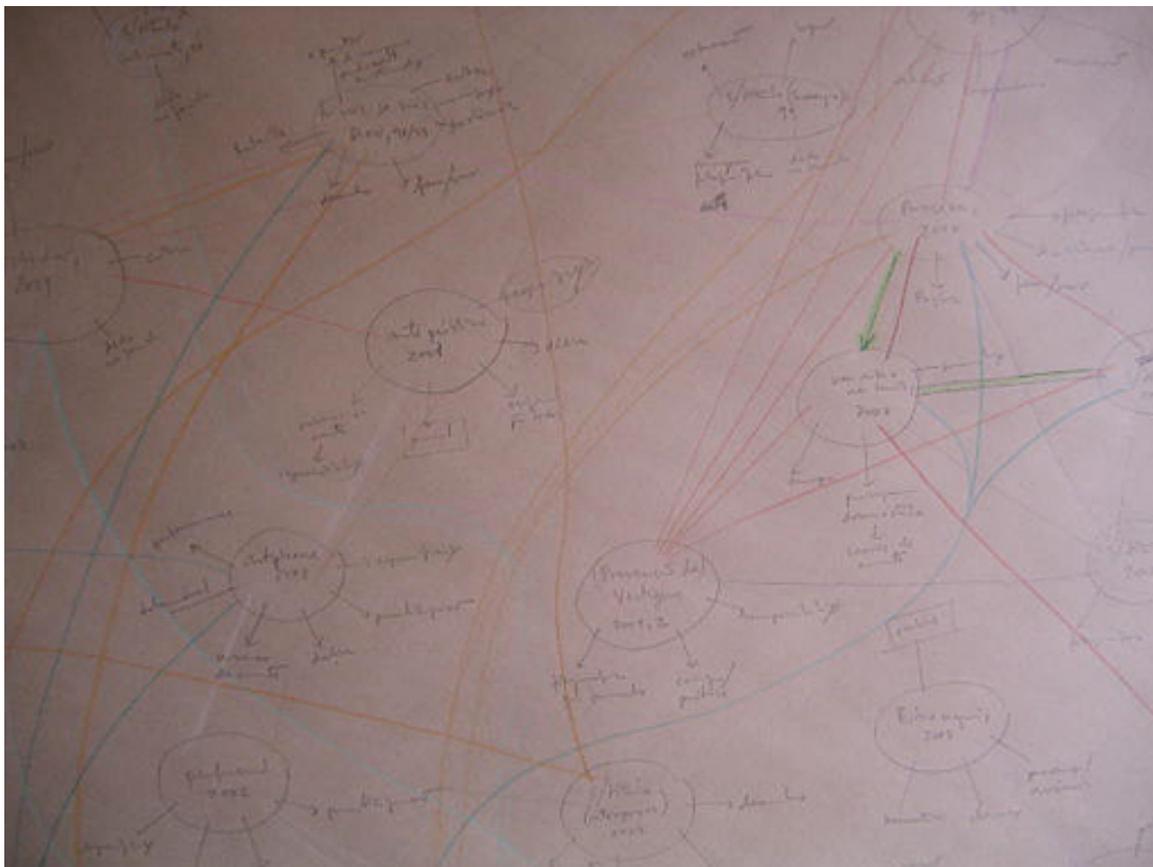
Como consequência, o elemento escrito deverá assim constituir-se enquanto caminho para abordar outros modos de escrever – enquanto artista – no contexto acadêmico. Bem como para colocar questões metodológicas sobre como escrever *com a arte*⁵, como artista e da perspectiva de um artista (alguém que pratica aquilo sobre o qual está a escrever). Nesse sentido a própria escrita pode ser encarada como uma extensão da prática artística. *A prática enquanto escrita e a escrita enquanto prática*. Eu encaro a investigação baseada na prática como um lugar para a originalidade, na forma como se podem experimentar e criar caminhos, interligações, tessituras. Faço minhas as palavras de Mika Hannula sobre a investigação artística:

Research is not of something, but with something. We do not talk, read or look at something and from somewhere, but instead, always together with something – in a poignant and passionate, yet also beautiful, ever continuing push and pull.⁶

⁵ – Por oposição a uma escrita académica fundada na teoria ou na crítica de arte, bem como assumindo a arte como conhecimento.

⁶ – Mika Hannula, "The Responsibility and Freedom of Interpretation", In *Artistic Research*, Helsinki, Academy of Fine Arts, 2002, p.86.

2.2 A minha prática: uma análise



Desenho realizado como forma de pensar sobre a organização do meu *website*, e que mapeia um conjunto de obras de arte realizadas até essa data, 2004/05

Como a minha prática artística abarca vários *media*, num primeiro momento redesenhei literalmente as conexões entre as minhas obras e tentei reencontrar as suas origens. Depois deste exercício inicial várias coisas começaram a tornar-se visíveis:

- Em geral os trabalhos são gerados por pensamento combinatório ou relacional;
- As combinações/relações estabelecidas são frequentemente entre elementos díspares;
- Os elementos têm três fontes principais:
 - a) os códigos e processos da arte contemporânea;
 - b) a vida quotidiana nas suas múltiplas dimensões – social, íntima, física e psicológica;
 - c) as especificidade e/ou limites de um determinado contexto, espaço, situação ou *media*;

- Estas três fontes podem ser combinadas de diferentes modos e podem ter diferentes prevalências.

O que eu chamo pensamento combinatório ou relacional é um termo que descreve, da forma mais próxima possível, o processo que tenho usado. Quando uso o termo combinatório refiro-me às ideias de combinação ou de *ars combinatoria*. O pensamento combinatório refere-se a um tipo de pensamento sintético que integra elementos díspares e fragmentários, sendo que através da síntese desses elementos se chega a um novo resultado. Do meu ponto de vista, o uso de pensamento combinatório nas artes começa a tornar-se mais visível com o movimento Dada e o movimento Surrealista. Os artistas Dada estavam interessados em minar os valores artísticos, culturais e sociais da burguesia e, assim, usaram o chocante, o incongruente, o irracional e o inesperado nas suas obras. Existe também uma combinação e recombinação dos elementos da linguagem artística e elementos da vida quotidiana. Isto é bastante visível no questionamento das fronteiras entre as disciplinas e linguagens artísticas, assim como dos limites da própria arte. O uso do acaso, da colagem, da fotomontagem, do raiograma, de objectos encontrados, da *assemblage* e de *ready-mades*, enfatizam um modo combinatório de trabalhar. O Surrealismo também promoveu a utilização do inesperado e de formas negligenciadas de associação como o pensamento automático, a livre associação, o pensamento lúdico, o uso de elementos oníricos, a capitulação do controlo da razão. Tal como na famosa frase do Conde de Lautréamont⁷, que André Breton citou "Belo (...) como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um chapéu-de-chuva".

Ao procurar no motor de busca Google a expressão em Inglês "*combinatory thinking*", a maioria dos resultados remetem para a Bipolaridade (doença bipolar), a Esquizofrenia, e outras perturbações mentais. Neste contexto o pensamento combinatório relaciona-se como a combinação incongruente de ideias, a confabulação lúdica, respostas inesperadas, e

⁷ – Isidore Lucien Ducasse (1846-1870) foi um poeta francês (nasceu em Montevideo, Uruguai). As suas obras – *Les Chants de Maldoror* e *Poésies* – foram referências para os Surrealistas e mais tarde para os Situacionistas.

combinações bizarras ou impossíveis. Esta descrição pode parecer familiar com a forma de pensar de alguns artistas, no entanto a diferença parece residir no domínio sobre o sentido ou o significado.

As minhas obras estão relacionadas entre si, não de uma forma linear (ou progressiva), mas antes de uma forma relacional. Ou seja, as obras relacionam-se entre si, de modo que não é hierárquico ou cronológico. Provavelmente relacionam-se de forma *rizomática*. Quando uso a expressão *rizomática* estou a apropriar-me e a canibalizar o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari⁸. Ou seja, não o estou a usar no sentido filosófico rigoroso do termo, mas antes enquanto modo para desvendar um processo. O que me fascinou na imagem metafórica do rizoma – uma metáfora para um outro modo de pensar – foi a possibilidade de o utilizar como modelo para explicar a construção da minha prática. O modelo do rizoma estabeleceu um novo paradigma para sistemas de pensamento em diversas áreas. Enquanto artista, o modelo rizomático foi importante para mim porque eu senti que o modo como desenvolvia o meu trabalho e a relação entre os diversos projectos podia ser identificado com o modelo não-arborescente. De certa forma a minha "descoberta" deste modelo teve uma grande importância, dada a identificação que senti com o mesmo.

Tal como Louise Hitchcock explica "*a rhizome is a botanical term referring to a horizontal stem (a root or tuber such as a ginger or a potato), usually underground, that sends out roots and shoots from multiple nodes. It is not possible to locate a rhizome's source root*" e também "*serves as model for a particular type of thinking, for Deleuze and Guattari, which they contrast with an arborescent (tree-like) model of thinking that develops from root to trunk to branch to leaf*"⁹. O rizoma é apresentado como modo alternativo de pensamento, que não pertence às narrativas lineares que dominaram o pensamento ocidental, ou aos modelos hierárquicos (como os modelos arborescentes), mas antes "*the rhizome is neither mimetic nor organic. It only ever*

⁸ – A primeira edição sobre o tema, por Gilles Deleuze & Félix Guattari, foi 1976, no livro *Rhizome: introduction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976. A primeira vez que tomei contacto com este conceito foi ainda enquanto aluna da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

⁹ – Louise Hitchcock, *Theory for classics*, p.107.

maps the real: and it is always an open system, with multiple exits and entrances. In short, the rhizome is an 'acentred' system; the map of a mode of thought which is always 'in the middle'." E como "an acentred system of communication, the rhizome allows for none of the comforting certainties of an organising system of memory and a hierarchical system of knowledge. Rather than organisation and rigidity of structure, the strength of thought is its potential for collapse"¹⁰.

Interessam-me as qualidades não fixas, entre vários estados, e em devir do rizoma:

A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*. The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb "to be," but the fabric of the rhizome is conjunction, "and...and...and..." This conjunction carries enough force to shake and uproot the verb "to be." Where are you going? Where are you coming from? What are you heading for? These are totally useless questions. (...) *Between* things does not designate a localizable relation going from one thing to the other and back again, but a perpendicular direction, a transversal movement that sweeps one *and* the other away, a stream without beginning or end that undermines its banks and picks up speed in the middle.¹¹

O modelo e a metáfora do rizoma também têm sido usados e apropriados em diversas áreas. Por exemplo, como metáfora da Internet, uma vez que é uma estrutura não-hierárquica, O ciberespaço, como refere Mitchell, é na sua essência indestrutível, porque não basta cortar *links* ou destruir equipamentos informáticos para este desaparecer. Ele comporta-se como uma estrutura rizomática¹² na qual qualquer ponto pode ser conectado a outro ponto, e com a

¹⁰ - John Marks, *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*, London, Pluto, 1998, p.45.

¹¹ - Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, p.25.

¹² -A noção de *rizoma* de Deleuze e Guattari tem sido utilizada para caracterizar o ciberespaço por numerosos autores. Segundo Mateus, Pereira e Leal, o "ciberespaço implica um completo estilhaçar das noções básicas de localização e de desenraizamento. Mais do que como um lugar, ou antes um não-lugar, afirma-se como um meio, isto é, um espaço operativo onde nos movemos". Para estes autores, o rizoma é "fundamental para a definição do meio particular da internet", e enunciam os princípios de funcionamento do rizoma definidos por Deleuze e Guattari: *1º e 2º -princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto do rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e deve sê-lo. Isso não sucede com a árvore nem com a raiz, que sempre fixam um ponto, uma ordem. Enquanto a árvore funciona por dicotomias, no rizoma, pelo contrário, cada quebra não remete necessariamente para uma quebra linguística: elos semióticos de qualquer natureza ligam-se nele com formas de codificação muito diversas, elos biológicos, políticos, económicos, etc., pondo em jogo não apenas regimes de signos muito distintos mas também os estatutos das coisas. 3º - princípio da multiplicidade: só quando o múltiplo é tratado efectivamente como substantivo, multiplicidade, deixa de ter relação com o Uno como sujeito ou como objecto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Uma multiplicidade não tem nem*

capacidade de ser sempre uma estrutura remontável, conectável e modificável. De facto, a original *Arpanet* foi projectada, no tempo da guerra fria, para resistir a um ataque nuclear¹³. O que nos leva a pensar que esta deslocação de domiciliação para o ciberespaço permite que o arquivo se torne potencialmente indestrutível, porque inclusive este pode não ser apenas um, mas múltiplo. Ou seja, se as cópias de informação digital são réplicas exactas dos originais, uma vez perdido o original, a réplica pode tomar o seu lugar pois o seu conteúdo é o mesmo. Assim poder-se-ão fazer várias cópias do mesmo ficheiro e respectivo programa de *software* e arquivá-los em lugares diferentes. Mitchell diz-nos que eliminar uma estrutura assim disseminada será uma tarefa semelhante à destruição das várias cabeças de Hidra.

É um conceito também muito importante na arte e teoria *new media*. Aliás, uma das mais importantes plataformas de *new media art* chama-se precisamente *Rhizome*¹⁴. Foi fundada em 1996, e pouco depois aderi como membro. Para mim foi fundamental para partilhar conhecimento, informação e práticas artísticas, especialmente devido à sua *mailing list* muito

sujeito nem objecto, mas unicamente determinações, tamanhos, dimensões que não podem aumentar sem que ela mude de natureza — as leis de combinação aumentam, pois, com a multiplicidade. 4º -princípio da ruptura assnificante: que aparece por oposição aos cortes excessivamente significantes que separam as estruturas ou as atravessam. Um rizoma pode ser rompido, interrompido em qualquer parte, mas sempre recomeça segundo esta ou aquela das suas linhas, e ainda segundo outras. É por isso que os autores afirmam que é impossível acabar com as formigas, posto que formam um rizoma animal que mesmo destruído na sua maior parte, não cessa de se reconstituir. 5º e 6º -princípio da cartografia e da decalcomania: um rizoma não responde a nenhum modelo estrutural ou generativo. É alheio a toda a ideia de eixo genético, como também de estrutura profunda. Os sistemas em árvore funcionam por decalque da realidade, limitam-se a descrever algo que se dá por feito. De forma distinta funciona o rizoma, como um mapa. Se o mapa se opõe ao decalque é precisamente porque está totalmente orientado para uma experimentação que actua sobre o real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre si mesmo, constrói-o. O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, alterável, susceptível de receber constantemente modificações. Pode ser rompido, alterado, adaptar-se a montagens distintas, iniciado por um indivíduo, um grupo uma formação social. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas...”.

¹³ – Cfr. William J. Mitchell, *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*, p.110.

¹⁴ – *Rhizome* é hoje uma importante plataforma de *new media* e hoje descrevem-se da seguinte forma: “*Rhizome* was founded in 1996 as an intimate email list subscribed to by some of the first artists to work online and, twelve years later, a thriving nonprofit, *Rhizome* has played an integral role in the history, definition and growth of art engaged with the Internet and networked technologies. *Rhizome* is dedicated to the creation, presentation, preservation, and critique of emerging artistic practices that engage technology. Through open platforms for exchange and collaboration, their website serves to encourage and expand the communities around these practices. Their programs, many of which happen online, include commissions, exhibitions, events, discussion, archives and portfolios”. (Fonte: <<http://rhizome.org/info>> [Acesso em 22 de Junho 2009]).

activa, que ligava (e ainda hoje liga) artistas e teóricos de *backgrounds* muito diversos e espalhados por localizações geográficas distantes. Por outro lado esta plataforma permitia ainda participar numa estrutura rizomática que se baseava numa partilha para além das fronteiras físicas e da formação educativa de cada membro, o que foi algo que sempre desejei quer de um ponto de vista ético, quer de um ponto de vista artístico.

Alguns dos meus projectos são construídos de modo a estabelecerem-se relações interpessoais. Ou seja, eu quero estabelecer uma relação com o espectador e torná-lo num participante. Envolvem a criação de situações de intimidade – com os afectos, ligações, ou desejo. Nestas obras não gravo o que se passa durante o acto ou situação performativa, de modo a que o que acontece entre mim e a outra pessoa se mantenha no âmbito da experiência pessoal e íntima¹⁵. A documentação é na maioria das vezes reduzida a algumas imagens alusivas, ou a uma descrição escrita do que aconteceu.

Outras obras lidam com comportamentos que são expectáveis numa situação pública, como se estivesse a experimentar reacções e respostas¹⁶. E por vezes existe uma relação com uma situação de perigo ou de proibição¹⁷. Alguns projectos incorporam involuntariamente o espectador como participante, ou como proprietário de uma obra de arte, ou projectos que apropriam todo um evento. No entanto nunca são projectos unidimensionais e têm múltiplas significações.

Os processos artísticos sempre me fascinaram, e uma das coisas mais interessantes para mim sempre foi conhecer e compreender o processo de trabalho ou o *modus operandi* que levou a uma obra específica. E deste modo sempre existiu um fascínio em reapropriar e recombina

¹⁵ – <http://a-bedtime-story.blogspot.com/>

¹⁶ – <http://www.susanamendessilva.com/e.proj.avidanunca.html>

¹⁷ – <http://www.susanamendessilva.com/e.proj.stitulo1.html>

<http://www.susanamendessilva.com/e.proj.stitulo3.html>

processos, sendo que uma das temáticas é a combinação e negociação entre elementos diferentes e muitas vezes díspares. Este elementos podem ser estímulos da arte, da cultura dos *media*, da vida quotidiana, das experiências de vida, ou dos lugares e situações com que estou a trabalhar. É uma prática de interligação (*interweaving*). Também estou interessada em deslocar ou subverter conceitos, dicotomias, regras, pontos de vista e situações quotidianas comuns. Neste sentido, o meu trabalho pode ser visto como um posicionamento ético e crítico em relação à arte e ao mundo que nos rodeia.

As operações relacionais e combinatórias, dos diversos factores, possuem similaridades. Essas similaridades residem no próprio processo operativo e no facto de ser eu a *operadora*. As diferenças residem nos factores que incorporo no processo.

Retomando o modelo do rizoma, penso que a sua apropriação se relaciona com a tentativa de escapar a classificações ou taxonomias relativas à minha prática. E nesse sentido uma aparente falta de coerência formal pode ser vista como uma estratégia deceptiva e subversiva do que está estabelecido.

2.3 Uma arqueologia

Se tentar olhar para trás no tempo, penso que o meu interesse em performance é capaz de derivar da mediação. E talvez possa recuar até ao início dos anos 1980 e ao meu fascínio pelo telefone e pela sua utilização lúdica e performativa: costumava pegar na lista telefónica e ligava a pessoas desconhecidas tentando simular que as conhecia ou apenas tentando estabelecer uma conversa. Esta tarefa era sempre mais fácil se houvesse um pretexto, mesmo que falso. Também gostava muito dos clubes de *pen friends*, como o da Verbo, porque trocava cartas

com pessoas desconhecidas da minha idade e algumas delas estavam em países distantes. Sobre esta experiência escreve C. no *blog Por aqui ou por ali...?!?*¹⁸:

As cartas sempre me fascinaram. Tinha oito anos quando comecei a trocar correspondência. As primeiras moradas vieram do Clube da Verbo. Meninos e (principalmente) meninas da minha idade, espalhados por todo o país. Muitos ficaram perdidos após uma ou duas cartas. Com alguns cheguei a encontrar-me. As minhas constantes mudanças de casa fizeram com que esta fosse a única forma de contacto com os amigos que ia fazendo em cada morada. Fizeram também com que estes fossem os meus únicos amigos constantes. A vontade de conhecer outros mundos fez-me alargar a rede de *pen-friends*. Houve alturas em que trocava cartas com pessoas dos cinco continentes. Além disso mantinha correspondência com colegas de escola que também tinham o mesmo fascínio pelas cartas. Alguns ainda hoje se mantêm, deixando a sensação de poder sempre contar com eles.

Por outro lado, o mundo em que cresci tornou-se um lugar no qual os aparelhos de telecomunicação se tornaram disponíveis para um número crescente de pessoas, tornaram-se cada vez mais acessíveis em termos económicos, tiveram uma rápida evolução tecnológica ficando cada vez mais móveis e portáteis: telefone, *fax*, *walkie-talkie*, *walkman*, etc..

Desde meados dos anos oitenta, o meu irmão tinha uma estação de banda do cidadão (também conhecido como CB). A banda do cidadão é um serviço via rádio, bidireccional, a curta distância, que pode ser usado por qualquer pessoa para fins pessoais ou profissionais. Era bastante popular em diversos países europeus, Estados Unidos da América e Austrália durante os anos setenta e ao longo dos oitenta. O serviço disponibiliza vários canais – que podem ser usados para comunicar – e isso é, de certa forma, um meio semelhante aos *chatrooms* com voz na Internet, no entanto é bastante mais codificado devido a ser necessário observar um número de regras e regulamentos. A Banda do Cidadão permitia também que as pessoas comunicassem com outras de uma forma quase anónima. Era um meio de comunicação alternativo, visto ser bastante utilizado por pessoas que não podiam depender apenas de linhas telefónicas fixas. O aparelho (cuja aparência é semelhante a um auto-rádio de gaveta) podia

¹⁸ – "Cartas" (publicado a 26-01-2009) in <http://poraquiouporali.blogspot.com/2009/01/cartas.html> (último acesso a 30-07-2010)

ser usado nos veículos automóveis com uma antena externa de base magnética. Era possível a presença de múltiplos participantes num canal em simultâneo, e as pessoas falavam de um tema específico, das suas vidas, das condições meteorológicas ou davam informações sobre o tráfego automóvel. Era interessante observar que existia um número de pessoas que acabavam por tornar-se num tipo especial de *familiar strangers* (estranhos familiares)¹⁹: eu conhecia um grupo de pessoas porque falava habitualmente com elas e sabia coisas das suas vidas sem que alguma vez as tenha chegado a conhecer pessoalmente. Em Portugal falávamos uma linguagem codificada – uma gíria específica – de modo a sermos compreendidos uns pelos outros e de forma a respeitar o *espaço* comum. Alguns dias eram bastante especiais quando, à noite e com determinadas condições meteorológicas, conseguíamos falar com pessoas em Espanha ou em Itália (em Portugal não era permitido usar amplificadores de sinal e isso limitava os limites geográficos de interacção).

Desde o desenvolvimento das redes móveis e da introdução maciça do uso do telemóvel e mais tarde da Internet, bem como várias limitações impostas por regulamentos de comunicação em Portugal, a Banda do Cidadão acabou por perder a sua função original e, em parte, também o seu encanto.

Quando tinha dezasseis ou dezassete anos trabalhei durante as férias de Verão numa rádio local e recordo distintamente a emoção de estar num estúdio a meio de um dia de sol e imaginar todas aquelas pessoas tão diferentes que estariam a ouvir o programa no trabalho, na praia, nas suas casas ou automóveis. Quando pude usar o microfone, durante a emissão, foi tão estranho como sedutor imaginar a minha voz desincorporada em todos esses lugares.

¹⁹ – *Familiar strangers* (ou tentando traduzir para Português como *estranhos familiares*) são pessoas com quem nos cruzamos ou observamos todos os dias mas com quem não interagimos. Existe uma relação na qual ambos os participantes se ignoram mutuamente, mas que se reconhecem entre si, como por exemplo alguém com quem nos cruzamos todos os dias no mesmo autocarro. No caso por mim apontado existe uma interacção, uma relação social através dum espaço específico via rádio e o reconhecimento de alguém apenas pela sua voz, no entanto se nos cruzássemos na rua seria incapaz de distingui-la ou reconhecê-la.

Sobre este assunto existe um interessante projecto o *Familiar Stranger Project* de Eric Paulos e Elizabeth Goodman que através de dispositivos de telecomunicação móvel tem como objectivo captar e entender este tipo de relação: <http://www.paulos.net/research/intel/familiarstranger/index.htm>

Comecei a usar em casa a *World Wide Web* por volta do final de 1997 e, em termos comunicacionais, era um grande avanço poder usar o correio electrónico e o *software* de *chat*. O computador deixava de ser um aparelho isolado e tornava-se em algo que permitia estabelecer ligações desterritorializadas, aceder a informação e partilhar conhecimento de forma inovadora e inesperada. No entanto nessa altura, ter acesso à Internet em casa era muito caro e as velocidades de ligação eram em geral muito lentas (ainda me recordo de ter um bloco para desenhar enquanto esperava os downloads das páginas).

Penso que é também importante referir que anos mais tarde, quando estudei Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nunca me foi dada a oportunidade de estudar performance, uma vez que não havia nenhuma disciplina ou professor que leccionasse o tema. Nem tão pouco o seu ensino era comum nas escolas de arte em Portugal. Aquilo que aprendi, tal como a maioria dos meus colegas da mesma geração que fazem performance, foi através dos trabalhos que vi ou li sobre, através dos livros e em conferências ou conversas de artistas. Por outro lado a vontade de desenvolver obras que estabelecem relações e conexões com as pessoas não começou imediatamente com a performance, mas antes através de projectos de instalação ou intervenção que se foram tornando performativos. Só em 2002 fiz a primeira performance, utilizando a mediação via telemóvel.

E este é também um dos motivos porque me parece importante apostar nesta investigação, no sentido de poder estudar e desenvolver um tema que se me apresenta como uma nova oportunidade.

2.4. O tema

O meu interesse no tema que proponho desenvolver deriva da minha prática artística – especificamente da performance e de práticas performativas. Desde 2002, tenho vindo a experimentar e a desenvolver projectos de performance que são concebidos enquanto um encontro *um-para-um* (ou para um grupo muito pequeno de pessoas), em oposição a um

público/audiência – enquanto grupo de pessoas que assiste a um evento. Em algumas destas performances não existe registo do que se passou, dado que o contexto da obra baseia-se num ambiente de confidencialidade, discrição e empatia. Podem eventualmente existir algumas imagens ou descrições do que aconteceu, mas não há acesso ao que "realmente" se passou entre *performer* e participante.

Existem alguns conceitos relacionados com intimidade que são significativos na minha prática: limite (ou confinamento) – no sentido físico, conceptual ou psicológico; impossibilidade – como um limite ou limitação imposta pelo próprio ou pelos outros; violência – como exercício de força visível ou invisível; afecção e desejo.

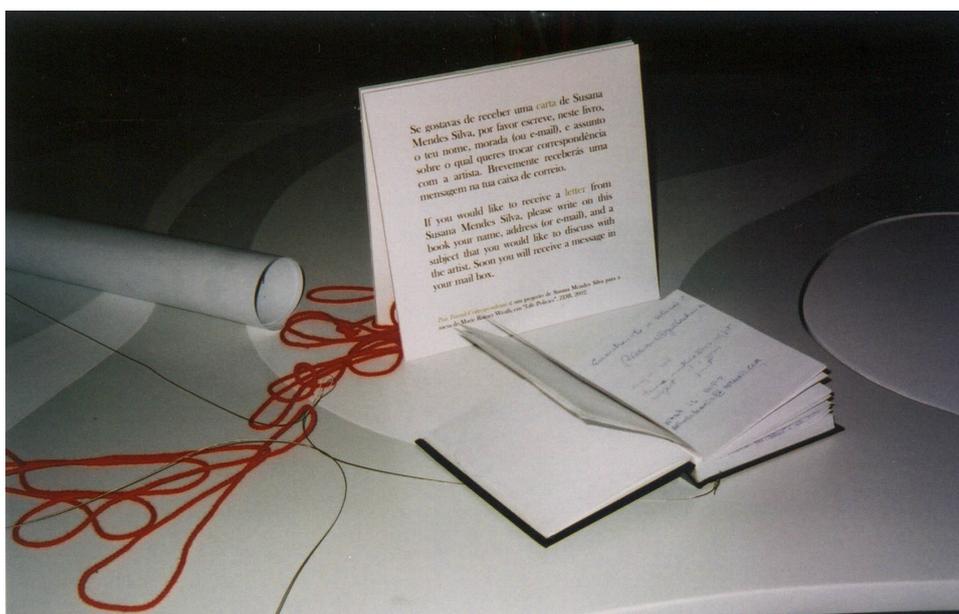
Interessam-me bastante os espaços das relações inter-humanas. Estes espaços podem ser físicos ou arquitectónicos, ou podem ser espaços que se abrem nos *media* comunicacionais. Todos podem ser espaços para a intimidade, para a empatia, para o desejo, para a fantasia. No caso, por exemplo, dos *media* comunicacionais, esse espaço é também um espaço de fascínio pelo tecnológico uma vez que contém em si uma dimensão (quase) mágica: a de tornar próximo o que está fisicamente longe. Por outro lado, não tenho interesse em usar um palco, na sua acepção clássica, para realizar performances, pois um palco é habitualmente um espaço hierárquico, e tenho como objectivo estabelecer relações e ligações que subvertam as hierarquias, construídas de forma rizomática, cruzando transversalmente uma série de questões importantes para mim, enquanto pessoa e artista.

Alguns dos meus projectos artísticos não pretendem produzir um "objecto" e não acontecem numa esfera "pública", mas antes produzem-se através de práticas performativas que reutilizam a ideia de encontro, de gesto e de comunicação na esfera do quotidiano. Em primeiro lugar há um reexaminar do significado do estar em conjunto com os outros num contexto íntimo. As performances pretendem ser sempre uma verdadeira experiência de estar

com ou de criar uma ligação com alguém – eu desejo estar com as pessoas através da partilha de conhecimento ou da memória cultural. Todas as acções performativas – que constituem a performance – são diferentes com cada participante, e por isso a noção de público (no seu sentido clássico) não é operacional neste contexto. Interessa-me pensar e reflectir como é possível criar intimidade entre duas pessoas (cujo grau de desconhecimento pode ser total) num determinado contexto. Mas também pensar nas "operações" que devem ser executadas para produzir esse encontro.

2.5 Alguns projectos anteriores

O primeiro projecto no qual usei mediação e o desejo de contactar com o espectador foi *Pen friend/Correspondente* (2002). Este foi um projecto especificamente concebido para a obra de Marie Rømer Westh na exposição *Life Policies: Como é que resolveste o problema?* (ZDB, Lisboa). A obra da Marie – *Bordtabletisch* (ver <http://www.mariewesth.dk/> e clique em *Bordtabletisch #2 at 'Life Policies', ZDB in Lisbon, 2002*) – consistia numa mesa que se encontrava numa das salas da exposição e a autora convidava artistas para criarem projectos para a sua mesa.



Pen friend/Correspondente, 2002

Sobre essa mesa estava colocado um caderno de notas, uma caneta e um texto:

Se gostavas de receber uma carta de Susana Mendes Silva, por favor escreve, neste livro, o teu nome, morada (ou e-mail), e assunto sobre o qual queres trocar correspondência com a artista. Brevemente receberás uma mensagem na tua caixa de correio.

A ideia original seria responder individualmente a cada pessoa que tivesse deixado uma mensagem, replicando por carta ou por correio electrónico. Depois de responder a todas as cartas seria feito um livro com cópias das mesmas, que a Marie poderia expor quando mostrasse novamente a mesa. No entanto, não previ o grande número de pessoas que deixaram os seus contactos, e os temas que queriam discutir, e não consegui escrever-lhes de volta uma vez que era uma tarefa muito difícil de concretizar. Ainda guardo o livro, mas nunca tive energia ou a coragem de pedir ajuda para o fazer.

Alguns meses mais tarde, também em 2002, fiz a minha primeira performance: *Artphone*. Este foi um projecto concebido para um *open call* realizado pela artista Sal Randolph, que propôs a *Free Manifesta*, para a bienal Manifesta:

Free Manifesta was a project for Manifesta 4, the European Biennial of Contemporary Art held in Frankfurt am Main, Germany from May 25 to August 24, 2002. A place in Manifesta 4 was purchased for \$15,099 in an ebay auction by New York artist Sal Randolph, and any artist who wished was invited to exhibit their work as part of Free Manifesta. Over 225 artists & groups participated in free public art projects of all kinds which took place around Frankfurt am Main as well as through the broadcast airwaves, telephone and mail systems and on the internet.

Though FREE MANIFESTA officially ended with the close of Manifesta 4 on August 25, 2002, this site remains as a catalog of the show and as an access point for artists websites and contact information.²⁰

Artphone é uma performance mediada por telefone móvel, e o projecto baseava-se numa premissa bastante simples: fazerem-me uma pergunta. Uma pergunta qualquer num âmbito

²⁰ – <http://www.freemanifesta.org/dir.html>

muito específico – o da arte contemporânea. O desafio era o seguinte: “Não tenhas medo de perguntar tudo aquilo que sempre quiseste saber sobre arte contemporânea.”



A minha proposta estava enunciada e anunciada nos *flyers* da *Free Manifesta*, no seu *website*, e também via *mailing lists* e correio electrónico. Penso que é bastante óbvio que eu não sei tudo sobre arte contemporânea, mas o que me interessava era questionar o papel do artista enquanto autoridade, por oposição à autoridade dos historiadores de arte, dos teóricos da arte ou dos curadores. Mas também me interessava ser alguém que estava disponível para os outros e para as suas dúvidas e perguntas.

A obra só tem, para mim, verdadeira existência se alguém me telefona; no entanto a conversa telefónica permaneceu entre nós (eu e quem me ligou) dado que não foram feitas gravações de som. Como disponibilizei o meu número de telemóvel pessoal, estava disponível para atender as chamadas em qualquer altura do dia. Recebi várias chamadas durante o evento (e outras depois da *Free Manifesta* ter terminado²¹).

²¹ – A última chamada recebida foi no Verão de 2007.

A proposta de me colocarem uma questão específica localizava a performance no campo da arte contemporânea, por outro lado era apenas um motivo para começar uma conversa num determinado âmbito. A maioria das pessoas telefonou-me colocando-me questões precisas, no entanto algumas ligaram-me só para dizer que gostavam muito do projecto, mas não tinham nenhuma questão para me colocar.

O título do projecto deriva dos *audioguides*²² que podemos encontrar nos museus. Estes aparelhos permitem visitar uma exposição com um guia privado (não humano, ou seja têm uma gravação que contém informação sobre as obras do museu, que pode ser ouvida ao ritmo de cada um, saltar as partes que não lhe interessam, mas não existe qualquer interação). Interessava-me testar como é que funcionaria uma artista estar disponível vinte e quatro horas por dia, no seu telefone móvel, para responder a qualquer questão sobre arte contemporânea durante a Manifesta 4. Por um lado surpreendeu-me o facto de não ter previsto que a situação de estar ao telefone com alguém poderia levar a performance para um contexto de intimidade. E essa situação era tão sedutora quanto perturbante. Por outro lado, e talvez sem ter a total consciência do que me propus a fazer, o *Artphone* foi encarado como uma *networked performance*. Esta definição era nova para mim e fiquei a conhecê-la através do *site* da *Turbulence*²³, no *blog Networked Performance* criado por Jo-Anne Green, Helen Thorington e Michelle Riel, Professora de *New Media* na California State University Monterey Bay (CSUMB). A definição de *networked performance* dada é a seguinte: "*Networked Performance is real-time, embodied practice within digital environments and networks; it is, embodied transmission*". Este tipo de performance decorre de práticas que usam as redes de telecomunicação móvel, Internet, plataformas sociais como por exemplo o *Second Life*, sistemas de localização geográfica, entre outros.

²² – A título de exemplo <http://www.shopfrick.com/information/access.htm> ou <http://www.observer.com/node/40420>.

²³ – <http://turbulence.org/>

Em 2004, fui convidada para participar num projecto de arte no espaço público na cidade do Porto. O projecto chamava-se *Criar um lugar* e integrava-se nas comemorações dos 10 anos da associação Espaço T²⁴. Esta associação, que eu não conhecia antes, é bastante especial. A sua tarefa é ajudar pessoas que, por uma razão ou por outra, perderam a sua vida social e procurar dar-lhes os mecanismos adequados para uma reintegração. Fiquei muito surpreendida e sensibilizada com este trabalho e com os trabalhadores e utentes da associação. O projecto desenvolvia-se em vários espaços da zona central da cidade, nomeadamente em várias montras da Rua de Santa Catarina, e foi-me entregue a montra de uma farmácia – a farmácia Souza Soares quase em frente ao Café Majestic.

Em *A vida nunca foi tão bela* (2004), existe uma forte relação contextual, dado que esta obra apenas faz sentido naquele local e situação específica. Numa das montras da farmácia coloquei um enigmático anúncio, que seguia o modelo dos anúncios de produtos que habitualmente se encontram nas farmácias, no qual se lia: "A vida nunca foi tão bela. Pergunte ao seu farmacêutico."

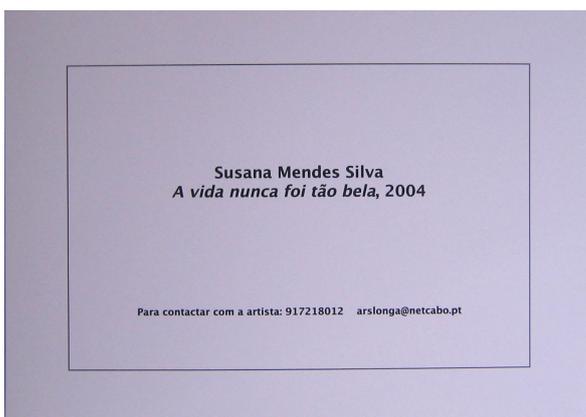
A escolha da frase encerrava um duplo sentido: por um lado relacionava-se com a associação e o seu trabalho de voltar a "dar a vida" às pessoas, e por outro prendia-se com notícias publicadas na imprensa, que referiam que os portugueses estavam entre os povos europeus que consumiam mais antidepressivos. Antes da inauguração tive algumas reuniões para tornar o projecto possível. Primeiro com a curadora da exposição e com o director técnico da farmácia, e depois com o pessoal que trabalhava ao balcão em contacto com o público, para explicar o propósito e o contexto do projecto. Apesar de inicialmente estar preocupada com a sua reacção, todos eles se mostraram bastante entusiasmados.

²⁴ – Espaço t – Associação para Apoio à Integração Social e Comunitária, foi criada em 1994, e é uma Instituição Particular de Solidariedade Social com fins de saúde e com Estatuto de Utilidade Pública, vocacionada para o apoio de indivíduos com dificuldades biopsicossociais e a indivíduos ditos "normais". O trabalho do Espaço t baseia-se em dois grandes vectores: enquadramento do indivíduo em actividades artístico-culturais e/ou formativas (formais ou não formais), de modo a estimular as capacidades expressivas e desenvolver o investimento em si próprio. (fonte: <http://www.espacot.pt/ETp/missao.html>)



Life was never so beautiful, 2004

Perguntaram-me a forma com deviam actuar e responder aos clientes, e de facto não tinham que fazer nada de complicado: a proposta era provocar a curiosidade das pessoas, levando-as a perguntar sobre o anúncio e isso ser o mote para surgir uma breve conversa sobre vida e sobre arte entre duas pessoas que habitualmente só falariam sobre receitas médicas ou doenças. Se o pessoal da farmácia não conseguisse satisfazer a curiosidade ou responder a algum dos clientes, pedi para ser impresso um cartão com os dados da obra e o meu contacto, para que fosse possível encaminhar essa pessoa directamente para mim. No entanto nunca precisaram de entregar nenhum cartão, e disseram-me que o projecto tinha corrido muito bem.



Cartão com o meu contacto

A vida nunca foi tão bela acabou por se tornar numa performance na qual os intervenientes eram os funcionários e os clientes da farmácia.

Em 2005 fiz a minha primeira performance partilhando o mesmo espaço físico que os participantes, que se intitulava *um beijo (na face)*.



a kiss (in the cheek), 2005

A performance estava incluída na exposição colectiva *Amores Perfeitos* na Loja do Lopes, em Lisboa. A inauguração foi no dia de São Valentim e o que propunha às pessoas era oferecer-lhes um beijo:

Susana Mendes Silva apresenta, no dia 14 de Fevereiro na Loja do Lopes, a performance “um beijo (na face)” oferecendo um beijo com batom vermelho a todas as pessoas que o pedirem.

Loja do Lopes, objectos de artista | artists objects
Largo Barão de Quintela, 3 r/c, 1200-046

14 de Fevereiro 2005
19-21h

Durante três horas estive com os lábios pintados de vermelho e oferecia um beijo na face. Após cada beijo retocava o batom num pequeno espelho colocado no espaço da exposição. O que eu não tinha previsto, quando pensei na performance, foi que, como a maioria das pessoas se cumprimenta com um ou dois beijos, depressa os beijos começaram a ser transferidos de cara em cara. Assim mesmo as pessoas que não tinham sido directamente beijadas por mim acabavam por ter um *transfer* na sua cara. Em geral o público reagiu muito bem aos beijos, apenas uma rapariga se recusou: "Para que é que quero o seu beijo? Eu já tenho namorado..."

No Verão de 2005, fui convidada para o *workshop Identidades Virtuais*²⁵, parte integrante do Encontro Arte e Comunicação, no CCB, em Lisboa. Para este *workshop* pensei que seria interessante migrar o *Artphone* para uma outra plataforma experimental. A performance iria agora acontecer num *chatroom*, e por esse motivo o novo título era *art_room*. Nessa altura não existiam muitos *webchats* com imagem compatíveis com o sistema Mac OS e, devido a essa limitação, decidi utilizar um *webchat* chamado *Webcamnow*²⁶, que reunia as condições necessárias. Em 2005 estes *chats* permitiam que o utilizador visse e emitisse imagens através de uma *webcam*, mas ainda não existia a possibilidade de ouvir ou transmitir som. Apenas era possível conversar através de texto.

²⁵ – <http://www.cecl.com.pt/redes/EAC/ingles.htm>

²⁶ – Webcamnow: <http://www.webcamnow.com/>

A performance iria decorrer durante o mês de Junho num horário previamente definido, e eu não estaria no CCB (devido a limitações técnicas) mas a trabalhar a partir de casa. No primeiro dia, fui para a sala 1 e anunciei o que estava a fazer através da seguinte frase: *"Don't be afraid to ask everything you always wanted to know about contemporary art"*. De seguida interagi com algumas das pessoas que estavam *online* e, depois de avisar, fui para uma sala livre (i.e. na qual não estava a decorrer nenhuma conversa) das trinta disponíveis. Mantive algumas conversas, mas com o passar do tempo alguns dos utilizadores que estavam na primeira sala tinha-me seguido e começaram a comportar-se como se o *website* lhes pertencesse. Apesar de ter mudado várias vezes para salas vazias de forma a estar apenas com as pessoas que estavam interessadas em fazer perguntas, estes utilizadores começaram a tornar-se cada vez mais agressivos comigo. Na imagem – um *screenshot* – durante a performance, já só se vêem os meus olhos, uma vez que estava escondida atrás da tampa do *Powerbook*, devido ao moderador e outros utilizadores terem-me dito que *"You are showing off too much skin"*, apesar de estar decentemente vestida. Mas para evitar uma perturbação através da imagem acabei "velada" pelo meu computador.

O resultado foi totalmente inverso ao de outras experiências anteriores. A experiência de um certo grau de intimidade cedo deu lugar ao medo face a comportamentos de agressividade e exclusão. No segundo dia da performance fui expulsa da área *"family and friends"*: a minha câmara foi desligada e de seguida o moderador bloqueou o meu acesso enquanto utilizadora. Tentei novamente entrar ligando-me com outra identidade e questioneei o moderador. Ao perguntar-lhe as razões, ele confessou que o fez porque lhe apeteceu.



No início estava furiosa, pois assim não iria conseguir cumprir os objectivos a que me propus, e enviei uma carta de protesto ao *Webcamnow* (a qual nunca obteve resposta). No entanto, e após algum tempo de reflexão, compreendi que o resultado era fascinante, revelador de como uma comunidade humana – social e politicamente – pode funcionar, não importando o tipo de *media* que se usa ou o tipo de espaço que se ocupa. Como Luís Silva escreveu em “Uma artista no *chat room*” existia um irresolúvel conflito de interesses e de poder:

Mas, para além de se assumir como um outro, irredutível ao grupo, ela vem questionar as próprias crenças relativamente ao conceito de arte. Assumindo o comportamento visível por todos como um projecto artístico, ela não só choca directamente com uma visão tradicionalista, objectual, do conceito de arte detido pelos membros da comunidade, como afirma que uma actividade parasita, perturbadora, indesejável, pode ser considerada arte. Confronta-os com algo que eles não encaram como tal e que não virão a considerar como tal. O debate não se centrou sobre o que era inicialmente o intuito da artista, responder a perguntas sobre arte contemporânea, mas a justificação e a legitimação do seu comportamento, desadequado aos olhos da comunidade, como uma prática artística. Tal como a artista nunca se converterá num elemento da comunidade, também os elementos da comunidade não partilharão da mesma visão do fenómeno artístico com a artista.

Temos aqui então dois acontecimentos, que podem ser sintetizados na dicotomia sempre presente do eu e o outro e que, neste caso, vai resultar inexoravelmente num diferendo sem

resolução possível, que só poderá ser concluído de uma forma. A comunidade volta a restabelecer o seu equilíbrio, eliminando o elemento desestabilizador, o grão na roda da engrenagem, a artista e o seu comportamento.²⁷.

De modo a poder cumprir o horário de performance proposto, migrei para a área não moderada do mesmo *website*. No entanto esta área era maioritariamente dedicada a actividades do foro erótico e sexual. O que aconteceu foi que, em geral, as pessoas eram muito simpáticas, mas quando percebiam que eu não ia despir-me perdiam o interesse.



Person with t\'shirt, 2005

Nesse ano fui também convidada a participar num projecto de *t-shirts* feitas por artistas intitulado *Private t\'shirt*. A minha *t-shirt* era muito simples, apenas com algum texto na frente, e era fabricada em dois modelos, um mais justo para senhora e outro para homem. O texto estampado apresentava-se da mesma forma que uma legenda de uma obra de arte: autoria, título, ano, técnica e materiais. Assim poderemos deduzir que o material é uma pessoa a vestir esta *t-shirt*. Ou seja, a minha intenção era fazer uma *t-shirt* performativa: o simples acto de a usar faz com que qualquer um possa ser um *performer*.

²⁷ – Luís Silva, “Uma Artista no Chat Room”, <http://vercodigofonte.blogspot.com/2005/07/uma-artista-no-chat-room.html> [Acesso 15 Maio 2009].

Os próximos projectos relacionados com o tema do elemento escrito foram já desenvolvidos no período de tempo dedicado ao doutoramento e serão abordados no capítulo VII.

3. Capítulo I

Intimidade: uma definição

O ponto de partida para este capítulo é colocar a questão: "O que é a intimidade?". O que queremos dizer com essa palavra?

Quando começo um projecto quase sempre vou investigar a raiz das coisas, e por isso fui à procura da origem da palavra. Confesso que tenho um prazer intelectual com as palavras: a sua etimologia, a semântica, o seu uso contemporâneo na linguagem. Muitas vezes o primeiro sítio que se procura é na Wikipedia, ou então num dicionário de referência (mas já quase exclusivamente online).

Por exemplo, no Oxford English Dictionary, encontramos que intimidade – intimacy – é:

1.
 - a. The state of being personally intimate; intimate friendship or acquaintance; familiar intercourse; close familiarity; an instance of this.
 - b. euphem. for sexual intercourse.
 - c. Closeness of observation, knowledge, or the like.
2. Intimate or close connexion or union. rare.

Como pudemos observar, em termos gerais, intimidade tem que ver com ser íntimo e estar perto de outrem. Noutras situações tem que ver com relações de familiaridade, amizade, sexo ou empatia.

E o que significa "ser íntimo"?

Pertaining to the inmost thoughts or feelings; proceeding from, concerning, or affecting one's inmost self; closely personal.

Close in acquaintance or association; closely connected by friendship or personal knowledge; characterized by familiarity (with a person or thing); very familiar. Said of persons, and personal relations or attributes. Also transf. of things, Pertaining to or dealing with such close personal relations.

Familiarly associated; closely personal.

Of a theatrical performance, esp. a revue: that aims at establishing familiar and friendly relations with the audience. Also of a theatre itself.

Of knowledge or acquaintance: Involving or resulting from close familiarity; close.

Ao analisar a definição de “íntimo” – *intimate* – podemos inferir que ser íntimo com alguém envolve sempre um grau de proximidade, física, psicológica ou espiritual. Mas pode também referir-se à proximidade artística, no caso da relação dos actores com público numa representação teatral, ou do próprio espaço teatral que pela sua arquitectura pode constituir-se como uma sala que proporciona essa aproximação física e psicológica às personagens.

Em Português, se consultarmos o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, o significado de “íntimo”, apesar de ter a mesma raiz latina – *intimus* – é substancialmente mais alargado. Algo íntimo pode ser uma intuição (uma voz íntima que nos indica um caminho a seguir), uma qualidade (ter bom íntimo ou mau íntimo), uma acção física ou química (algo que penetra ou actua no interior dos corpos, nas suas moléculas). Os significados que me interessam especialmente são os seguintes:

5. Que tem com alguém uma relação muito próxima; que está unido a alguém por afeição e confiança.
6. Que tem lugar entre um pequeno número de pessoas de família ou com quem se tem uma relação muito próxima. *Jantar +; cerimónia, festa +.*
7. Que proporciona ou evoca proximidade física e de sentimentos; que cria ou permite intimidade.
8. Que é relativo a cada pessoa; que não é público, não se mostra. ~ PESSOAL, PRIVADO²⁸.

Ser íntimo pode ser promover um encontro entre um pequeno grupo de pessoas afins, ou criar uma situação que permite o surgimento da intimidade. Mas também algo que é pessoal ou privado. Estes significados da palavra “íntimo” serão bastante importantes nos capítulos seguintes, quando nos debruçarmos sobre a performance enquanto encontro íntimo. A noção

²⁸ – in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, Lisboa, 2001, II Volume G-Z, p. 2146.

de privado é aqui também fulcral, uma vez que o que é privado é aquilo que “não é público ou não tem carácter público; que não é acessível a qualquer pessoa”, mas é também aquilo a que o Estado não tem acesso ou que não diz respeito ao Estado, assim como o que “se desenrola à parte; que é reservado a certas pessoas. *Uma reunião privada. Uma audiência privada. Uma sessão privada.*” ou acontece sem participação de terceiros²⁹.

Muitas obras teóricas que se debruçam sobre intimidade são, na maioria das vezes, sobre relações sexuais, românticas e familiares, como por exemplo o livro de Anthony Giddens intitulado "The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies". Também Lynn Jamieson, em "Intimacy: Personal Relationships in Modern Societies"³⁰, deixa claro na introdução do livro que este é fundamentalmente sobre família, amizade e relações sexuais. A autora considera que se o seu livro tivesse sido escrito por volta de 1978 provavelmente se chamaria "personal relationships" ou "primary relationships", mas em 1988 intitulou-o Intimidade porque "it critically examines the notion that intimacy is at the centre of meaningful personal life in contemporary societies"³¹. Para Jamieson, a palavra "intimidade" tornou-se um jargão nas ciências sociais, e também nos livros de auto-ajuda, porque as relações consideradas do foro íntimo são em geral as mais importantes para as pessoas nas sociedades contemporâneas.

Em "Handbook of Closeness and Intimacy", Debra J. Mashek e Arthur Aron afirmam:

Precisely what we mean by closeness and intimacy is a topic in its own right (...). There are indeed multiple definitions; in fact, some researchers see closeness and intimacy as very different things. However, the processes and experiences characterized as close or intimate generally include such features as a sense of connectedness, shared understandings, mutual responsiveness, self-disclosure, and intersubjectivity³².

²⁹ – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, Lisboa, 2001, II Volume G-Z, p. 2964.

³⁰ – Publicado em 1988.

³¹ – Lynn Jamieson, *Intimacy: Personal Relationships in Modern Societies*, p.1.

³² – Debra J. Mashek and Arthur Aron, *Handbook of closeness and intimacy*, p.1.

A intimidade permite que as pessoas revelem sentimentos, emoções ou histórias pessoais secretas. Este grau de confidencialidade pode ocorrer entre pessoas que são próximas entre si há muito tempo (um velho amigo ou um parente), mas também pode acontecer a situação completamente oposta, apesar de não ser muito comum, que é encontrar um estranho ao qual revelamos algo muito pessoal. Também podemos pensar na intimidade profissional – no âmbito da qual nos são prestados serviços profissionais que exigem confidencialidade – que pode ocorrer entre pessoas nas quais sabemos poder confiar os nossos sentimentos e pensamentos mais íntimos, mas que no entanto estão a cumprir uma função ou missão que implica segredo profissional e as pessoas que os procuram vêem-nos como confidentes. Entre eles encontram-se os padres, médicos, psicoterapeutas, advogados, tutores, entre outros.

Provavelmente duas palavras-chave sobre intimidade são proximidade e empatia. Sentirmo-nos próximos de alguém faz-nos sentir mais humanos, porque partilhamos uma presença, partilhamos algo com outro ser ou com um grupo de pessoas especiais. Sentimos também que encontramos alguém que está ali para nós e vice-versa. Assim, partilhamos uma proximidade de tempo, espaço, situação e estado psicológico. Temos que estar em contacto e perto. Existe uma ligação: que poderá ser efémera ou que poderá ser trabalhada ao nível do envolvimento e do investimento psicológicos. Sentir empatia em relação a alguém é também sentir-se próximo e compreender as emoções do outro, conseguir estar na pele do outro. Poder sentir intimidade com alguém, ou com um pequeno grupo de pessoas, muitas vezes leva-nos a sentir especiais. Sentimos que fazemos parte de algo único que não pode ser replicado, e tal pode dar-nos uma sensação de protecção que é importante para o desvelar dos sentimentos. Muitas vezes existe um sentimento de afecto, que pode relacionar-se com sentimentos de empatia em relação a alguém. A vulnerabilidade pode ser uma forma de auto-revelação, que muitas vezes é vista de forma negativa, como uma fragilidade. Por outro lado, estar vulnerável é baixar as defesas e tal permite estar com os outros de forma íntima. A vulnerabilidade também poderá ser modulada; de facto, a vulnerabilidade – quando relacionada com a intimidade – pode ser um ponto frágil se nos cruzamos com alguém mal-intencionado. No entanto, com o passar do

tempo e com as nossas próprias experiências, todos aprendemos a desenvolver mecanismos de defesa que criam "barreiras" naturais para que pessoas "mal-intencionadas" não nos magoem. Como se fôssemos construindo uma muralha, só abrindo o portão quando temos a certeza de que não vamos ser magoados.

Descartando estes casos, em geral a intimidade é encarada como algo bom e positivo. Nas primeiras linhas da introdução do livro *The Psychology of Intimacy*, a autora Karen J. Prager escreve: *"If any reason needs to be given for devoting an entire book to intimacy, it is that intimacy is good for people. Intimate involvement seems to promote human well-being"*. A intimidade pode oferecer e promover experiências humanas muito positivas, mas existe também um lado mais obscuro. Como exemplo, uma pessoa pode desejar ter menos intimidade com um amigo ou um parceiro. Como Debra J. Mashek e Michelle D. Sherman apontam, *"people who report a desire for less closeness describe the experience using powerful words such as caged up, controlled, imbalanced, locked down, merged, not being able to get out, oppressed, overwhelmed, possessed, imprisoned, restricted, smothered, suffocated, and trapped"*³³. Isto significa que uma relação íntima tem que contemplar espaço e independência para ambos os intervenientes. De outro modo não existe "espaço para respirar".

Se a intimidade se torna num lugar de negligência, instabilidade, domínio e violência, então estamos perante outro tipo de relação, apesar de alguns autores ainda lhe chamarem intimidade, como Laura Berlant:

To intimate is to communicate with the sparsest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity. But intimacy also involves an aspiration for a narrative about something shared, a story about both oneself and others that will turn out in a particular way. Usually, this story is set within zones of familiarity and comfort: friendship, the couple, and the family form, animated by expressive and emancipating kinds of love. Yet the inwardness of the intimate is met by a corresponding publicness. People consent to trust their desire for "a life" to institutions of intimacy; and it is hoped that the relations formed within those frames will turn out beautifully, lasting over the long duration, perhaps across

³³ – Debra J. Mashek and Michelle D. Sherman, "Desiring Less Closeness With Intimate Others", In *Handbook of Closeness and Intimacy*, p. 344.

generations. This view of "a life" that unfolds intact within the intimate sphere represses, of course, another fact about it: the unavoidable troubles, the distractions and disruptions that make things turn out in unpredicted scenarios. Romance and friendship inevitably meet the instabilities of sexuality, money, expectation, and exhaustion, producing, at the extreme, moral dramas of estrangement and betrayal, along with terrible spectacles of neglect and violence even where desire, perhaps, endures³⁴.

Berlant sinaliza que a intimidade não é uma zona previsível, especialmente as instituições da intimidade que têm um interior privado e uma fachada pública. O que é visto do e no exterior – das relações familiares ou das relações de amizade próxima – nem sempre coincide com o que acontece no interior dessa relação. O estar em público pode exigir uma encenação da intimidade perfeita, dado que comportar-se de outro modo pode ser a assunção que a relação está a falhar ou é falhada. Neste sentido, a vida pode tornar-se um lugar inautêntico, um lugar de abuso de poder. Assim, nestes casos o que se configura é antes de mais uma distorção da ideia de intimidade, onde passa a existir subjugação e situações quotidianas de utilização da força física ou psicológica.

Existe uma distinção entre interações íntimas e relações íntimas. As que me interessam analisar num contexto artístico são principalmente as interações íntimas. Estas são constituídas por experiências íntimas e comportamentos íntimos, como explica Karen J. Prager:

Intimate behaviours refer to the actual observable behaviours people engage in when interacting intimately, whether these are verbal or nonverbal (e.g., self-disclosure, attentive listening). Intimate experiences are the feelings and perceptions people have during and because of their intimate interactions (e.g., warmth, pleasure, affection). Intimate interactions, then, are composed of behaviours and experiences (...)³⁵.

³⁴ – Lauren Berlant, "Intimacy: A Special Issue", In *Critical Inquiry*, p. 281.

³⁵ – Karen J. Prager, *The psychology of intimacy*, p. 20.

Os comportamentos íntimos – verbais ou não verbais – podem ser vividos e/ou observados durante uma situação íntima, e as experiências íntimas baseiam-se na forma como a situação é sentida ou percebida.

A autora questiona "quando é que uma interação é íntima?" e afirma que "todas as concepções de interações íntimas parecem centrar-se na noção que o comportamento íntimo consiste em partilhar algo que é pessoal". Partilhar e revelar informações pessoais está habitualmente limitado a uma situação íntima, mas uma interação íntima não é apenas sobre questões conversacionais. A partilha íntima pode ser verbal e ou não verbal:

Conceptions of intimate sharing have referred to both verbal and nonverbal behaviours (Reis & Shaver, 1988). Verbal sharing can involve self-disclosure of personal facts, opinions, and beliefs; it can also include emotional expressiveness. Nonverbal sharing can include a shared meaningful glance; an affectionate touch; shared emotional expression, such as tears or laughter; and shared sexuality. Some scholarly conceptions of intimate interaction have suggested that sharing must contain a "revelation" in order to be intimate (Beach & Tesser, 1988; Reis & Shaver, 1988). This view may unnecessarily eliminate such intimate moments as squeezing hands under the dinner table or gazing into the eyes of a beloved infant.³⁶

Outra questão relacionada com as interações íntimas é a da reciprocidade. Como Prager observa, apesar de alguns académicos como M.S. Davis³⁷ limitarem as interações íntimas ao modelo recíproco, esta perspectiva não abarca experiências íntimas que são complementares mas não necessariamente recíprocas:

Sharing can also be complementary. In this type of intimate interaction, partners engage in different kinds of participation. For example, in many interactions, one partner will self-disclose while the other sensitively responds to what is disclosed (as in Reis and Shaver's model and in Miller's [1990] model). Interactions between a psychotherapist and client, often experienced as intimate (Fisher & Stricker, 1982) are complementary in that the partners do not have equal amounts of knowledge about one another.³⁸

O modelo complementar de interação é mais prevalente no contexto artístico, porque artista e participante que experienciam uma interação íntima não têm o mesmo grau de

³⁶ – Ibid, p. 21.

³⁷ – Ver M.S. Davis, *Intimate Relations*, London, Free Press, 1973.

³⁸ – Karen J. Prager, *The psychology of intimacy*, p. 21-22.

conhecimento um sobre o outro. Como no exemplo do psicoterapeuta e do cliente, o artista terá provavelmente um papel mais determinante e poderá dar ao participante algumas instruções ou regras sobre a sua interacção. No entanto, o artista poderá subverter os papéis e as expectativas em relação ao papel que cada um desempenha. As interacções íntimas também possuem componentes afectivas e cognitivas-perceptivas:

The affective component consists of positive involvement in, interest in, or feelings about oneself, the interaction, and the partner. The cognitive perceptual/component consists of each partner's perception that there is an understanding between partners.³⁹

Se pensarmos em obras de arte que envolvam interacções íntimas, podemos questionar-nos sobre se essas interacções poderão levar a uma relação ou mesmo a uma relação íntima entre o artista e o participante. Qual será então a fronteira entre uma interacção íntima e uma relação? Se considerarmos uma interacção íntima no contexto de um projecto artístico, ou se dão repetições da acção artística com o mesmo artista e o mesmo participante, ou o artista e o participante aceitam começar a encontrar-se num contexto diferente – fora do âmbito da obra – e começam a estabelecer uma relação. Se já se conheciam antes da performance, é possível que se sintam mais próximos a seguir. Irei debruçar-me sobre este tema, no segundo capítulo, nomeadamente através do exemplo do trabalho do Rogério Nuno Costa e irei explorar se o Rogério acredita que uma amizade ou outro tipo de relação que tenha resultado de uma performance ainda faz parte dos seus projectos. Da minha experiência a partir do meu trabalho, posso afirmar que, apesar de existirem regras e instruções, algumas vezes é difícil estabelecer uma fronteira clara entre o que está na esfera da obra de arte e o que lhe escapa. Especialmente se a performance está a decorrer com alguém que já se conhece, com quem se tem uma prévia interacção social ou mesmo se existe uma relação – uma série de interacções. Algumas das minhas performances levaram-me a construir interacções ou relações sociais e profissionais com os participantes a seguir à performance ter acontecido. Eu acredito que é

³⁹ – Ibid, p.22.

condição dos projectos que lidam com encontros íntimos testar e operar continuamente estas fronteiras.

Quando podemos considerar que uma relação é uma relação íntima? Para Prager, num primeiro nível, uma relação íntima é "aquela na qual as interacções íntimas ocorrem numa base regular e previsível". Para isto acontecer a repetição é um factor importante: "Existe um historial de interacções íntimas repetidas e cada parceiro na relação pode contar com e esperar interacções íntimas com o outro com intervalos aceitáveis". Assim a autora introduz-nos o termo *intimidade relacional* como referindo-se à "presença de interacções íntimas frequentes entre os parceiros da relação".⁴⁰ Uma relação íntima – como uma amizade ou uma relação amorosa – envolve uma duração temporal diferente da de uma única interacção – mas também exige que as pessoas envolvidas estejam ligadas por um grau de confiança, interesses comuns e emoções partilhadas como gostar ou amar. Estas relações implicam, do meu ponto de vista, não apenas tempo mas também *espaço*. Por exemplo a intensidade das interacções pode aumentar ao ponto de dois ou mais indivíduos decidirem partilhar uma casa ou um espaço de trabalho. Isto pode ter um carácter temporário – como numas longas férias ou numa relação romântica na qual uma das pessoas tem outra relação estável – ou de modo mais permanente – como quando um casal decide viver em conjunto, ou até quando dois amigos abrem um negócio em sociedade.

A intimidade pode existir de diversos modos: de uma forma mais efémera ou pontual, ou construir-se de maneira progressiva através do desenvolvimento da empatia, da confiança, da partilha, e da proximidade: mas termina no momento em que a consensualidade desaparece.

⁴⁰ – Ibid, p.23.

4. Capítulo II

A Performance enquanto encontro: obras seminais

Estava sentada na Pastelaria Tarantela, em Lisboa, era hora de almoço e estava sozinha numa mesa para duas pessoas. A seguir à sopa o empregado perguntou-me se "aquela senhora" poderia sentar-se na minha mesa já que não havia mais lugares sentados disponíveis. "Claro que sim", respondi. Passados poucos minutos ela tentou começar uma conversa: "Trabalha aqui perto?". "Sim, mas só por uns dias...estou na montagem de uma exposição de arte". "Ah, que interessante!" e depois continuou "Sabe, eu costumava viver aqui quando era nova. Conhecia toda a gente, era muito extrovertida, costumava ir aos bailes". "Era muito bonita! Mas depois casei-me com um homem, que foi meu marido até falecer. Depois de casarmos fomos viver para a Amadora, um subúrbio. Ele era militar...um homem muito sério, correcto, com algumas posses, mas, sabe, eu nunca o amei".

A esta altura, eu já estava a ouvi-la como que suspensa do tempo e do lugar e espantada com o tom confessional da nossa conversa. Ela continuou enquanto comíamos: "Ele morreu há uns anos, e agora sou uma viúva com posses. Alguns homens demonstraram interesse por mim, mas se quer que lhe diga não confio nada neles e acho que só andam atrás do dinheiro". Sorri como que concordando e perguntei "E vem aqui muitas vezes?". "Sim, no máximo de dois em dois meses. Gosto de muito de voltar aos lugares da minha mocidade, para visitar alguém – apesar de algumas amigas já terem falecido – ou então apenas para almoçar aqui. Depois de terminar o meu café, paguei e despedi-me. Ela desejou-me "boa sorte e tudo de bom". Nem sequer nos chegámos a apresentar, não soubemos os nomes de cada uma, mas aquela mulher tinha acabado de me contar uma parte da vida íntima dela, como se nunca tivesse tido oportunidade de o fazer com toda a honestidade.

Esta conversa aconteceu em 2005, enquanto estava a montar a minha exposição individual *Words in my mind*. Episódios como este podem acontecer a qualquer pessoa, nem que seja apenas uma vez. É impossível procurar que aconteçam, eles apenas acontecem: um estranho aproxima-se e confessa os seus segredos íntimos. Mas porque é que isto sucede? Uma das

razões será a empatia humana, devido a uma série de sinais que a pessoa emite e que a outra percebe. Quem pretende revelar algo a um estranho procura alguém em quem possa confiar por alguns momentos, por umas horas. Também tem de assegurar-se que esta pessoa não tem nenhum grau de relação mútua, bem como não poderá fazer prova da veracidade do que foi revelado. As pessoas revelam informação íntima a estranhos "porque será improvável que se desenvolva uma relação, bem como de existirem oportunidades de traição"⁴¹. Consciente destas possibilidades, o artista Vito Acconci colocou-se deliberadamente numa situação de extrema vulnerabilidade na performance (*Untitled*) *Project for Pier 17* que aconteceu entre 27 de Março e 24 de Abril de 1971. O espaço onde a performance decorreu era extremamente recatado e com o potencial de se tornar perigoso:

An abandoned pier, on the west side of downtown New York. The pier is enclosed, like a warehouse; from the entrance, on the street, it's a long distance, the space of two or three blocks, to the far end of the pier, over water. At night, it's difficult to see where you're walking: here and there, floorboards are missing – precarious piles of rubble crowd in from either side of the clearing through the middle – sections of the ceiling are caving in, the beams are rotten, gaping holes in the walls open out onto the river below.⁴²

Acconci está sozinho à espera que alguém venha ter com ele para lhe confessar algo muito pessoal. Em vez de a pessoa partir depois de a informação ter sido revelada, ele espera fazer-lhe algo em troca – até ser chantageado – para que esta não revele o segredo:

Every night, I'm at the pier at 1 a.m.; I'm alone – I'm waiting at the far end of the pier, for one hour.

If someone comes out to the pier to meet me, I confess to that person something about me that hasn't been revealed before, something that I am ashamed of and that under normal circumstances I wouldn't tell a soul, something that – if it were made public – could be used against me.

In exchange for keeping the secret, the visitor can demand something from me: the visitor can blackmail me.⁴³

⁴¹ – Ver L. C. Wynne and A. R. Wynne, "The Quest for Intimacy" In *Journal of Marital and Family Therapy*, (12) 1986, p. 385 (tradução da autora).

⁴² – *Vito Acconci* (editado por Gloria Moure), Barcelona: Polígrafa; New York, N.Y. : D.A.P./Distributed Art Publishers, 2001, p.140.

⁴³ – *Ibid.*

O que aconteceu durante a performance é suposto ser absolutamente privado, apenas entre o artista e a pessoa que foi ter com ele. Não existe documentação da performance, mas o artista não tem controlo sobre o que as pessoas que se foram encontrar com ele poderão fazer:

No secret is told more than once; each visitor has sole possession of the information given. None of the meetings are documented by me; visitors on the other hand, might make use of the information any way they want. A bargain is struck between "you" and "me": if you agree to keep silent, then I agree to do whatever' you ask of me.⁴⁴

Em geral parece haver uma necessidade de partilhar verbalmente coisas da nossa vida privada. Parece fazer parte da natureza humana enquanto seres sociais. Especialmente se o que guardamos para nós é encarado como um segredo, ou é de facto um segredo. Quando factos ou eventos são verbalizados, eles tornam-se "verdadeiros", passam a existir numa *forma* exterior à nossa mente: não são mais pensamentos, têm uma vida fora de nós.

Existem vários modos de comportamento confessional, o mais simples é procurar um amigo, um familiar, um colega a quem contar o que se passa ou o que sentimos. No entanto, existem casos em que sentimos necessidade de revelar algo mas não podemos recorrer a alguém conhecido. Qualquer que seja a razão, provavelmente estamos demasiadamente preocupados com o julgamento das pessoas que conhecemos. Assim, a escolha recai num estranho, como no caso da senhora que me contou a sua vida, ou num profissional – como no caso de um padre católico. A confissão católica tem, em geral, um *aparatus*. A maioria das confissões é feita através de um confessionário que separa, através de uma abertura velada, o padre, que está sentado, do crente que poderá estar de joelhos. O confessionário tem habitualmente uma cortina para criar uma sensação espacial de recolha espiritual e para que a confissão não seja ouvida ou vista por terceiros. Durante bastante tempo a confissão foi um meio de controlar as comunidades, mas também uma forma de aliviar alguns problemas, promovendo o encontro individual entre um agente religioso e cada um dos membros dessa comunidade. A confissão

⁴⁴ – Ibid.

católica sempre foi confidencial: o que é revelado em confissão não deve ser revelado pelo sacerdote. É uma prática que se baseia no segredo.

Para Michel Foucault, em *História da Sexualidade*, a confissão tem sido uma técnica de produzir a verdade nas sociedades ocidentais desde a Idade Média. O autor afirma que a sua importância é transversal quer social quer culturalmente:

A confissão difundiu longe os seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na ordem mais quotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, confessam-se os pecados, confessam-se os pensamentos e os desejos, confessam-se o passado e o sonho, confessa-se a infância, confessam-se a doença e as misérias; as pessoas esforçam-se com a maior exactidão por dizer o que há de mais difícil de dizer; confessam-se em público e em privado, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles que amam; a si próprias fazem, nos prazeres e nos desgostos, confissões impossíveis a qualquer outro (...).⁴⁵

A este ritual está subjacente uma estrutura de poder entre quem fala e quem ouve e consequentemente uma possibilidade de libertação da culpa e salvação:

Ora, a confissão é um ritual de discurso em que o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é igualmente um ritual que se desdobra numa relação de poder, porque não se confessa sem a presença, pelo menos virtual, de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, a impõe, a aprecia e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual em que a verdade se autentifica pelo obstáculo e pelas resistências que teve de vencer para formular; por fim, um ritual em que a simples enunciação, independentemente das suas consequências externas, produz, em quem a articula, modificações intrínsecas: ela inocenta-o, redime-o, purifica-o, descarrega-o das suas faltas, liberta-o, promete-lhe a salvação.⁴⁶

Apesar de Foucault se referir à confissão em relação ao sexo e à produção de discurso sobre sexo, podemos observar que as suas implicações se estendem a outras áreas do comportamento humano:

A confissão foi e ainda hoje continua a ser a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo. Foi, todavia, consideravelmente transformada. Durante muito tempo permanecera solidamente encastoadada na prática da penitência. Mas, a pouco e pouco, com o protestantismo, a Contra-Reforma, a pedagogia do século XVIII e a medicina do século XIX, perdeu a sua localização ritual e exclusiva; difundiu-se, foi utilizada em toda uma série de relações – filhos e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos. As

⁴⁵ – Michel Foucault, *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, p. 63.

⁴⁶ – Idem, p. 66.

motivações e os efeitos que dela se esperam diversificaram-se, tal como as formas por ela assumidas: interrogatórios, consultas, narrações autobiográficas, cartas; são consignadas, transcritas, reunidas em arquivos, publicadas e comentadas.⁴⁷

Como Foucault aponta, a confissão migrou para outros aspectos da vida e para outros contextos sociais e culturais. No entanto na *performance art* o modelo confessional não é usado para produzir a verdade, sendo antes utilizado pelos artistas como um campo de possibilidades inesperadas, que emerge das suas qualidades, como a presença partilhada, a intimidade, o secretismo, a privacidade, ou os seus riscos inerentes.

Um dos artistas que inadvertidamente explorou uma situação confessional foi Chris Burden. Ainda estudante começou a interessar-se pela participação do público, e queria que esse mesmo público interagisse:

Before he began performing, and while still an M.F.A. student at the University of California, Irvine, Burden made interactive sculpture. Even then, he wanted audiences to *do* something. But it frustrated him when people failed to understand that his objects were not the art; the interaction was.⁴⁸

⁴⁷ – Ibidem, p. 67.

⁴⁸ – C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, London & New York: Routledge, 1994, p.18.



Chris Burden, *Five Day Locker Piece*, 1971

Em 1971, Burden apresentou, como parte da sua *MFA thesis*, a performance *Five Day Locker Piece*. Para esta performance ele fechou-se dentro de um cacifo, que tinha um tanque de água no cacifo imediatamente acima, e um outro tanque, no cacifo imediatamente abaixo, para recolha de urina. Era suposto permanecer dentro do cacifo durante cinco dias. Surpreendentemente o que aconteceu foi que as pessoas vinham ver a obra, e algumas acabavam por se sentar em frente ao cacifo a confidenciar-lhe as suas vidas e os seus problemas. Como Rachel Zerihan sugere o papel do artista tornou-se o de "confidente":

Re-imagining and in effect re-defining Burden's performed role to that of priest or healer, judge or lover, spectator psychology and behaviour became instrumental and affective as *their* secret intimacies (fantasies and fears) were projected onto him, re-casting Burden *confidant*. The audience's act of (re)claiming the space and re-appropriating Burden's role to suit their own means can be seen as evocatively pursuing the performer/spectator analyst/analysand politics of therapeutics that shadow this confessional scene⁴⁹.

⁴⁹ – Rachel Zerihan, "Intimate Interactions: Returning to the body in One to One Performance", disponível em people.brunel.ac.uk/bst/vol0601/rachelzerihan/zerihan.pdf [Acesso em 26 de Janeiro de 2009].

A obra permitiu inesperadamente um grau de auto-revelação de parte do público, bem como acabou por ter um lado confessional que o artista não conseguiu prever:

It was an experiment. I wanted to see what would happen. I thought this piece was going to be an isolation thing, but it turned into this strange sort of public confessional where people were coming all the time to talk to me. At first, just my friends and the other grad students knew about it. Then it started building up, rumors were spreading. The university's a pretty big place and people who weren't interested in art, specifically, came over just to see this guy locked in a locker. I think that the further away you were from this, the more strange it seemed, and I noticed that when people actually came to talk with me, they were reassured in a way... Pretty soon, the campus police were involved, and they didn't know what to do. And then, the Dean of Fine Arts found out about it and he was real panicky. There was a debate about whether or not they should try to pry me out with crowbars. And there was nothing I could do. Just toward the end I got panicky myself. I started getting that weird feeling that a REAL crazy was going to come and do something to me. There were periods of time when I was alone and I knew my vulnerability might inspire someone to do something crazy. But that was only toward the end...⁵⁰

Mas em 1974, ele decidiu trocar os papéis e tornar-se quem se confessa em *The Confession* onde:

(...) he revealed intimate details about his personal life to a specially selected audience of people he'd just met, "imposing on them disturbing knowledge which had to be reconciled with my public image"⁵¹.

Em vez de estar surpreendido com as reacções do público, como em *Five Day Locker Piece*, ele agora impunha a este grupo a sua própria confissão:

A two-month show of documentary books and an interview videotape was installed at the Contemporary Arts Center. I decided to use the monitor which regularly showed the interview tape. I invited only those people I had met and talked with since my arrival in Cincinnati, four days earlier. I called each of the twenty-five people and invited them to come to the Art Center on Thursday evening at 8:30. The guests were seated around the monitor when my face appeared on screen. I began to talk about why I was very unhappy, confessing the most intimate details of my personal life. Faced with the need to make a decision concerning a love triangle, and being unable to act, I felt I had lost control of my life. The people watching had an image of me created by the show and by personal contact since my arrival. They sat in complete silence as I exposed myself, imposing on them disturbing knowledge which had to be

⁵⁰ – Robert Horvitz, "Chris Burden", In *Artforum magazine*, <http://www.volny.cz/rhorvitz/burden.html> [Acesso em 2 de Junho 2009].

⁵¹ – Carr, Op. cit., p.19.

reconciled with my public image. I talked for about half an hour, until I was unable to continue. The audience left quickly, without discussion among themselves.⁵²



Chris Burden, *The Visitation*, 1974

No mesmo ano Burden também apresentou *The Visitation*⁵³, uma performance que foi realizada durante a inauguração da exposição de pintura *California Climate*. O espaço para a performance consistia numa sala confessional na cave. Nesta performance o artista recebia uma só pessoa de cada vez, e o que acontecia entre um e outro manteve-se em segredo. Não que houvesse uma regra ou instrução sobre isso, mas porque os participantes se recusavam a revelar o conteúdo do que tinha acontecido dentro da sala:

I chose a very large room in the basement for my performance. The space had a low ceiling, a dirt floor, and contained a massive stone fireplace support. One side of this huge block opened to form a niche. I was seated in the niche facing the opening, with glowing coals around my share. About a foot away, an empty chair faced me. The room was black except for a small ray of light leading toward the niche from the next room in the basement. People who wanted to see the piece had to ask Michael Shapiro, the organizer of the show. He escorted each person, one at a time, to a locked door and through the lighted room of the basement, leaving them at the entrance to the large dark space and returning to the party upstairs. Each person was left to discover my presence and accept the invitation of the empty chair. Because each person spent

⁵² – Descrição de *The Confession* (12 de Dezembro, 1974) In *Chris Burden*, p.72.

⁵³ – *The Visitation* foi realizada no Hamilton College, em Hamilton, New York, a 9 de Novembro de 1974.

about half an hour with me, only fifteen people were able to participate in the piece. Although there was no indication by me that they should not discuss the piece, the participants refused to disclose their experiences to those waiting outside.⁵⁴

Em *The Visitation* o artista estava sentado – semiobscurecido – e à espera de quem o quisesse encontrar. Eles seriam provavelmente estranhos um ao outro e imagino que o que aconteceu tivesse uma estrutura conversacional, dado que não existiam instruções ou um ritual específico a ser seguido. É muito interessante em *The Visitation* os participantes sentiram-se compelidos a guardar o que se passou para si mesmos, como se houvesse uma necessidade ética ou intrínseca de confidencialidade.



Vito Acconci, *Seedbed*, 1971

Como em *Five Day Locker Piece*, onde o artista está presente mas não está visível, Vito Acconci também realizou uma performance onde ele está, mas nós não o podemos ver. *Seedbed* (1971) é à primeira vista uma obra quase invisível. Ou seja, tudo o que é visível são as paredes brancas da galeria e uma rampa. De facto, não estamos a ver tudo. Mas podemos ouvir. Esta é a descrição da performance:

Seedbed

Sonnabend Gallery, New York; January 15-29, 1971; twice a week; six hours each day.

⁵⁴ – Descrição de *The Visitation*, In *Chris Burden*, p.157.

A low wooden ramp merging with the floor – it extends across the width of the room, beginning two feet up the side of one wall and slanting down to the middle of the floor. (A viewer comes in the door, walks across the room, onto the ramp; my voice comes up from below).⁵⁵



Vito Acconci, *Seedbed*, 1971

Nesta performance o artista *emite* o som da sua acção, que acontece debaixo da rampa, para o espaço da galeria que é acessível ao visitante. O acto é habitualmente um acto íntimo – masturbação – que, sendo praticado numa parte privada do espaço, emite um som que se propaga para a secção pública do espaço. É, de facto, o som que nos faz partilhar este acto de forma estranha. Como se estivéssemos num mau hotel onde ouvimos os vizinhos a fazer amor. No entanto, é mais do que isso porque Acconci projecta e verbaliza as suas fantasias; fazendo do visitante parte delas com frases como "*You're pushing your cunt down on my mouth*" ou "*You're ramming your cock down into my ass*" e, ocasionalmente, ouvia-se o seu orgasmo e a sua voz dedicando ao público esse prazer: "*I've done this for you, I've done this for you, I've done this for you...*"⁵⁶

⁵⁵ – Descrição da performance, In *Vito Acconci*, Kunstmuseum Luzern, 7. Mai – 11. Juni 1978, p.15.

⁵⁶- In *Vito Acconci* (edição de Gloria Moure), Barcelona: Polígrafa; New York, N.Y., D.A.P./Distributed Art Publishers, 2001, p.154.

Com esta performance Acconci estava interessado em *tornar-se parte do espaço e da situação*, em vez de estar apenas localizado nela:

Wasn't there a way that I could be more a part of the space a viewer was in? In other words, rather than a point in the space or on the space, could I be part of a overall situation, part of the overall space that a viewer was in?

And this led to a piece like "Seedbed"...with me under a ramp, under a floor. The fact that at that point was important that the piece be done at the entire day, that the gallery was open. So that there was no time when I did something in that space, but rather I was always part of that space as the viewer knew it. That was in 1972. So the pieces at that point were retaining that kind of "I" meet "You", but it was more that "I" am part of an overall space in which "You" are in and this is the way how "I" meet "You".⁵⁷

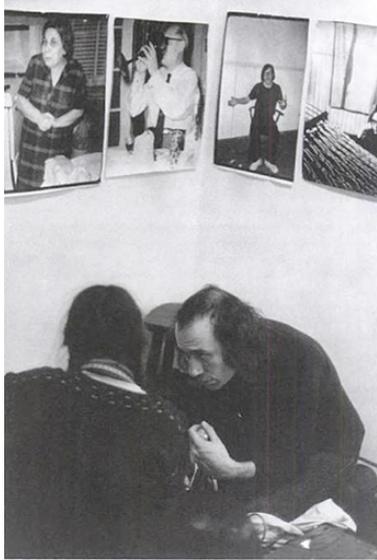
Não é apenas Acconci que se torna parte do espaço e da situação, também o visitante se torna em parte essencial do mesmo: ambos alimentam a obra. Um não faz sentido sem o outro. Ao contrário do carácter secreto da performance (*Untitled*) *Project for Pier 17*, em *Seedbed* existe uma documentação vídeo na qual podemos ver o espaço, o artista a entrar debaixo da rampa de madeira e deitado no chão a masturbar-se, curiosamente, sem som⁵⁸.

Já em *Transference Zone*⁵⁹, de 1972, Vito Acconci estava sentado dentro de uma pequena sala com fotografias, roupas e objectos pessoais de sete pessoas importantes e próximas de Acconci. Os visitantes tinham que bater à porta, e só podiam entrar um de cada vez. Uma vez dentro do espaço, o artista começava a falar com ele ou ela como se fosse uma das pessoas que estavam representadas no espaço, transferindo assim o que sentia e lhes queria dizer para esta pessoa desconhecida. A noção de transferência foi articulada, pela primeira vez em psicanálise, por Freud como sendo um fenómeno no qual existe um redireccionamento inconsciente dos sentimentos em relação a uma pessoa para uma terceira que substitui o objecto original dos

⁵⁷ – In *Vito Acconci*, Kunstmuseum Luzern, 7. Mai – 11. Juni 1978, p.25.

⁵⁸ – Provavelmente devido a limitações técnicas da altura. In *Ubu Web*
http://www.ubu.com/film/acconci_seedbed.html [Acesso em 11-06-09].

⁵⁹ – Na Sonnabend Gallery, em Nova Iorque.



Vito Acconci, *Transference Zone*, 1972

impulsos reprimidos. Para Amelia Jones, Acconci está a articular a noção freudiana de transferência, dado que:

Acconci's piece opens out the contingency and performativity of identity and subjectivity itself: the presence of the prime people, he states in the notes accompanying the piece, «is embodied in the visitors to the gallery...I try to react to [the visitor]...as if he were one of the prime persons. (I...transfer his image and my feelings for him to the viewer). It's close here, crowded – the viewer...sinks into the prime person's clothes, on the floor.... [T]he viewer might feel himself falling into the prime person»⁶⁰.

O artista substitui e projecta no visitante um momento de intimidade e de desvelamento que provavelmente quereria ter com cada uma das suas sete escolhas.

Para este artista, a leitura de Edward Hall⁶¹, Erving Goffman⁶² e Kurt Lewin⁶³ permitiu, como refere Günther Berghaus⁶⁴, desenvolver o seu entendimento das dinâmicas das relações interpessoais, e isso informou a sua experimentação na relação entre dois seres humanos ou entre o indivíduo e a sociedade na sua prática artística.

⁶⁰ – Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, p. 140.

⁶¹ – Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, 1966.

⁶² – Especialmente o livro *The Presentation of Self in Everyday Life* editado pela primeira vez em 1956.

⁶³ – Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, 1966.

⁶⁴ – Günther Berghaus, p. 148.

Com uma aproximação totalmente diferente e trabalhando noutra contexto cultural, Lygia Clark criou situações de intimidade através de objectos. Desde o final da década de 1960 que ela criou objectos que permitiam ao sujeito encontrar o seu próprio corpo enquanto “corpo fragmentado, trabalhado analiticamente, evolui[ndo] para o corpo integrado, não em isolamento, mas se desdobrando para fora de si, incorporando a criatividade do outro e dando a ele suporte para que se exprima”⁶⁵. Por exemplo, em *O Eu e o Tu* (1967) Lygia constrói um espaço íntimo através de dois fatos que têm seis fechos-éclairs que podem ser abertos. Um dos fatos é para ser usado por uma mulher e o outro por um homem, mas ambos têm capacetes que negam a visão, permitindo assim aos dois uma mútua exploração usando os outros sentidos. O interior dos fatos é:

(...) confeccionado com materiais variados (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, palha de aço, etc.), diferentes em cada macacão, de modo a proporcionar ao homem uma sensação de feminilidade e à mulher uma sensação de masculinidade (por exemplo, o peito do macacão que a mulher veste é forrado com palha de aço, remetendo à textura peluda desta região do corpo masculino). Seis zíperes em diferentes partes do macacão abrem acesso ao toque de cada um no interior do corpo do outro⁶⁶.

Nesta obra, como noutras obras suas, existe um revolver da ideia de um renascer da sensualidade: não através das palavras mas através dos sentidos. Como se fosse suposto desligarem-se de uma aproximação logocêntrica.

⁶⁵ – Maria Alice Milliet, *Lygia Clark : obra-trajeto*. 1992, p.110.

⁶⁶ – Suely Rolnik, “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”, p.20, disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/index.html> (artigo em formato PDF) [Acesso 20 Maio 2009]. Publicado em Inglês In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.



Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, 1967

Mas o que Lygia Clark faz é subtrair o poder da visibilidade e, ao fazê-lo, dissolve a figura do espectador:

A desterritorialização da figura do espectador e da obra isolada tornou-se irreversível: a atenção deslocou-se inteiramente do objeto, para concentrar-se no corpo vibrátil de quem o veste. No entanto, ainda aqui, temos um sujeito e um objeto, pois “as pessoas reencontram seus próprios corpos através das sensações táteis operadas nos objetos exteriores a elas”, escreve Lygia⁶⁷.



Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973

Baba Antropofágica de Lygia Clark combina vulnerabilidade com protecção, e o fascínio do canibalismo com a possibilidade de renascer. Suely Rolnik descreve a sua própria experiência:

⁶⁷ – Suely Rolnik, Op. cit. p.84.

Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Ver p.16.

São Paulo, domingo, 15 de Maio de 1994. Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim; umas, mais nervosas, arrancam tufo; outras suspendem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los – e assim vai indo até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.

Estou atordoada. O que é isto que me aconteceu? Sinto-me convocada a enfrentar o enigma.⁶⁸

A experiência desta obra parte duma experiência singular e da experiência do grupo, bem como opera com a troca de energias humanas entre os participantes. De modo interessante Guy Brett afirma que *Baba Antropofágica* não é uma performance porque não há público: "*Baba Antropofágica (1973) is not a performance, since there is no spectator*"⁶⁹. Para Brett a *performance art* parece derivar duma convenção teatral onde existe algo para ser visto, onde existem "espectadores". Mas Lygia, nessa altura, também não via o seu trabalho como performance dado que não havia nada para ver, não havia espaço para o espectador, para os espectadores. Yve-Alain Bois descreve a visita de um curador ao apartamento de Lygia em Paris, onde depois de a artista ter descrito *Baba Antropofágica*, ele se referiu à obra como sendo *Body Art*:

⁶⁸ – Suely Rolnik, "Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark", disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/index.html>. Foi primeiro publicado em Inglês In *Trans: arts. cultures. media # 2*, (Transl. Wilson Costa Leite de Almeida) Passim, inc., New York, 1996.

⁶⁹ – Guy Brett, "Life Strategies: Overview and Selection, Buenos Aires, London, Rio de Janeiro, Santiago do Chile, 1960-1980", In *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, London, Thames and Hudson, 1998, p.204.

Initially troubled by this symbolic act of vomiting, the curator nevertheless recovered his equanimity. Thinking he could categorize Lygia's work, he made the mistake of referring to "Body art" (particularly to the masochistic scenes of Gina Pane), and to Happenings. In an instant, the whole bittersweet irony with which Lygia had been playing in this conversation (to the great incomprehension, and discomfort, of the visitor) became a torrent of furious abuse: her work had nothing to do with any performance whatsoever nor with the offering on a platter, for the secondary benefit of a voyeur, of her fantasies and her impulses. It was impossible to "attend" one of these "courses," to retreat from it as a spectator. Anyone not wishing to take part in the great collective body fabricated there, each time according to a different rite, was sent packing. She saw her practice as a type of social electric shock, at the limits of psychodrama: it had no relation to the padded space of the museum or the gallery (no object), or with the exhibitionism of the avant-garde (she saw no interest in shocking the bourgeois).⁷⁰

O que Lygia Clark proporciona é um encontro entre pessoas. Esse encontro é sobre trocas – algo para ser vivido e experienciado, em vez de algo para ser visto ou testemunhado. Ninguém é passivo: a pessoa está ali e está a viver esse momento. Como Suely Rolnik observa⁷¹:

What Lygia is trying to provoke in the spectator can be confused with the counter-cultural propositions of her contemporaries. Among them, to liberate the body, and to develop creativity – whether by using objects ludically as in a playground, or incarnating the cliché of the artist dormant in everyone, a Sleeping (Art) Beauty that can and should be awakened. None of this is what Lygia is after; what she strives for is that existence be made into a work of art, one spectator at the time.

Na sua última série, *Estruturação do Self*, vemos a dissolução da ideia de observador ou espectador porque, através dos seus *objectos relacionais*, Lygia Clark estabelece uma relação individual com cada pessoa. Estes objectos são feitos de materiais do quotidiano: collants, bolas de esferovite, areia, conchas, elásticos, sacos plásticos, etc.. Para Lygia, os objectos apenas ganham vida através da relação:

O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define.⁷²

⁷⁰ – Yve-Alain Bois, "Nostalgia of the Body", In *October*, The MIT Press, Vol. 69, (Summer, 1994), p.87-88.

⁷¹ – Apesar de ainda usar a palavra "espectador".

⁷² – Citação de Lygia Clark, In Maria Alice Milliet, *Lygia Clark : obra-trajeto*, 1992, p.161.

A obra aborda agora a experiência individual de sensações corporais e mentais, que as pessoas podem experimentar no seu "consultório". Este foi o nome que a artista deu a um dos quartos do seu apartamento, um espaço poético que tinha estes "objectos inesperados" espalhados à volta⁷³. Suely Rolnik afirma que a última obra de Lygia foi mal entendida, pois parece localizar-se no universo da terapia, em vez de no universo artístico. Esta experimentação radical levou Lygia Clark a sentir-se sem pares: "*For the moment, I am aware that my work is an 'experimental field', rich in possibilities and it is alone*"⁷⁴. Mas, segundo o ponto de vista de Suely Rolnik, o trabalho da artista estava numa situação *borderline* – algo entre:

To insist on considering Lygia's final proposal as therapeutic method may lead us to miss that which is essential: The disruptive force of her hybrid made of art and clinical practice, which makes the tension of the tragic vibrate in each of those fields, making ethics and aesthetics indissociable.

Because Lygia placed herself on the edge of the art of her time, her works shows new pathways for art, revitalising its potential for communication. The artist as a "proposer" of conditions for the receiver to be able to let himself set off into the undoing of forms – including his own -, in favour of the new compositions of fluxes which his vibratile-body experiences throughout time.⁷⁵

A sua obra adota um modelo de proximidade que não estava disponível aos artistas plásticos ou aos públicos da arte. Este tipo de proximidade pertence ao campo da terapia onde as pessoas envolvidas – terapeuta e cliente – se encontram numa base individual (de *um-para-um*) e ambos buscam um determinado resultado. Quando estes procedimentos são hibridizados com a arte e com a vida estamos perante uma diferença radical. Como Ricardo Basbaum argumenta, referindo-se à obra de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, o espectador torna-se "sujeito" da experiência:

⁷³ – Ver Suely Rolnik, "The Hybrid of Lygia Clark", In *Lygia Clark*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. p. 343.

⁷⁴ – Carta de Lygia Clark para a Mme Karlicow citada por Suely Rolnik, In *Lygia Clark*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. p. 347.

⁷⁵ – Suely Rolnik, Op. cit. p.347.

PRODUZIR TRANSFORMAÇÕES: essa fórmula permeou o trabalho dos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark. Significava, por um lado, o engajamento radical em suas próprias vidas, vivendo um processo de permanente atualização através da auto-construção, desconstrução e experimentação. Diferentemente dos artistas da body-art, entretanto, o suporte principal do trabalho de Oiticica e Clark não era seus corpos próprios, mas os corpos de outros: o padrão

VOCÊ o espectador
EU o artista

foi sensorialmente revertido por eles no fluxo conceitual

VOCÊ se tornará EU

não através de uma simples inversão especular, mas no sentido de mover 'VOCÊ' da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência.⁷⁶



VALIE EXPORT, *Tapp und Tastkino*, 1968

Já na Europa, a artista austríaca VALIE EXPORT apresentou a sua performance *Tap and Touch Cinema (Tapp und Tastkino)* na cidade de Viena, em 1968. Tocar e explorar com as

⁷⁶ – Ricardo Basbaum, "Clark & Oiticica" In *Blast 4: Bioinformatica*, New York, December, 1994. Este texto foi também citado por Guy Brett em "The proposal of Lygia Clark", no catálogo *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine*, p.425. No entanto, por uma questão de precisão ao nível da tradução, utilizei a versão em português disponível em:

http://vs40.pytown.com:8080/portal/.painel/coletanea_ho/ho_basbaum/view

mãos o peito de uma mulher é habitualmente um acto erótico. E é também um acto privado: tem lugar num contexto íntimo, seja num encontro romântico ou no âmbito de uma relação amorosa, excepto quando uma mulher está a amamentar e o acto é feito em público. Mas Export, através de um dispositivo que consistia numa caixa com uma cortina usada sobre o seu torso – um mini "cineteatro" –, permitia que as pessoas *sentissem* os seus verdadeiros seios com as mãos no espaço público. A performance acontecia na rua e as pessoas eram chamadas a participar:

Her associate Peter Weibel, dressed as a pimp, used a megaphone to encourage passers-by to approach. Those who did (mostly men) were half-amused, half-curious; some of them reached behind the curtain to fondle her bare breasts. Meanwhile the artist herself wore an expression of supreme indifference, taking a stand that was neither erotic nor enticing.⁷⁷

Roswitha Mueller afirma que esta performance⁷⁸ aborda a questão do voyeurismo no cinema, que se relaciona com a promessa do desvelamento dos seios e dos genitais das atrizes. Ela argumenta que:

In *Touch Cinema* the voyeurism is undercut by reversing the cinematic viewing situation. Instead of being able to hide in a dark room, anonymously engaged in spurious pleasure, the spectator is encouraged to enjoy the "real thing" – but on the open, in the middle of the street, where he can be seen by everybody.

No entanto, do meu ponto de vista, o acto em si mesmo continua privado dentro do miniteatro. A artista e o(a) participante estão em público mas a performance é também privada – o acto de tocar não é exposto. Assim a performance tem dois espaços distintos onde a acção decorre: um público – no sentido greco-romano de algo que se passa numa Ágora ou num fórum – e um privado – que é onde a experiência táctil acontece. A obra é completada quando alguém participa e experiencia por si mesma, com as suas mãos a sentirem o peito tapado pela discrição das "cortinas de palco". De certo modo não há "espectáculo" dado que as cortinas, como seria de esperar num teatro, nunca serão totalmente abertas assinalando o

⁷⁷ – In *VALIE EXPORT*, Montreuil, Editions de l'oeil, p.85.

⁷⁸ – Como em *Genitalpanik* (1969).

início do primeiro acto. Assim a experiência não é pública, não pertence ao universo público: é individual e subjectiva.

A situação velada dos seios de VALIE Export e as mãos dos participantes podem ser encarados enquanto perpetuando a fantasia, uma vez que não existe um olhar *sobre* a coisa real. Depois de tocar-lhes os participantes teriam provavelmente vontade de os ver, tal como na promessa de desvelamento dos filmes. Eles sentiram-nos, mas como é que eles são? Para Export esta performance subvertia os papéis atribuídos às mulheres, e para ela este é "um verdadeiro filme de mulher" ("*true woman's film*")⁷⁹:

In that I, in the language of film, allowed my "body screen", my chest, to be touched by everybody, I broke the confines of socially legitimate social communication. My chest was withdrawn from "the society of spectacle", which had drawn the woman into "objectification" with it. Moreover, the breast is no longer the property of one single man; rather the woman attempts through the free availability of her body to determine her identity independently: the first step from object to subject.⁸⁰

Todavia existia uma sensação de estar perante um espectáculo de rua pela forma como a performance era anunciada ao público: um homem com um megafone convida as pessoas a aproximarem-se. Ele parece ser o "dono" ou o promotor de uma *atração*, à imagem de um circo ou de quem vende algo numa feira. Quando a performance foi repetida em duas cidades alemãs, com algumas alterações, tornou-se ainda mais disruptiva:

After Vienna, this action was repeated in Munich, and was later presented in Cologne, but with a significant difference: the person holding the megaphone was VALIE Export and a friend of hers Erika Mies was holding the box. 'This action was very interesting because we were both women, and people got very aggressive. They thought we were prostitutes'.⁸¹

Quando reflecto sobre esta performance hoje, o meu foco de interesse está na criação de uma situação que operava nas fronteiras entre o público e o privado. A artista realizou a

⁷⁹ – Conforme citação do *Export Archive* por Roswitha Mueller no seu livro *Valie Export : fragments of the imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 18.

⁸⁰ – Valie Export citada em *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, London, Thames and Hudson, 1998, p.266.

⁸¹ – In *VALIE EXPORT*, p.85

performance na rua, e não no espaço da arte – como uma galeria ou um festival –, mas ao contrário de Lygia Clark, VALIE EXPORT não procurava sensualismo, erotismo, ou proximidade. Em algumas das suas obras – como a tatuagem de um pormenor de um cinto de ligas⁸² – ela parece perpetuar a dominação masculina na sua própria pele. De qualquer modo, esta performance tem que ser interpretada sem excluir a situação específica das mulheres no final dos anos 1960 na Europa Central, bem como uma reacção ao Accionismo Vienense na forma radical como ela usa o seu corpo enquanto ferramenta.

É interessante que mais tarde, há um artista que reclama ter sido o primeiro a fazer performances *um-para-um*. Esse artista é Franko B., que numa entrevista a Rachel Zerihan⁸³, revela-nos como tudo começou para ele:

Rachel Zerihan: I thought the best way to introduce readers to One to One practice would be to...

Franko B: ...to look at where it started! When I started to work on my One to One, which was in 1997, nobody was doing One to One. When I say nobody [I mean] nobody in performance or theatre. Nobody as far as I know it, if you look at in terms of artistry of performance [...] nobody in the 80s or 90s were doing One to Ones in England, never mind Europe.

É talvez possível fazer esta afirmação porque, de facto, não existe escrita uma história da performance enquanto encontro íntimo. A única pessoa que se debruçou sobre o assunto foi Rachel Zerihan, que identifica a primeira performance *um-para-um* como sendo *Five Day Locker Piece* de Chris Burden.

A formação inicial de Franko B. é em pintura e a sua experiência enquanto *performer* era de actuar em frente a grandes plateias. Este artista tem também referências e experiências pessoais ligadas a uma cultura do fetiche sexual:

⁸² – *Body Sign Action*, 1970.

⁸³ – Entrevista de Rachel Zerihan a Franko B. “Explicating Intercourse: Excerpts from a Dialogue on One to One Performance with Franko B”, inserida no guia *One to One Performance*, p.10.

Franko B: How did visual artists begin making One to One performance? I think that there was a culture – but they didn't call it One to One – there was a culture of **encounter** in fetish clubs but I'd never seen One to One in the context of visual art or performance. In the early 90s, you could say that there were true One to Ones taking place in clubs like Torture Garden⁸⁴ – where people would be queuing up to be spanked by someone by a dominatrix [for example]. Sometimes other people could see [this “performance”] – but sometimes people went into a kind of cordoned off [area] – and came out after...⁸⁵

Essa cultura na arte é mais ligada à *body art* e a práticas viscerais, nas quais a intimidade é atingida através de uma sexualização da performance, da utilização de elementos ritualísticos e da ostentação de fluídos corporais. Para Franko B. *uma intimidade a sério* é ligada necessariamente ao sexo:

I think to do One to One [performance], to me it's most like you are having sex with somebody, although sex doesn't happen, you have an intimacy – **a serious intimacy**. It's not purely about confession or therapy but as well about the fact that anything could happen – somebody could touch your wound – you could fuck somebody or actually the sex – what is the sex? The sex is the moment of fear, a moment of abandonment, a moment of danger – I just think – “Go to a fetish club and learn how to be in a dark space with people you can see in the face. Learn how to be with strangers, real strangers.”

A sua primeira performance *one-to-one* foi *Lick My Wound* em 1998, na galeria em Milão, onde Gina Pane tinha apresentado a performance *Azione Sentimentale* de 1973. Alguns meses mais tarde⁸⁶ voltou a rerepresentar a mesma performance na South London Gallery, agora com o título *Aktion 398*, numa homenagem ao Accionismo Vienense.

⁸⁴ – <http://www.torturegarden.com/>

⁸⁵ – Zerihan, Op. cit., p. 10-11.

⁸⁶ – Em Novembro de 1999.



Aktion 398, Franko B

Nesta performance, o público espera numa antessala onde existe uma máquina de senhas, que chama, através de um painel electrónico, uma pessoa de cada vez pelo seu número. Lá dentro o espectador depara-se com Franko sem roupa e completamente alvo, excepto um corte no abdómen que lhe provoca um ligeiro sangramento. Ele tem um adereço: um colar isabelino, do mesmo tipo dos utilizados em medicina veterinária, que evitam que os animais lambam as feridas. Cada espectador pode permanecer na sala até três minutos. Depois abandona o espaço, dando lugar a outro.

Com a sua performance, Franko B. afirma ter surgido uma *moda* das práticas *um-para-um*:

So, South London Gallery, November 1999, I did it [*Aktion 398*] there in a box. Again, I isolated the audience, I got them [South London Gallery] to build a box and I introduced a ticket-machine. And after that everybody started to do One to Ones and it kind of really pissed me off to be honest! It kind of did.

It's become a kind of easy thing to do, when you don't really do performance, don't know how to feel awkward with the audience⁸⁷.

Se bem que a *Aktion 398* não é, como abordei neste capítulo, a primeira, pode no entanto ser vista como tendo criado uma *linhagem* de *performers* no Reino Unido que continuam a manter vivas as práticas viscerais. Esse interesse continua com artistas como Dominic Johnson, que em *Mystical Glory Hole* (2008) usa apenas um capacete de centurião e uma

⁸⁷ – Idem, p. 11.

pequena bola de espelhos no ânus; Kira O'Reilly que em *Untitled Action: NRLA*, (2005), convida as pessoas a fazerem um pequeno corte na sua pele; Jiva Parthipan que apresentou performances como *Rent* e *Lick*, ambas de 2007, onde revisita a sua experiência enquanto *escort* masculino profissional; ou Samantha Sweeting que propõe uma oferta maternal em *La Nourrice (come drink from me my darling)*, de 2009, que envolvia dar de mamar aos espectadores.

Ao contrário do que acontece noutros países europeus, é bastante visível, no Reino Unido, esta ligação entre intimidade, sexo e visceralidade. Penso que, culturalmente, a relação com o corpo e com os afectos é bastante diferente, por exemplo, da dos povos do Sul da Europa. Talvez devido a uma diferente abordagem cultural do próprio corpo e da sexualidade, mas também porque do próprio entendimento da palavra *intimacy*⁸⁸ decorra uma ligação quase automática entre intimidade, visceralidade, sexo, nudez explícita, voyeurismo e sangue. Por outro lado, na maioria destas performances as pessoas pagam para participar ou são convidadas a contribuir monetariamente para a estrutura ou grupo que está a organizar o evento. Algo que raramente acontece em Portugal nas performances no campo das artes visuais.

⁸⁸ – Que em Inglês contemporâneo significa também sexo. Por exemplo, no *Longman Dictionary of Contemporary English* intimidade significa também “formal sex – used especially by lawyers and police when they want to avoid using the word *sex*”.

5. Capítulo III

. Presença: quão próximos podemos estar?



Vito Acconci, 'Security Zone,' 1971

.Um encontro

Uma situação íntima requer uma presença. Alguém está ali para outro: eles estão juntos. Uma situação íntima também requer um espaço. Mas precisa este de ser um espaço específico? A performance como encontro íntimo deriva fundamentalmente da vontade dos artistas criarem situações onde corpos e mentes se encontram num espaço determinado. Esse espaço pode ser de intimidade mas é também de risco, limite, constrangimento, afecto, sentimento, energia humana, erotismo. E existe o desejo de convocar o autêntico e o real, ou antes, *a vida* para esse momento. Como Gloria Moure sugere no ensaio sobre Vito Acconci, este encontro autêntico trouxe para a arte uma fissura na habitual e fetichizada contemplação passiva:

Performance art emerged with purposes of authentic interaction and, it follows, in the context of the everyday and the banal; in other words, without any spirit of singularity or magnification. Hence its rejection of scenarios and its opposition to 'post-Pop happenings'. It introduced situations, acts and the ephemeral into an art world dominated by the fetishism of passive contemplation. With its physical immediacy, it gave the body the status of psychosomatic unit of consciousness, but it could not prevent the artists being converted into myths, or their

performances resulting in archetypes to be copied. The experimental stopped being experimental and the interaction became pure potentiality. Nevertheless, its transitory nature was inescapably seminal for many disciplines and genres"⁸⁹.

O que estas práticas trazem para o âmbito da arte é um encontro real, uma *interacção autêntica* que implica uma proximidade que tende a anular a figura do observador ou espectador. Neste caso, o artista está com alguém que tornou-se num outro participante. Aquela pessoa está a fazer algo com o artista e é parte do trabalho, ou ainda mais radicalmente, a obra nem sequer existe sem ela. As acções propostas por estes artistas deslocam a obra de arte da posição de algo que é produzido para ser apenas contemplado: nestes casos o público é convidado a estar dentro da obra ou mesmo a ser parte intrínseca da mesma. As obras que analisei no primeiro capítulo revelam que a vida (pessoal) e a prática artística podem tornar-se inevitavelmente interligadas. Por exemplo, Vito Acconci ou Lygia Clark criaram performances onde não estão a *encenar* ou a *actuar* uma performance da intimidade: eles estão a criar intimidade, a ser eles mesmos e a questionar a própria prática artística. Estas performances não permitem separação ou distância: para compreender e conhecer a obra não basta vê-la, é necessário experimentá-la. Tem de se estar dentro dela.

O que será, então, uma performance enquanto encontro íntimo?

Não poderemos propor uma definição fixa, mas existem pontos comuns que podemos encontrar no conjunto destas performances. Elas são, em primeiro lugar, performances onde há um encontro entre a/o artista e uma outra pessoa⁹⁰. São também performances que existem com ou para uma pessoa, em tempo e espaço determinados. Estas performances têm vindo a ser denominadas de *um-para-um*. No caso da língua inglesa são utilizadas as expressões “*One to One*”, “*One on One*” e “*Audience of One*”⁹¹. O artista está com uma pessoa durante o tempo

⁸⁹ - In *Vito Acconci*, catalogue edited by Gloria Moure, p.29.

⁹⁰ - Por vezes para mais de uma pessoa, mas habitualmente as pessoas não são estranhas entre si.

⁹¹ - Esta expressão remete ainda para a ideia de espectador, ou para uma estrutura teatral, uma vez que há uma “plateia de um”.

que dura a performance e é essa partilha que configura a *performance enquanto encontro íntimo*. Em algumas situações existe a possibilidade de a performance ser partilhada por duas ou mais pessoas que possuam laços afectivos desde que seja praticável manter a possibilidade de intimidade.

Por estes motivos, estas performances opõem-se à ideia de público ou plateia (definidos enquanto grupo heterogéneo de espectadores, que assiste a um evento). Habitualmente, estes grupos não se conhecem entre si; apenas coincidem no mesmo espaço por um tempo determinado.

Outra questão prende-se com o tipo de *espaço* no qual o encontro decorre. Pode ser um espaço físico onde as duas pessoas se encontram face a face; pode ser um espaço físico com algum dispositivo que separe fisicamente as pessoas; pode também ser um espaço mediado tecnologicamente, ou seja, onde as pessoas se encontram mas estão em locais geográficos diferentes – como no caso da utilização de dispositivos de telecomunicação analógicos ou digitais. Podem ainda ser utilizadas outras plataformas ou dispositivos mas o importante é a simultaneidade dos seres no seu tempo de encontro, seja qual for o *espaço* escolhido.

Na maioria das práticas artísticas que são feitas enquanto encontros de *um-para-um*, a noção de "espectador" é trocada pelas noções de "participante" ou "cúmplice". Isto porque é pedido ao participante que integre o trabalho, que apenas é activado quando as pessoas se envolvem com e na obra. De outra forma, esta não passará de uma intenção. A condição aqui descrita é o catalisador para a dissolução ou apagamento da figura do *espectador*, uma vez que se exige que cada um participe de modo autêntico. Rachel Zerihan aponta mesmo para a responsabilidade de participar:

Participation in the performance event often triggers spontaneity, improvisation and risk – in both parties - and requires trust, commitment and a willingness to partake in the encounter. This gift of

explicit responsibility could be considered an extended elevation of the spectator's participatory role.⁹²

Sendo que o público de cada uma das sessões da performance é sempre singular (uma pessoa de cada vez), o público da performance enquanto obra de arte será sempre a soma de todos os que nela participaram. Dissolve-se a possibilidade de anonimato, que existe noutros tipos de performance. Aqui, o/a artista tem uma relação directa com alguém que tem um nome e uma cara, que não está (nem pode estar) despersonalizada na massa de uma plateia. O/A artista está a fazer algo, especial e irrepitível, só para esse alguém.

As práticas de *um-para-um* envolvem, na maioria dos casos, um grau de cumplicidade, confiança mútua, privacidade, secretismo e generosidade entre ambos os participantes. De muitos modos estas práticas questionam e remetem para situações quotidianas onde a intimidade pode surgir: conhecer e estar com alguém, contar uma história, fazer uma pergunta, partilhar um segredo. Dadas estas características, em Portugal estas performances costumam ter um carácter de dádiva. O que por exemplo já não acontece, com tanta frequência, no Reino Unido, onde as performances são quase sempre pagas pelo público, ou muitas vezes integradas em eventos ou festivais com entrada paga, como *Making a Scene*⁹³ no Victoria and Albert Museum, ou *BAC One-on-One Festival (2010)*⁹⁴ no Battersea Arts Centre.

Estas práticas performativas têm sido desenvolvidas tanto no campo das Artes Visuais como nos campos do Teatro e da Dança, sendo que os projectos acabam por ter gradações diferentes dependendo das questões intrínsecas de cada área, da transdisciplinaridade, e ainda das opções e experiência pessoal de cada autor. É interessante perceber que os artistas plásticos estão

⁹² - Rachel Zerihan, *One to One Performance*, p.3.

⁹³ -

http://www.vam.ac.uk/activ_events/events/friday_evenings/friday_late/events/friday_late_november09/index.html

⁹⁴ - <http://www.bac.org.uk/whats-on/one-on-one/>

menos interessados e preocupados com a questão da documentação, e que quase sempre recusam que ela invada o espaço do trabalho. Estas preocupações foram enunciadas desde o início dos anos 70 por Chris Burden, ao referir-se ao seu próprio trabalho e à sua experiência pessoal. Recusam também muitas vezes as re-encenações (ou *re-enactments*) porque o trabalho não é uma *representação* e por isso não fazem sentido, uma vez que não é possível recriar as condições originais.

Já nas artes performativas existe uma maior preocupação com a documentação. Veja-se, por exemplo, o caso de Rogério Nuno Costa, que preparou para publicação a documentação da trilogia de *Vou a tua casa* e apresentou, em Maio de 2010, o projecto documental exaustivo intitulado *A oportunidade do espectador: projecto de documentação no âmbito do ciclo Restos, rastos e traços: práticas de documentação na criação contemporânea*⁹⁵ do Atelier Real. Esta preocupação, ou liberdade para a documentação poderão também advir do facto de no teatro e na dança ser normal a obra poder ser interpretada e reinterpretada, repetida ou mesmo alterada.

No caso britânico, Lyn Gardner quando escreve sobre o festival de Edimburgo, no jornal *The Guardian*, em 2009, diagnostica algumas problemáticas relativas às práticas teatrais que recorrem aos “*One-to-one*” no Reino Unido, que nesse ano pareciam arrebatam o teatro britânico:

Such performances are often charged affairs, intense and explosive. This is all part of their appeal. But are they really any more intimate than more traditional shows? In both, it seems to me, the idea of intimacy is an illusion, albeit here one taken to an extreme. At their best, these plays can be exhilarating; at worst, they are emotional porn. What's more, performances that smash down the fourth wall, placing audiences in situations they would never encounter in a traditional theatre, raise ethical issues – both for those making and watching the work.⁹⁶

⁹⁵ - <http://www.atelier-real.org/RogrioNunoCostaAOPORTUNIDADE.htm>

⁹⁶ - Lyn Gardner, “How intimate theatre won our hearts”,
<http://www.guardian.co.uk/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh>

Ou seja o problema parece decorrer de se construir e encarar estas práticas como “teatro”. E que de facto neste caso são teatro, ou decorrem da herança das práticas teatrais, no qual o *um-para-um* continua, em larga escala, a ser pensado como um espectáculo para um único espectador. Mas que não faz sentido no caso das performances que tenho vindo a abordar: quer na minha prática, quer na prática de outros artistas portugueses abordados nesta tese.

Se pensarmos na História de Arte e nas formas artísticas tradicionais, podemos claramente observar que as práticas artísticas só começaram a incluir práticas performativas de artistas plásticos a partir do início do século XX, com as experiências vanguardistas. Como Roselee Goldberg afirma a performance só se tornou aceite enquanto prática artística independente e válida por si mesma nos anos setenta⁹⁷, mas já anteriormente Futuristas, Construtivistas, Dadaístas, Surrealistas e, mesmo no contexto da Bauhaus, faziam-se performances ao mesmo tempo que se criavam obras de arte: pinturas, esculturas, instalações ou objectos. A *performance art* estava a absorver, criar e a transformar ideias e actos em experiências radicais de teatro, dança, *cabaret*, declamação de poesia ou música:

The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic. (...) For it draws freely on any number of disciplines and media for material - literature, poetry, theatre, music, dance, architecture and painting, as well as video, film, slides and narrative - deploying them in any combination.

Isabel Carlos distingue a performance do campo das artes visuais da performance teatral a partir da ideia de incomodidade. Da incomodidade de uma presença inevitável onde a hierarquia teatral desaparece por completo, quando o “corpo do artista está perante nós e quase lhe podemos tocar; ou pelo menos, nada há de material, nenhum obstáculo físico existe,

⁹⁷ - Roselee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to Present*, p.7.

que disso nos impeça – não há rampa, não há cena que separe o *performer* do *espectador*”⁹⁸. Outro factor importante que Isabel Carlos aponta é a questão da representação, ou seja na performance o artista não “representa” mas “apresenta”, ou seja, não está a *representar um papel*, o que representa uma diferença fundamental que ainda hoje se mantém nas performances enquanto encontro íntimo, pois os artistas, como poderemos ver no capítulo que documenta as suas práticas, estão interessados em estar ali (eles) com alguém. Mais uma vez, estas fronteiras não são estáveis nem poderão ser fixas, como vamos ver claramente no caso de *Vou a tua casa*, de Rogério Nuno Costa.

. *Vou a tua casa*

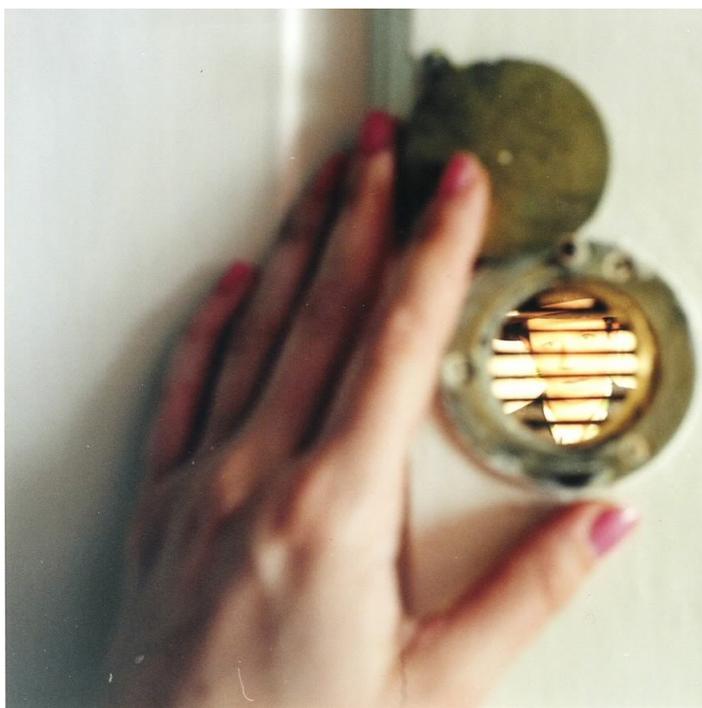


Imagem de Luísa Casella

⁹⁸ - A citação foi retirada da tese de Cláudia Madeira, *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*, (p.286), devido à tese de Isabel Carlos estar indisponível no único local onde está catalogada, a Biblioteca Nacional (Lisboa).

Rogério foi por marcação a casa de quem o quis receber, no âmbito do seu projecto *Vou a tua casa*, que teve início no Verão de 2003⁹⁹. Há alguns anos atrás uma amiga comum disse-me que achava que alguns dos meus projectos tinham pontos de ligação com o trabalho do Rogério Nuno Costa. Fui procurar saber um pouco mais sobre o seu trabalho e especialmente o *Vou a tua casa*, do qual só tinha ouvido falar, e achei a ideia do projecto muito interessante. Acabamos por nos conhecer primeiro *online*, e discutir algumas ideias, proximidades e distâncias. Em 2009 encontrámo-nos pela primeira vez, em Lisboa, e fomos tomar um chá na zona do Chiado. Quando perguntei porque é que começou o projecto *Vou a tua casa*, respondeu-me: "porque queria estar o mais próximo possível das pessoas". Das pessoas que estavam habitualmente sentadas nas plateias dos seus espectáculos e que ele não conhecia. Todas aquelas caras que pertenciam a pessoas individuais, cada uma com a sua história de vida. E isto levou-o a deslocar a obra do espaço teatral, com os seus códigos e convenções, para o domínio privado: as casas de amigos, conhecidos ou desconhecidos. Que é também o domínio no qual ele e os outros estariam mais vulneráveis.

De *Vou a tua casa* ficou um *blog* que documenta o processo do projecto, que começou em Setembro de 2004. A primeira entrada, de 19 de Setembro¹⁰⁰, introduz-nos a proposta do Rogério:

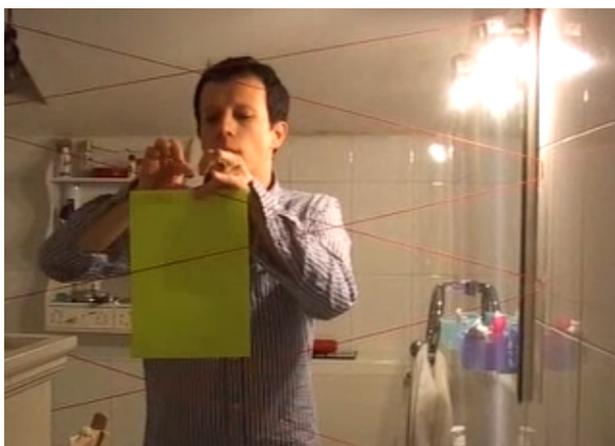
um actor prepara-se para se apresentar. não espera que o venham ver. vai ele próprio ao encontro daqueles que o esperam, embora nunca se tenha apercebido (ou não tenha querido aperceber-se), dessa espécie de urgência preguiçosa de alguém que precisa do outro, mas que não se mexe para o ir buscar. todos os dias alguém lhe vai telefonar, marcar-lhe a hora, confirmar-lhe o nome da rua, o número da porta, o andar. o actor deslocar-se-á até esse espaço teatralmente imprevisível (imprevisto) que é a casa do espectador. aí ele porá em prática aquilo que preparou na solidão da sua própria casa, confrontando duas arquitecturas pessoais supostamente diferentes, para lhes encontrar as simpatias comuns, ou então para lhes detectar as mais profundas diferenças.

⁹⁹ - E na primeira fase continuou até Março de 2004. Depois passou por Torres Vedras (Festival A8, Transforma AC, 2004), Londres (Postscript Festival, [msdm], 2004), Covilhã (Quarta Parede, 2006), Braga (Censura Prévia AC, 2006), Caldas da Rainha (Festival Sonda, 2006), Porto (A Sala, 2006) e Hamburgo (Dance Kiosk Festival, 2007).

¹⁰⁰ - <http://vouatuacasa.blogspot.com/2004/09/projecto-1.html>

na sua acção, mas também na sua intenção, 'vou a tua casa' não é propriamente um espectáculo, apresentando-se mais como uma proposta performativa que tem por objectivo primeiro a intervenção directa numa realidade urbana específica. o intérprete visita a casa do próprio espectador, trabalhando num espaço que é diferente todos os dias. trata-se mais de uma aventura artística (teatral), em constante fuga do espaço e do tempo, do que propriamente uma assumida abolição dos convencionalismos mais básicos no que à relação artista/espectador diz respeito.

Assim, o artista desloca vários elementos em simultâneo: desloca o espaço da apresentação do teatro para a casa do(a) espectador(a), desloca-se a si próprio através da cidade até ao domicílio de quem o convoca e, finalmente, desloca as convenções associadas à apresentação teatral para o foro íntimo da casa. Mas não se trata de fazer uma representação teatral numa casa particular, como se poderia fazer em família, ou contratando um actor ou grupo de actores para actuarem para um grupo de amigos. Na minha opinião, estas deslocações colocam o Rogério num novo território enquanto criador e "actor", numa esfera que é a da intimidade e por isso irrepetível em cada uma das casas que ele visitou. Esta esfera, ao contrário da que podemos encontrar numa sala de espectáculos, implica uma partilha com os espectadores porque entra abruptamente no domínio privado e, muitas vezes, em territórios da afectividade – quer do Rogério quer dos participantes. Existiu um contacto muito próximo e intenso: fisicamente, objectualmente, espacialmente e emocionalmente. *Vou a tua casa* poderá ser visto como um ensaio sobre o estarmos todos igualmente vulneráveis, de uma forma semelhante àquela que podemos encontrar quando começamos uma nova relação fraternal ou amorosa. Temos alguém novo na nossa vida, na nossa casa e nós também avançamos no espaço dele, o que implica uma descoberta mas também precaução; ir conhecendo mais ou menos rapidamente o outro através dos sinais dados por ele, pelos seus gostos, objectos e pertences.



Still de vídeo documental

É precisamente sobre isto que escreveu também Tiago Bartolomeu Costa, no texto sobre *Vou a tua casa*¹⁰¹:

Ele entra pela porta comum e olha-nos como se fôssemos nós quem deveria dizer a primeira palavra. Os papéis estão invertidos. Avança pela casa, dispõe-se, constrange e vai às paredes ouvir a nossa voz... a que deveria dizer qualquer coisa; a que se silencia para o ouvir. Depois, invade um espaço que já não reconhecemos, revolve os objectos, devolve-os com a sua marca e pergunta se queremos o que queríamos dizer. Estamos mudos. Convida-nos para dançar, serve-se de uma bebida, mostra-nos fotografias, abre as janelas, rouba o ar da rua e oferece-nos algo nosso embrulhado em papel e fita. A surpresa deste gesto; o desembulhar de algo que já era nosso imprime ao acto uma energia e inocência que encontram reflexo na forma como nos foi olhando ao longo do tempo. Depois vai-se embora, sem dizer palavra. Ficamos ali, na nossa casa, na nossa sala, com o nosso ar cheio da sua presença... os papéis colados na parede, as luzes acesas, o perfume nas dobras do sofá, nas linhas da mão, no nosso sorriso incrédulo. Quanto tempo fica em nós a marca de outra pessoa? (...)

O crítico descreve o Rogério como sendo alguém que nos entra pela casa e pela vida adentro e, estranhamente, revolve a ordem das coisas, do espaço e do tempo de quem o convocou. Ou seja, o que acontece está para lá da *representação*:

Se fosse só teatro, o Rogério ficava para os aplausos, fazia descer a cortina, limpava a maquilhagem, arrumava os adereços e voltava no dia seguinte. Mas *Vou a tua casa* não é só teatro... é um pedacinho de verdade, de entrega, de paixão, de procura, de memória... de amor. É a forma como olhamos para as nossas coisas e nos recordamos do exacto momento em que lhes pegámos pela primeira vez. É, em

¹⁰¹ - <http://omelhoranjo.blogspot.com/2004/02/vou-tua-casa-ele-entra-pela-porta.html>

suma, um presente para ser descoberto e que antes de ser rasgado pode conter lá dentro o mundo. Ele não fica para os agradecimentos... entrega-nos ao espanto e à surpresa desarmante. Desarmados. Todos os espectáculos são diferentes porque cada casa é uma relação, uma memória, uma vida. E nós acreditamos que ele faz aquilo só para nós, como quando achamos que só nos dizem amo-te a nós. É por isso que quando o Rogério escreve amo-te nas folhas presas na parede, nós nos emocionamos, porque aquelas letras têm a forma e o som da mais bela voz a dizer-nos é só para ti.

Como se estabelece então esta fronteira entre autenticidade e representação? Será que tem sentido, será mesmo possível estabelecê-la? Para o Rogério, o seu trabalho insere-se numa prática teatral contemporânea que não se desliga totalmente das convenções do teatro. No entanto, numa entrevista a Sarah Adamopoulos, o artista revela que a vida é a sua fonte principal de inspiração:

(...) faço muitas vezes esse exercício de tentar chegar ao teatro sem ser através do próprio teatro – tentar não escolher textos que tenham em si uma carga teatral, tentar chegar a uma teatralidade qualquer, na maneira de ser intérprete, que não se inspire nos cânones tradicionais do teatro. Os cânones da representação teatral não me interessam muito, inspiro-me mais na vida, no quotidiano, no meu próprio passado...¹⁰²

É também interessante compreender as questões de empatia e de afectividade que distinguem esta obra de outras anteriores. Para o Rogério é impossível que o espectador não invista (o seu corpo, a sua presença) na própria obra, dado que a relação entre ambos vai para além da interacção. Ao espectador é pedido que decida o que o Rogério vai fazer para ela ou ele. O que lhe dá também algum poder sobre aquilo que está a acontecer. Esta relação que se estabelece cria as condições para a afectividade ou para as emoções. Como afirma o artista “aquilo que as pessoas mais referem é a singularidade do momento. É aquilo estar a acontecer para elas. É ser um presente que está a ser-lhes dado, só para elas.”¹⁰³. Em alguns casos houve espectadores que choraram. Mas também alguns que quiseram continuar a manter o contacto com o Rogério muito para além da obra, enquanto outros apenas reagiram como noutra espectáculo qualquer – quando ele saiu nada mais aconteceu. Outros mantiveram nas suas casas as

¹⁰² - <http://lecumedesjours.blogspot.com/2007/07/rogrio-nuno-costa.html>

¹⁰³ - Sarah Adamopoulos, <http://lecumedesjours.blogspot.com/2007/07/rogrio-nuno-costa.html>

alterações em objectos ou papéis escritos pelo artista durante o *Vou a tua casa*. Estas reacções levam-nos para além da imagem dos fãs que aguardam ansiosamente conhecer os artistas nos bastidores: aqui era obrigatório existir uma relação entre ambos devido às contingências da própria obra.

Talvez as práticas que utilizam a intimidade pretendam realmente viver dessa diluição ou abolição, e quando o Rogério escreve que nos ama – “*amo-te*” – talvez nos ame mesmo ou venha ainda a amar-nos. Porquê? Porque das performances do Rogério resultaram várias amizades e até um relacionamento amoroso. A sua vida foi alterada íntima e irreversivelmente pelo seu trabalho.

Vou a tua casa tornou-se uma trilogia, cuja segunda parte foi *No Caminho*, que estreou no final de 2004 no *Festival A8*, em Torres Vedras. No *Caminho* era uma performance que acontecia para um(a) só espectador(a), num espaço público escolhidos por ele(a), sem duração temporal pré-definida.

A trilogia termina com *Lado C* onde há um regresso ao espaço privado – a casa – que desta vez pertence ao Rogério. A estreia de *Lado C* aconteceu no Festival Alkantara em 2006, em Lisboa¹⁰⁴. Na sua casa, o Rogério recebia e cozinhava para os seus convidados – os espectadores.

Toda a trilogia foi compilada num catálogo e num vídeo-documentário intitulados “*Vou A Tua Casa - Projecto de Documentação*”, que aguardam verbas de apoio para a sua publicação e distribuição.

¹⁰⁴ - Foi também apresentada em casas particulares de Évora no âmbito do Festival Internacional de Dança Contemporânea “*Habitar A Cidade*”, 2006; no Porto no LUPA Festival, 2009; e em Amares/Braga no Festival *Encontrarte*, 2009.

6. Capítulo IV

. Espaço(s) para a performance

Em *Vou a tua casa* o encontro decorre num espaço doméstico onde as pessoas estão face a face.

Que outros espaços podem receber uma performance enquanto encontro íntimo?

As performances podem acontecer num espaço físico onde existe um dispositivo a separá-las.

Podemos pensar num dispositivo semelhante a um confessionário católico. Ou como nos

exemplos já anteriormente vistos, em *Five Day Locker Piece* de Chris Burden e *Seedbed* de

Vito Acconci. Nestes espaços mediados podemos ter uma presença que se revela pela voz ou

outros sinais humanos. Pode ainda acontecer estar num espaço sem qualquer separação física,

mas utilizarem-se dispositivos que nos alteram a percepção ou os sentidos, como no caso do

uso de algum objecto protésico ou, por exemplo, de uma venda sobre os olhos, como é o caso

em *A True Story About Two People* de Julie Tolentino, que foi apresentada pela primeira vez

na *Performa'05*. Nesta performance, Julie dança com uma pessoa do público de cada vez e, nos

momentos em que não há ninguém, dança sozinha. A artista está vendada e descalça, dentro

de uma cabine espelhada com um chão de relva.

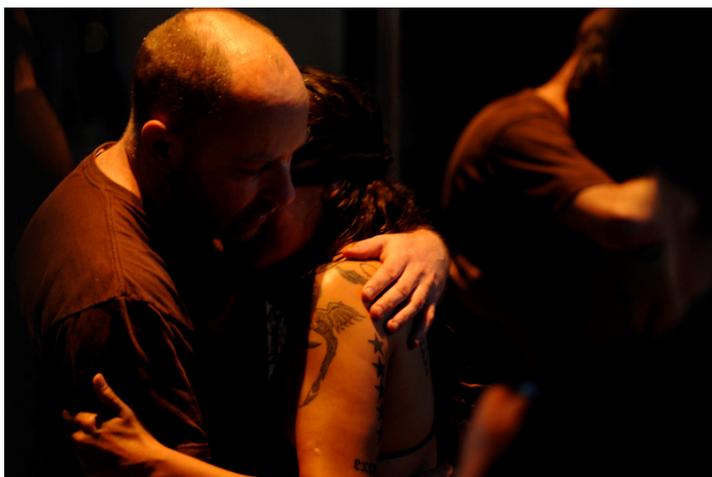


Imagem de *True Story* (da autoria de Hugo Glendinning)

A não visibilidade do(a) outro(a) anula qualquer tipo de julgamento baseado no que vemos, mas exalta os outros sentidos: a voz, o toque, o cheiro. No entanto, quem dança com a artista

recebe, através dos espelhos, uma multiplicação do par e do próprio espaço onde se encontram. A performance pode ser observada de fora e são visíveis as reacções dos participantes, embora não seja perceptível o que dizem:

Watched from the outside some visitors seem to talk a lot. Others not so much. From the look of it they ask lot of why's, how long's and how are you's. I'm guessing. But it looks like the small small negotiations of the 'being there'. Physically one can see that there are the questions of what to do with the hands, how close to be, of where to go with the feet. The problem of tall persons (she is short). The problem of people that are too enthused (she is tired). Some are smiling. Some serious. Some easy. Some almost rigid. As for the movement itself; some dance with a little comedy in their step, some with moves in grinning quote marks. Or a raised eyebrow, that sends the eyes out to those watching outside, as if to say "Oh, yes, look at me. I am doing this. Dancing with her, here, in this place now..."¹⁰⁵

O espaço utilizado pode também ser um outro tipo de lugar mediado, um espaço onde as pessoas se encontram estando em locais geográficos diferentes – como no caso da utilização de dispositivos de telecomunicação analógicos ou digitais, como o telefone, telemóvel, as plataformas *online* de comunicação como o *Skype* (ou outros *softwares* que utilizam o VoIP¹⁰⁶), ou mesmo as salas de *chat* e outras redes sociais como o *Second Life* ou *Facebook*. Podem ainda ser utilizadas outras plataformas ou dispositivos: o importante é a simultaneidade dos seres no seu tempo de encontro, seja qual for o *espaço* escolhido.

Estar junto de alguém pode não significar proximidade física mas teleproximidade. Podemos estar próximos, por exemplo, através da nossa voz. Estou a pensar na peça de teatro *A voz humana* (*La voix humaine*, 1932) de Jean Cocteau. No palco, sozinha, a actriz fala ao telefone, em estado de desespero, com o seu ex-amante. O outro personagem, o homem amado, é invisível e inaudível durante toda a peça. No entanto, não estamos perante um monólogo, pois inferimos que o homem está do outro lado da ligação telefónica.

¹⁰⁵ - Texto do artista Tim Etchells, *True Story*, sobre a performance de Julie Tolentino, a que ele assistiu e na qual participou. Disponível em <http://www.timetchells.com/notebook/september-2007/true-story/>

¹⁰⁶ - VoIP é o acrónimo da expressão inglesa *Voice over Internet Protocol* (Voz sobre IP). Permite a transmissão de voz e conversação entre duas ou mais pessoas utilizando a Internet ou qualquer outra rede que use o protocolo IP.

Hoje em dia, havendo uma proliferação de instrumentos e plataformas disponíveis para comunicar reciprocamente com os outros, estes diversos *espaços* para a intimidade ligam-nos às pessoas que conhecemos, mas permitem-nos também comunicar com estranhos. Neste sentido expandimos, como nunca antes, o âmbito das pessoas a quem conseguimos chegar. Tenho vindo a experimentar estes *espaços* em algumas performances¹⁰⁷ e o meu interesse pelas novas tecnologias vem, em primeiro lugar, de algumas velhas tecnologias, como o telefone e a banda do cidadão, na medida em que estas tecnologias "apagam" as distâncias físicas e proporcionam afectividades fora da esfera da proximidade simplesmente física ou de vizinhança. Com o surgimento da Internet e, mais tarde, da *World Wide Web*, esse processo é ampliado, diria até "explodido"¹⁰⁸. Como a minha prática é *media-unspecific* sempre me posicionei como uma artista que vai experimentando e tentando. Ou seja, utilizo os meios de comunicação enquanto *media* e enquanto dispositivo. Não trabalho "por dentro" deles – não altero códigos e não crio programas. Vou usando aquilo que me é dado, de um ponto de vista da apropriação, como os artistas plásticos sempre fizeram com todos os *media*, tal como com a fotografia ou com o vídeo.

Enquanto artista foi, para mim, muito importante ter tido oportunidade de trabalhar em projectos com pessoas muito distantes fisicamente, que nunca vi ao vivo, a quem não conheço a cara, nem os cheiros, mas com as quais houve uma empatia profissional e, em alguns casos, afectiva. É sobre esta(s) possibilidade(s) induzida(s) pelas tecnologias e pelos *media* que me interessa escrever e compreender os espaços de comunicação que se cruzam com formas de conhecimento inter-humano, entrando no espaço da intimidade, da empatia, dos desejos, das fantasias, mas também do fascínio pelo tecnológico que pode ter uma dimensão quase mágica. Mas que dimensão é esta?

¹⁰⁷ - Como já referi no capítulo introdutório e como referirei no capítulo que se dedica à documentação da minha prática recente.

¹⁰⁸ - Como é descrita pela geometria descritiva, a «perspectiva explodida».

Desde o início do século XX até hoje, os avanços da ciência, nos seus vários ramos e projectos transdisciplinares, permitiram a disseminação das novas tecnologias da informação e comunicação no nosso quotidiano. Como refere Joseph Weizenbaum, “o advento de todos os tipos de máquinas electrónicas, em especial do computador electrónico, mudou a nossa imagem da máquina de um transdutor e transmissor de *energia* para a de um transformador de *informação*”¹⁰⁹. As possibilidades de interacção pessoa humana-máquina têm introduzido mudanças consideráveis ao nível dos comportamentos individuais e sociais, que se reflectem em novas formas de agir, de produzir, de pensar e de se relacionar. Para Vani Moreira Kenski, a “utilização cada vez mais freqüente dos meios eletrônicos e das tecnologias de comunicação audiovisual transforma, de maneira radical, as formas tradicionais como memória e conhecimento eram anteriormente compreendidas”¹¹⁰.

No sentido de compreender esta evolução tecnológica e a emergência do ciberespaço, vou debruçar-me sobre o surgimento da cibernética e dos computadores.

A palavra cibernética deriva da palavra grega *kubernètikos*, cujo significado remete para o governo de um navio e para a arte de timonar. Pode também ser entendida como a arte de governar os homens. Por exemplo, na língua francesa a palavra *cybernétique* foi usada, no século XIX, por André-Marie Ampère na obra *Essai sur la philosophie des sciences*, ou *Exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines*¹¹¹. O uso neológico da palavra *cybernétique* aparecia então para designar as ciências de governo dos homens¹¹².

Como refere Gordon Pask, grande parte da cibernética preocupa-se com a manutenção da estabilidade através de *mecanismos de controlo*, e foi James Watt quem inventou um dos

¹⁰⁹ - Joseph Weizenbaum, *O Poder do Computador e a Razão Humana*, Lisboa, Edições 70, 1992, p.57.

¹¹⁰ - Vani Moreira Kenski, “Memória e Conhecimento na Era Tecnológica”, *Revista de Comunicação e Linguagens*. 25-26 (1998). Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p.165.

¹¹¹ - A obra, de dois tomos, é respectivamente de 1834 e 1843.

¹¹²-Ver Paul Mengal, “Cybernétique, histoire d'un mot”, in *Res Publica*, nº18, Junho 1998, http://www.revuespublica.com/index.php3?page=articles_rp&id=7.

primeiros controladores, para a sua máquina a vapor: “A um sinal que indicava a velocidade da máquina a vapor, ele comandava um amplificador de potência, o acelerador a vapor da máquina, tal que quando esta aumentava a velocidade o fornecimento de vapor era reduzido e, inversamente, quando ela diminuía, este era aumentado. Assim se garantia a estabilidade da velocidade”.

O físico James Clerk Maxwell empregou o termo *governor* – que deriva de uma corrupção latina da palavra *kubernètikos* – para determinar o estudo dos mecanismos de repetição. A palavra volta a surgir em 1948 na obra de Norbert Wiener intitulada *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. A palavra cibernética remete, na acepção de Wiener, para o estudo da comunicação e do controle em seres vivos e em máquinas construídas pelo Homem. O texto de Wiener, de alguma forma, sintetiza o trabalho desenvolvido por um grupo alargado de cientistas de várias áreas do saber, que se reunia anualmente sob o patrocínio da Fundação Josiah Macy¹¹³, mas também de uma série de pesquisas desenvolvidas na área da matemática pura, na área das tecnologias de cálculo e de telecomunicação e nas áreas da biologia e da psicologia¹¹⁴, lançando as bases para uma nova ciência dedicada a abordar todos os fenómenos envolvendo mecanismos de tratamento da informação. A originalidade de Wiener consiste em reunir noções desenvolvidas no âmbito de diferentes disciplinas e de propor a criação de um novo domínio em torno de duas noções federativas: *comunicação e controle*¹¹⁵. Os desenvolvimentos teóricos da cibernética relevam de problemas práticos relativos ao envio e transporte de mensagens através de redes de

¹¹³ - As conferências Macy (1944-1953) promoviam uma reflexão transdisciplinar sobre a temática *Circular Causal and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems*, que a partir da publicação de Wiener passou a designar-se simplesmente por *Cybernetics*. Estas conferências juntaram, entre outros, Warren McCulloch, neurofisiologista; Jonh Van Neumann, matemático que participou de forma decisiva no desenvolvimento dos computadores; Claude Shannon, um dos fundadores da teoria da informação; Lorente de Nó e Arturo Rosenblueth, ambos fisiologistas; ou Margaret Mead, antropóloga.

¹¹⁴ - Em 1943 já tinham sido publicados dois artigos chave: *Behavior, Purpose and Teleology*, de Arturo Rosenblueth, Norbert Wiener, e Julien Bigelow, e *A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity*, de Warren McCulloch e Walter Pitts.

¹¹⁵ - Ver Philippe Breton, *Une histoire de L'informatique*, p.148.

comunicação, a questões de regulação de sistemas, ou relacionados com previsão. A partir do século XIX, este tipo de problemas estão ligados ao surgimento de uma série de novas máquinas, que têm como modelo o funcionamento de sistema nervoso. Norbert Wiener, em *Cybernetics*, usa mesmo a expressão sistema nervoso central para caracterizar o computador moderno¹¹⁶:

It has long been clear to me that the modern ultra-rapid computing machine was in principle an ideal **central nervous system** to an apparatus for automatic control; and that its input and output need not be in the form of numbers or diagrams. It might very well be, respectively, the readings of artificial sense organs, such as photoelectric cells or thermometers, and the performance of motors or solenoids ... we are already in a position to construct artificial machines of almost any degree of elaborateness of performance.

A ideia de máquinas construídas à imagem do cérebro humano tornava muito presente o debate sobre o que é a pessoa humana e o que a distingue da máquina *inteligente*. A cibernética torna-se um terreno de discussão que permite aos cientistas colocarem todo o tipo de questões para além do domínio da sua especialidade. No entanto, estas questões são sempre colocadas no âmbito de dados matemáticos e técnicos fundamentados.

Os cibernéticos procuravam máquinas que lhes permitissem simular o comportamento animal ou mesmo o humano mas, ao contrário dos informáticos, não se fixaram numa só máquina, principalmente porque o computador era uma máquina digital binária e com uma programação restrita. Se, por um lado, os cibernéticos se preocupavam fundamentalmente com a noção de *comunicação*, os informáticos trabalhavam com a noção de *informação*. A informação era entendida mais como um meio – o de transmitir uma mensagem no sentido linear emissor-receptor – enquanto a comunicação pressupunha, para a cibernética, uma troca permanente, um processo não linear, mas antes circular e sem fim.

¹¹⁶ -Ver Norbert Wiener, *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*, p.26-27.

Os antecedentes da informática podem encontrar-se, por exemplo, nas máquinas aritméticas de Pascal e de Leibniz que vão definir o princípio do cálculo mecânico. No entanto, e como recorda Graça Rocha Simões, conceitos de base fundamentais para o tratamento racional da informação, como, por exemplo, os códigos, as bases de numeração, a base de numeração binária, a lógica, o número zero, são descobertas anteriores ao século XIII¹¹⁷. Um dos avanços decisivos no século XIX deve-se a Joseph-Marie Jacquard, através dos seus teares comandados por um “programa” de cartões perfurados. Esse programa resultava num desenho ou padrão tecido. Também no espírito inventivo decimonónico, Charles Babbage tenta desenvolver, com a colaboração de Ada Lovelace, a *Máquina Analítica*¹¹⁸, cuja diferença em relação a outras máquinas de cálculo consistia na dissociação entre as funções de cálculo e de memória. No entanto, “a ideia de máquina programável e mesmo a do cartão perfurado como suporte do programa são evidentemente obtidas nos negócios Jacquard, cujo início no século XIX viu o triunfo na indústria têxtil”¹¹⁹. Como refere Renato Betti, “A ideia de armazenar num suporte físico a informação de comando, organizada sequencialmente, revelou-se dotada de uma extensão muito maior que a dos teares Jacquard, de acordo com a organização de Babbage, que distinguia entre *mill* como órgão de comando e *store* como depósito de memória para os dados iniciais ou as computações intermédias”.

Por volta de 1885, Hermann Hollerith, volta a usar os cartões perfurados, mas desta vez numa máquina capaz de processar dados, criando um sistema de cartões perfurados que poderiam ser tabulados e ordenados por uma máquina automática. A máquina detectava a presença de um furo utilizando uma mola ou haste que passaria através dos furos e ligariam uma corrente eléctrica. As máquinas tabuladoras e as fichas perfuradas de Hollerith destinavam-se a

¹¹⁷ -Ver Graça Rocha Simões, *Informática*, p.147-8.

¹¹⁸ -Ver Renato Betti, “Máquina”, In *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 27, p.309.

¹¹⁹ - Pierre Lévy, “A Invenção do Computador”, p.161.

mecanizar processos estatísticos, e foram utilizadas, de forma extensiva, para o tratamento dos resultados do censo da população americana em 1890¹²⁰.

Alan Turing, matemático e lógico inglês publica, em 1936, *On Computable Numbers*, que definia a natureza e as limitações teóricas de uma máquina lógica, antes de qualquer computador completamente programável ter sido construído. Nos finais da década de 1930, e durante toda a década de quarenta fazem-se uma série de descobertas que permitirão o desenvolvimento da informática, como os calculadores numéricos electromecânicos: o Model 1 de George Stibitz, o Harvard MARK 1 de Howard H. Aiken, os Z de Konrad Zuse¹²¹; os calculadores numéricos electrónicos: o ABC de John Atanasoff, e o ENIAC de J. Eckert e J. Mauchly; e os calculadores analógicos como o de Vannevar Bush.

O ENIAC – *Electronical Numerical Integrator and Computer* – foi construído na Universidade da Pensilvânia entre 1943 e foi inaugurado em 1946 para uma demonstração de cálculo de trajectória balística. Sem bem que o ENIAC foi inicialmente pensado para a realização de cálculos balísticos, os seus construtores tentaram modificá-lo no decurso da sua construção para um tipo de calculadora universal, sem terem contudo chegado a esse ponto¹²². J. Eckert e J. Mauchly inspiraram-se no ABC de Atanasoff, mas desprezaram duas ideias principais: o uso do binário, que facilitaria todas as operações de cálculo, e uma separação entre memória e unidades aritméticas. Assim a programação do ENIAC era feita através da alteração da sua estrutura física manualmente, desligando e ligando cabos e comutadores¹²³.

Como refere Philippe Breton, o que vai distinguir radicalmente os computadores que sucedem ao ENIAC, no final da década de 40 do século passado, é que todos obedecem ao

¹²⁰ - Como escreve Philippe Breton, “Le 16 août 1890, au bout de six semaines de travail effectué par des agents du bureau de recensement assistés par des multiples machines de Hollerith (il en fallait à tous les échelons de la gigantesque pyramide statistique), le gouvernement pouvait annoncer que la populations des États-Unis atteignait le chiffre de 62622250 habitants. Les machines de Hollerith sont, en sens stricte, les premières machines à traiter l’information et elles seront le point du départ de la lignée des machines mécanographiques” (p.65).

¹²¹ - Konrad Zuse era, na década de 1930, um jovem engenheiro alemão que trabalhava isolado, teve o mérito de ter construído o primeiro computador universal binário controlado por um programa que estava inscrito, já não em cartões, mas em fita cinematográfica inutilizada.

¹²² - Ver Lévy, *op.cit.*, p.177.

¹²³ - Ver Breton, p. 77-78 e Betti, p. 309.

mesmo princípio de base: “*Il s’agit de machines entièrement automatiques, disposant d’une mémoire étendue et d’une unité de commande interne, qui effectuent des opérations logiques de calcul et de traitement de l’information grâce à des algorithmes enregistrés*”. John von Neumann usa, pela primeira vez, o conceito de *programa registrado* e define os componentes fundamentais do computador digital em *First Draft of a report on the EDVAC* de 1945. O computador EDVAC¹²⁴, que só foi terminado em 1952, será construído como um *cérebro artificial*:

Os planos do EDVAC propunham uma organização lógica de uma simplicidade notável, explicitamente inspirada num modelo simplificado do sistema nervoso humano. A unidade aritmética estava encarregada de efectuar os cálculos, a memória continha os programas e os dados, os órgãos de entrada e de saída geravam as comunicações do computador com o seu ambiente e a unidade de controlo assegurava a execução dos programas e as comunicações entre os diversos órgãos da máquina.¹²⁵

Com a divulgação pública dos planos do EDVAC, quer através da circulação dos mesmos, quer através de conferências ou cursos, o britânico Maurice Wilkes, construiu, em Cambridge, o EDSAC - *Electronic Delay Storage Automatic Computer* – que possuía o embrião de um sistema operativo, ou seja, um conjunto de programas que administram e gerem a organização interna e recursos de um qualquer computador. O primeiro computador que foi comercializado, em 1951, o UNIVAC, era influenciado pelos seus antecedentes. A partir de 1950, o tubo de vácuo, utilizado até então, vai sendo substituído pelo transistor (*transconductance resistor*), o que permitiu computadores com mais capacidade e menos volume. O primeiro computador transistorizado é construído pela Bell em 1955, e marca a chamada *segunda informática*. Esta fase nasce na convergência do aperfeiçoamento dos materiais, no sentido da miniaturização e do aumento da capacidade de memória, do

¹²⁴ - *Electronic Discrete Variable Computer*.

¹²⁵ - Lévy, *op.cit.*, p.179.

desenvolvimento das linguagens de programação¹²⁶ que se aproximavam da linguagem natural, mas também da vontade de tornar o computador mais próximo do utilizador não especializado, assim como de processar informação cada vez mais rapidamente. Como refere Graça Rocha Simões, “a segunda informática caracterizou-se, essencialmente, pelo domínio dos grandes sistemas informáticos centralizados e pela extensão das suas utilizações, seja centrado em grandes computadores, seja em minicomputadores¹²⁷”. Posteriormente, a verdadeira base da miniaturização dos componentes foi o desenvolvimento do circuito integrado. Este é constituído por uma pequena placa onde são sobrepostos, graças a camadas sucessivas de materiais, como o alumínio, que permite gravar na matéria transístores, condensadores, resistências e circuitos de conexão que admitem que as informações circulem sob a forma binária, e sobretudo serem aí guardadas e tratadas logicamente. Douglas Engelbart mostra, em 1968, o princípio do que hoje conhecemos por *rato*, e preocupou-se com a introdução da interactividade e com as possibilidades oferecidas pelo interface pessoa humana-máquina. Em 1971 surge o primeiro microprocessador, o Intel 4004, que era capaz de manipular no total 4 K de informação. Toda a década será um período fértil em descobertas e invenções, e surgiu pela primeira vez a possibilidade de possuir um *computador pessoal*. Em 1973 surgem os primeiros protótipos de microcomputadores, da Digital Equipment Corporation sob a direcção de David Ahl, mas nunca viriam a ser industrializados. A comercialização de microcomputadores tem início com o ALTAIR 8800, construído a partir de um microprocessador Intel 8080, e tinha a particularidade de ser vendido montado ou em *kit*. Surge depois o primeiro modelo da Apple – o Apple II – em 1977, e, em 1981, o primeiro PC da IBM. No sentido de tornar o computador mais próximo

¹²⁶ - As linguagens de programação surgem da combinação da exigência de usar códigos alfabéticos (e não binários) com a de reagrupar operações elementares para dar lugar a operações mais complexas, entre elas a Fortran em 1956, e a Cobol em 1961 (Betti, 1984: 315).

¹²⁷ -Os PDP, Digital Equipment Corporation, foram os primeiros minicomputadores. O primeiro modelo foi concebido em 1957 por Kenneth Olsen. O PDP-8 de 1963, foi um grande sucesso comercial apesar da sua memória reduzida, ou seja de apenas 4 K.

do utilizador, a Apple deu um salto qualitativo ao apresentar, em 1984, o *Macintosh Graphical User Interface*¹²⁸:

A major breakthrough was the introduction of the Macintosh Graphical User Interface, which was marketed only four years after the introduction of the ASCII text-based IBM/DOS PC in 1981. Using a combination of earlier inventions developed by Xerox but never marketed (windows, mouse, the desktop metaphor) this was the first commercially successful operating system enabling software developers to use semi-consistent graphical features in their application programs.

Com a introdução do computador pessoal, o computador começa a escapar lentamente aos serviços informáticos das grandes empresas e a programadores e informáticos, para se tornar um instrumento de criação, de organização, de simulação e de diversão nas mãos de um número cada vez maior de cidadãos dos países desenvolvidos¹²⁹.

A *terceira informática*, que começa com o sucesso do computador Macintosh da Apple, é marcada pela facilidade de utilização do *software* que leva a que os computadores se tornem verdadeiros instrumentos de trabalho, para faixas cada vez mais alargadas da população, especialmente na América do Norte e na Europa. Por outro lado, começam a surgir as redes de comunicação que permitem que o computador pessoal deixe de ser uma máquina autista. Entre 1980 e 1990, começa a surgir uma cultura de comunicação proporcionada pelas redes, bem como uma cultura multimédia com a fusão da informática com as telecomunicações, a edição gráfica, a fotografia, o cinema, o vídeo e a televisão. Um outro processo definidor do arquivamento cultural do final do século XX é a digitalização, ou seja, a conversão de um texto, imagem, ou som, por exemplo, para dados digitais que permitem o seu armazenamento em memória ou a sua disponibilização em bases de dados ou na Internet.

São as telecomunicações e as tecnologias do digital que vão fornecer a infra-estrutura para o surgimento do ciberespaço como hoje o conhecemos, ou seja, e como refere Lévy, enquanto

¹²⁸ - ICOM- "Introduction to Multimedia in Museums". <http://www.rkd.nl/pblctns/mmwg/print.htm>, p.37.

¹²⁹ - Pierre Lévy, *Cibercultura*, p.34.

“novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transacção, mas também novo mercado de informação e conhecimento”¹³⁰.

Em 1969 surge, financiada pelo sistema militar dos E.U.A., a ARPANet (*Advanced Research Projects Agency Network*), tendo como objectivo a partilha de recursos informáticos como bases de dados por computadores de alto desempenho geograficamente distantes, sendo o acesso a esta rede bastante limitado (só para militares e alguns laboratórios de Universidades e Centros de Investigação) por questões de segurança¹³¹. Como era necessário fazer comunicar computadores com arquitecturas diferentes, em 1974 surgiu o protocolo TCP-IP¹³² que potencialmente permitia colocar em comunicação todos os computadores existentes. Nessa altura, já era possível trocar correspondência e fazer transferência de ficheiros. Faltavam, então, as estruturas e a vontade para construir uma rede de âmbito alargado. Entre o final da década de 70 e o início dos anos oitenta é criada a USENET, com grupos de notícias (*Newsgroups*), onde as pessoas que estavam ligadas à rede podiam comunicar e debater ideias, assim como esclarecer problemas de ordem técnica ou científica. Simultaneamente, a ARPANet é cada vez mais controlada pelas Universidades e Centros de Investigação, e surgem as primeiras organizações comerciais que compreendem as potencialidades de uma rede global.

Mas é em 1983 que várias redes de comunicação de carácter local, regional e nacional entram em comunicação e surge a *Internet*¹³³, que é a designação dada à rede das redes. Seis anos mais tarde estão registados na Internet cerca de oito mil computadores, o que quer dizer que existiria um número ainda maior de utilizadores, uma vez que cada computador pessoal é

¹³⁰ - Idem, p. 35.

¹³¹ -Cfr. Howard Rheingold, “The Virtual Community”, <http://www.rheingold.com/vc/book/3.html>.

¹³² -O protocolo TCP/IP foi adoptado como protocolo *standard* para as comunicações na rede em 1982, e ainda hoje servem como uma espécie de *língua franca* na Internet (Cfr. Floridi, 1999, p.58-59).

¹³³- A palavra Internet significa *International Network*. A *Internet* é um sistema de redes de computadores interligadas que permite uma forma rápida, barata e conveniente de partilhar informação e ideias com pessoas de todo o mundo. É aberta a todos, e é acessível de qualquer sítio que tenha ligação telefónica. (Cfr. “The ICOM guide to the Internet for museums”, <http://www.icom.org/brochure.html>).

habitualmente utilizado por mais que uma pessoa. No final de 1990, Tim Berners-Lee e Robert Caillou, investigadores do CERN (*Conseil Européen pour la Recherche Nucleair*), desenvolveram a *World Wide Web*, que tinha inicialmente como objectivo a comunicação e colaboração instantânea entre físicos de várias Universidades e Institutos em todo o mundo¹³⁴. A WWW permitia partilhar informação, mas permitia também a interligação dessa informação – estrutura hipertextual – impondo *standards* não para equipamento ou programas informáticos, mas sim em relação à informação que se queria fazer circular. Permitia, ainda, colocar *online* documentos escritos que incluíam imagens, gráficos e, anos mais tarde, animações, vídeo e som. Desde então, a *Internet* cresce exponencialmente em popularidade e tráfego, tanto que em Outubro de 1992 estão registados um milhão e meio de computadores. Como refere María Luisa Gant¹³⁵, em 1994 eliminam-se as restrições comerciais e, devido ao enorme crescimento de utilizadores e de informação a circular na rede, deixa de haver controlo do fluxo de informação por manifesta incapacidade do governo norte-americano. Estima-se que no ano 2000 navegassem cerca de trezentos milhões de internautas de mais de cinquenta países, e dez anos depois mais de dois biliões de pessoas são utilizadores da Internet¹³⁶.

É interessante reflectir sobre a resistência de conceber a presença através das tecnologias de comunicação. Como no caso de Peggy Phelan que, na entrevista dada a Marquard Smith¹³⁷, revela que estas experiências não nos dão a experiência do *ao vivo*:

Now we have streaming video, web casts, all sorts of media capable of recording and circulating live events. They can give us something that closely resembles the live event but they nonetheless remain something other than live performance. But these are very useful and very interesting tools and I am not against their use at all.

¹³⁴ - María Luisa Bellido Gant, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, p.64.

¹³⁵ - *Idem*, ver pag. 64.

¹³⁶ - Fonte- ICT - <http://www.itu.int/ITU-D/ict/statistics/> [Acesso em 6 de Maio de 2011].

¹³⁷ -Peggy Phelan, "Performance, Live Culture and Things of the Heart.", p. 295.

É certo que tornou-se mais fácil gravar e fazer circular gravações de performances, mas parece que Phelan não considera as potencialidades ao vivo, através dos *novos media*, que expandem a possibilidade da presença humana e que permitem que a performance mantenha a sua *liveness*, bem como a possibilidade de transformação mútua que a autora considera importante:

In live performance, the potential for the event to be transformed by those participating in it makes it more exciting to me – this is precisely where the ‘liveness’ of live performance matters. Of course, a lot of live performance does not approach this potential at all, and of course many spectators and many actors are incapable of being open to it anyway. But this potential, this seductive promise of possibility of mutual transformation is extraordinarily important because this is the point where the aesthetic joins the ethical.¹³⁸

No entanto, essa possibilidade não é completamente nova, uma vez que é iniciada com a comunicação à distância, especialmente quando os símbolos começaram a viajar mais rápido que o seu transporte, como no caso do telégrafo óptico, do telégrafo eléctrico e, mais tarde, do telefone. A noção de espaço e de presença é alterada. Steve Dixon menciona os casos relatados por Tom Standage¹³⁹ como o exemplo das esposas que, preocupadas com os maridos adoentados, deitavam sopa quente no bocal do telefone. Ou o caso de uma invenção muito interessante chamada *télégraphe intime*. O seu inventor foi Jean Alexandre¹⁴⁰, que escondeu o seu modo de funcionamento alegando que só o revelaria a Bonaparte. Mas este delegou o assunto para o astrónomo Delambre que fez um relatório sobre o aparelho, no qual referia que o *télégraphe intime* consistia em duas caixas que, quando colocadas em dois apartamentos separados, permitiam a duas pessoas escrever e responder entre si sem serem vistas ou ouvidas, e sem que ninguém suspeitasse de nada. Foram feitas algumas experiências, no entanto Bonaparte nunca se interessou e o aparelho nunca foi comercializado. De facto, o que parece ter mudado é a escala, hoje global, e a possibilidade de transmitir e receber simultaneamente

¹³⁸ - Idem.

¹³⁹ - Steve Dixon ao abordar o que revela Tom Standage no seu livro “The Victorian Internet”

¹⁴⁰ - Jean Alexandre era filho de Jean Jacques Rousseau.

imagem, voz, texto, documentos, e a rapidez dessas mesmas comunicações. O que é mediado pode também ser em tempo real e em presença, como afirma Nick Couldry que propõe novos tipos de “ao vivo” (*liveness*) que derivam das novas tecnologias – o primeiro é o que ele designa por *online liveness*, e o segundo por *group liveness*. O primeiro tipo tem que ver com co-presença social nas redes de comunicação, desde pequenos grupos até um público internacional:

The first is what we could call ‘online liveness’: social co-presence on a variety of scales from very small groups in chatrooms to huge international audiences for breaking news on major websites, all made possible by the Internet as an underlying infrastructure.

O segundo tipo, *group liveness*, está relacionado com a constituição de grupos mais ou menos informais e pela disponibilidade quase permanente dos seus membros para se manterem comunicáveis:

The second rival form of ‘liveness’ we might call ‘group liveness’, but it would not seem, at first sight, to overlap at all with traditional liveness since it starts from the co-presence of a social group, not the co-presence of an audience dispersed around an institutional centre. I mean here, for example, the ‘liveness’ of a mobile group of friends who are in continuous contact via their mobile phones through calls and texting. Peer-group presence is, of course, hardly new, but its continuous mediation through shared access to a communication infrastructure whose entry-points are themselves mobile, and therefore can be permanently open, is new.¹⁴¹

São estes tipos de presenças ao vivo que são exploradas pela performance que utiliza novos *media*. Aliás, em 2004 surgiu um interessante *blog* denominado *Networked_Performance*¹⁴², fundado por Jo-Anne Green e Helen Thorington da [Turbulence.org](http://turbulence.org), e Michelle Riel, Professora de *New Media* na California State University Monterey Bay, e cujo objectivo era, e é, divulgar e criar textos críticos sobre performances que utilizam e/ou vivem através de redes de telecomunicações. Estes textos eram escritos não só pelo grupo fundador, mas por um

¹⁴¹ - Nick Couldry, “Actor Network Theory and Media. Do they Connect and on What Terms”, In *Connectivity, Networks and Flows. Conceptualizing contemporary communications*, p. 106.

¹⁴² - *Networked_Performance*: <http://turbulence.org/blog/>

grupo de *bloggers* convidados, do qual fazia parte um autor português: Régine Debatty, Michelle Kasprzak, Luís Silva, e Nathaniel Stern.

Desde 2004 até hoje houve uma expansão das tecnologias que os artistas usaram ou apropriaram, como as responsáveis indicam:

What the blog revealed at that time was an explosion of creative experimental pursuits made possible by the migration of computation out of the desktop PC and into the physical world and by the continuing advances in internet technologies, wireless telecommunications, sensor technologies and Geographic Information Systems (GIS). In these explorations artists utilized pervasive, ubiquitous computing technologies that are inexpensive, readily available, and most importantly, mobile and wirelessly networked. The blog further revealed that these technologies were being utilized by a growing generation of programming capable artists and artistically minded engineers and computer scientists.

Newer technologies have gained prominence – particularly **social networking platforms** that have made possible an enthusiastic return to the net, where users from all disciplines and fields of endeavour began to control the media they produce and consume. Further, virtual worlds, most notably Second Life, have seen an increase in creative practice as artists explore the technologies and social ramifications of synthetic, multiuser environments.

As smart phones (such as iPhone and Android) are becoming more affordable, we are seeing more 3-D, mobile, location-specific, public interventions via Augmented Reality platforms such as Layar, as well as an increase in interactive downloadable ‘apps’.

Para além da visibilidade oferecida a uma série de práticas que habitualmente não têm lugar nas revistas de arte, o *blog* hoje constitui-se também como um repositório e arquivo do que tem vindo a acontecer na área de performance em/na rede. Por outro lado o *Networked_Performance* permitiu entender e agrupar práticas performativas que pareciam não “caber” em lado nenhum, uma vez que o próprio *blog* sempre disponibilizou uma definição do termo que lhe dá o título:

Since the latter part of the twentieth century, and especially in new media artistic practice, we have witnessed a shift from the *representational idiom* — where art is viewed mainly as a means to represent the world — to the *performative idiom* — where the practice of art is considered an active negotiation with the world it seeks to address.*

Networked Performance is real-time, embodied practice within digital environments and networks; it is, *embodied transmission*.

Ainda que alguns artistas utilizem a tecnologia de forma bastante sofisticada, alguns tendo mesmo formação em engenharia, outros apropriam-se da tecnologia sem a alterarem, tornando-a numa plataforma de encontro. Algo simples, muitas vezes poético. Por esta razão, antes de terminar este capítulo gostaria de abordar a performance de Karl Holmqvist, *69 Love Mobile Phone Request Reading*, de 2002¹⁴³, e que foi rerepresentada em 2005 durante a *Performa'05*¹⁴⁴, em Nova Iorque. Os visitantes da exposição eram convidados a escolher a sua canção favorita de uma lista de sessenta e nove músicas criadas por Stephin Merritt¹⁴⁵ para o álbum *69 Love Songs*, deixavam o seu número de telemóvel e o artista posteriormente ligava à hora combinada e lia a letra da música. Dado que encontrei pouca informação sobre a performance escrevi ao Karl através do *Facebook*, pedindo-lhe que me descrevesse um pouco a dinâmica da performance, que partiu, como ele confessa, de uma obsessão com o álbum:

Hello Susana,

thank you for your message and interest in my work. when a friend recommended me the three cd album 69 love songs, i played it obsessively for about two years and known all the lyrics by heart... My feeling was that many Stephin Merritt fans are as dedicated... I wanted to read the lyrics to remind people of the songs and the situations in which they had found themselves when listening to them. Many people were moved and would sometimes read along with me... Others had had their phone numbers written on my list by friends or family and were not aware that I would be calling or the reason for it. Some hung up, and some were insulting me... as it was a twenty-four hour event at the Swiss Institute in New York, phone calls got more interesting in the early hours of the morning, when I could tell some people were drunk and others would even make sexual advances... I've repeated the project once in Stockholm, and once in Switzerland... I don't think I'll do it again since the music is getting dated. Stephin Merritt is still a brilliant musician though. I also like Grace Jones, Brian Eno and Yoko Ono.

Best regards.

¹⁴³ - Curiosamente esta performance é contemporânea do meu *Artphone* (2002), onde também utilizei o telemóvel enquanto plataforma de encontro. Mas até ter iniciado esta investigação desconhecia o seu trabalho.

¹⁴⁴ - Performa' 05: <http://05.performa-arts.org/about>

¹⁴⁵ - Stephin Merritt/The Magnetic Fields, *69 Love Songs*, 3CDs, Merge Records, Sept. 1999.

http://www.houseoftomorrow.com/tmf_cd_69ls.php

A reacção do público foi mais próxima e empática quando houve uma vontade explícita dos indivíduos em participar e, especialmente, quando as pessoas conheciam as *69 songs* e leram as músicas em conjunto com Karl Holmqvist.

 **Karl Holmqvist**

← Messages

⚙️ Ac



Susana Mendes Silva

15 May

Dear Karl,

I am doing a practice based PhD with the title "performance as an intimate encounter". In my written element I would like to write a bit about "69 love songs" but the texts that I've seen are all very descriptive.

What I would like to ask you was if you had any sense of intimacy with the people that you called, or if any there was any affectionate response from the people?

If you have any written notes about it or testimonies that you could share with me, it would be great!

Looking forward to hear from you.

Thanks in advance

Best wishes,

Susana



Karl Holmqvist

4 hours ago

hello susana, thank you for your message and interest in my work. when a friend recommended me the three cd album 69 love songs, i played it obsessively for about two years and know all the lyrics by heart... my feeling was that many steven merrit fans are as dedicated... i wanted to read the lyrics to remind people of the songs and the situations in which they had found themselves when listening to them. many people were moved and would sometimes read along with me... others had had their phonenumber written on my list by friends or family and were not aware that i would be calling or the reason for it. some hung up, and some were insulting me... as it was a twenty-four hour event at the swiss institute in new york, phone calls got more interesting in the early hours of the morning, when i could tell some people were drunk and others would even make sexual advances... i've repeated the project once in stockholm, and once in switzerland... don't think i'll do it again since the music is getting dated. stephen merrit is still a brilliant musician though. i also like grace jones, brian eno and yoko ono. 😊 best regards,

7. Capítulo V

. A questão da documentação: o déficit visual ou a narração enquanto documento

Dada a natureza efêmera da performance, uma das questões que frequentemente se lhe coloca é se há sentido em documentá-la e, quando a resposta é afirmativa, como fazê-lo. O que pode restar, ou o que deve restar de uma performance?

A performance, no contexto das artes plásticas, é um campo em permanente mudança no qual se têm questionado as próprias fronteiras da obra de arte, as fronteiras da performance, mas também da sua vida material e, como tal, da sua comodificação no mercado enquanto bem. Uma performance pode ser filmada, gravada, fotografada, mas uma performance também pode tornar-se completamente imaterial após ter acontecido, ou seja, não restar nada a não ser uma memória reservada às pessoas que nela participaram. Existem artistas que recusam a intrusão de qualquer registo e existem outros que a documentam ao detalhe.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #13*, 1978

Por outro lado, temos obras enquanto actos performativos. Quando pensamos no salto de Yves Klein, nas personagens fílmicas de Cindy Sherman, ou nas imagens encenadas de Helena

Almeida, todas obras que parecem ser fragmentos de performances. No entanto, sabemos que nunca aconteceram enquanto apresentação ao vivo, a sua força reside precisamente nesses momentos: em serem actos.

No entanto, Roselee Goldberg não hesita em colocar estas práticas no âmbito da performance. São actos performativos cuja própria vida é através de outro *media* – nos exemplos apontados é a fotografia, mas poderão ser outros, ou um conjunto de vários *media* tal como aponta Roselee Goldberg:

The term performance art has become a catch-all for live presentations of all kinds – from interactive installations in museums to imaginatively conceived fashion shows, and DJ'd events in clubs – obliging viewers and reviewers alike to unravel the conceptual strategies of each, testing whether they fit into performance studies or more mainstream analysis of popular culture. In academic circles, scholars are producing a vocabulary for critical analysis as well as a theoretical basis for debate – the term ‘performative’, for example, used to describe the unmediated engagement of viewer and performer in art, has also crossed over into architecture, semiotics, anthropology and gender studies.¹⁴⁶

Se nos concentrarmos apenas sobre a performance que decorre em presença de outro ou de outros – enquanto algo que se passa num momento e num espaço – quando esse momento ou conjunto de momentos acaba a performance termina? Para Peggy Phelan existe uma questão ontológica inerente à própria condição da performance:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance¹⁴⁷.

Ou seja a performance, entendida no seu sentido mais puro, será performance no momento em que decorre. A seguir a esse momento o que permanece ou resiste é uma “representação”, já não é a performance em si. É algo diferente:

¹⁴⁶ Roselee Goldberg, *Performance Art: from futurism to the present*, p. 226.

¹⁴⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, p. 146 Esta frase será provavelmente uma das frases mais citadas sobre a natureza e a ontologia da performance.

Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different”. The document of performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.

Não é que a performance não possa ser fotografada, gravada, ter instruções ou textos, mas esses objectos não são a performance em si. Esses objectos acabam por ter uma vida autónoma.

Apesar de este argumento ter sido discutido e rebatido, por exemplo, por teóricos como Philip Auslander¹⁴⁸, existe um artista que o aplica à sua prática e o radicaliza: Tino Sehgal (UK, 1976), que não produz objectos físicos e cujas performances nem sequer têm instruções ou documentos escritos. Como afirma Chris Wiley¹⁴⁹ acerca do trabalho de Sehgal, a obra deste artista existe apenas durante o seu tempo de duração e presença, não pretendendo acrescentar-se à materialidade de um mundo já saturado:

Rejecting both photographic and written documentation—the traditional methods used to preserve performance practice—Sehgal’s works continue for the entire duration of the exhibition. But they exist only in the time and space of the exhibition, thereafter circulating in the cultural sphere only via word of mouth, or secondary written accounts. Thus, Sehgal’s works are unified by a principled refusal to add objects or images to a world already supersaturated with both.

Sehgal também não permite a circulação de imagens ou gravações das suas obras. Um dos seus argumentos é que uma imagem das suas performances não veicula nada sobre a obra em si mesma e, como tal, não acrescenta valor à performance nem poderá dar qualquer pista sobre a experiência que o público poderá viver. Na conversa a que assisti na Tate Modern, que decorreu entre ele e a curadora Catherine Wood durante as *UBS Openings: Saturday Live - Characters, Figures and Signs* afirmou que acredita que um texto escrito por outrem poderá ser um veículo adequado para documentar o seu trabalho, uma vez que ele não proíbe que se escreva sobre a sua obra.

¹⁴⁸ - Philip Auslander, *Liveness : performance in a mediatized culture*, 1999.

¹⁴⁹ - Massimiliano Gioni e Judy Ditner (ed.), *Short Guide of 10000 Lives: Gwangju Biennale 2010*, p. 63.

Tudo deverá ser transmitido verbalmente, tornando-se mesmo uma forma de o artista deter o poder, como refere Katie Kitamura a propósito da compra da performance *Kiss*¹⁵⁰:

The Museum of Modern Art in New York's acquisition of Tino Sehgal's *Kiss* (2004) was described by museum director Glenn D. Lowry as 'one of the most elaborate and difficult acquisitions we've ever made.' Because Sehgal forbids the production of material documentation in relation to his work, the sale was conducted orally, in the presence of a lawyer and public notary. The work and price were verbally described, as well as certain key restrictions, including a ban on any future documentation.

The process, as related in a recent New York Times article, was laborious, obscure and also gleefully bureaucratic – a scenario that has as much to do with the logic of Franz Kafka as the tenets of relational aesthetics. It encapsulates one of the chief pleasures of Sehgal's work: while he is often described as mounting an institutional critique, the artist also likes to harness the irregular reasoning and *jouissance* of the institution.



Imagem do ensaio de Tino Sehgal para *Kiss*, 2006, 4th Berlin Biennale for Contemporary Art.

¹⁵⁰ - Katie Kitamura, "Tino Sehgal", In *Frieze*, http://www.frieze.com/issue/review/tino_sehgal2/

Portanto a ausência de documentação visual, ao contrário do que se receava, não implica o desaparecimento da performance, como também não impede a comercialização da obra. Os modos de o fazer apenas são diferentes.

Existem ainda artistas que *refazem* performances¹⁵¹, como recentemente Marina Abramović que *refez* em *Seven Easy Pieces*, no Guggenheim Museum, NY, as obras de Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974); Vito Acconci, *Seedbed* (1972); VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* (1969); Gina Pane, *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973); Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965); e a sua performance *Lips of Thomas* (1975).



Marina Abramović em *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys

¹⁵¹ - Em inglês usa-se a expressão *reenactment* enquanto um refazer, uma rerepresentação, ou uma reencenação de uma performance artística, mas também enquanto uma reconstituição de um evento histórico.

As performances foram ainda documentadas no filme homónimo com autoria de Babette Mangolte, que estreou no Berlin Film Festival em Fevereiro de 2007. A própria autora descreve esta obra de Marina Abramović enquanto uma interpretação, no sentido em que se interpreta uma peça musical ou de teatro: “*interpreting them as one would a musical score*”. No entanto, estas performances não têm qualquer *partitura* – algo que se baseia num sistema de escrita padronizado e reconhecível, ainda que passível de interpretações e variações – apenas existem imagens, algumas gravações vídeo e/ou áudio, algumas instruções, e/ou registos escritos, que não têm portanto esse rigor. Tratar-se-ão antes de aproximações e/ou interpretações subjectivas das performances a partir de vestígios e da colaboração dos autores das obras. O mero deslocamento do espaço e tempo das performances faz com que elas percam o seu “aqui e agora”, a sua actualidade, ganhando um carácter museológico, até pelo próprio espaço onde ela as reencena. Ou seja, o que Marina Abramović apresenta é uma encenação museológica de uma série de performances. Ao tentar dar à performance no campo das artes plásticas a mesma dimensão reprodutiva e interpretativa das obras das artes performativas, a artista apenas aplica uma metodologia emprestada de outra área, que poderá funcionar com performances que podem de facto ser re-apresentadas devido às suas características mas que não será válida quando aplicada a outras, que dependem de um contexto histórico-temporal específico, do elemento surpresa¹⁵², do espaço em que são apresentadas, da exigência imperiosa de um *site-specific*, do facto de não fazer sentido o artista já não estar na sua própria performance e, muitas das vezes, de todos estes factores conjugados. O que acabou por acontecer com *Seedbed*, de Vito Acconci cuja re-apresentação se tornou quase anedótica, devido ao público já saber do que se tratava e por todas as diferenças quer

¹⁵² - Ou seja do facto de não se saber o que irá acontecer, o que será impossível com este grupo de performances históricas.

espaciais, quer culturais, quer da própria intenção que Acconci tinha na altura¹⁵³, e que Marina nunca conseguiria no Guggenheim, como refere Johanna Burton¹⁵⁴:

And might not tonight's rendition of Acconci's infamous 1972 Seedbed read simply as pastiche, or, worse, might it just reiterate its, well, "seminal" status without complicating any of its terms? While visitors had once been rendered uncomfortable, intrigued, and infuriated by Acconci's masturbation under the raised floorboards at Sonnabend Gallery, such reactions were hardly guaranteed, or even likely, today. Indeed, whereas the previous night's performance had found an audience of note takers politely whispering their apologies when going to the bathroom, exhibition curator Nancy Spector later joked in a public conversation with the artist that the raucous response to the following evening had felt something like a cocktail party. Not only were people chatting loudly but, having ascended the cylindrical platform under which Abramovic lay moaning, they pounded on it to variously cheer and jeer her in the enterprise of orgasm.

Johanna Burton afirma mesmo que o que Marina fez foi criar algo fantasmático, como um *holograma* – uma espécie de possibilidade de tridimensionar imagens de algo que ela nunca presenciou:

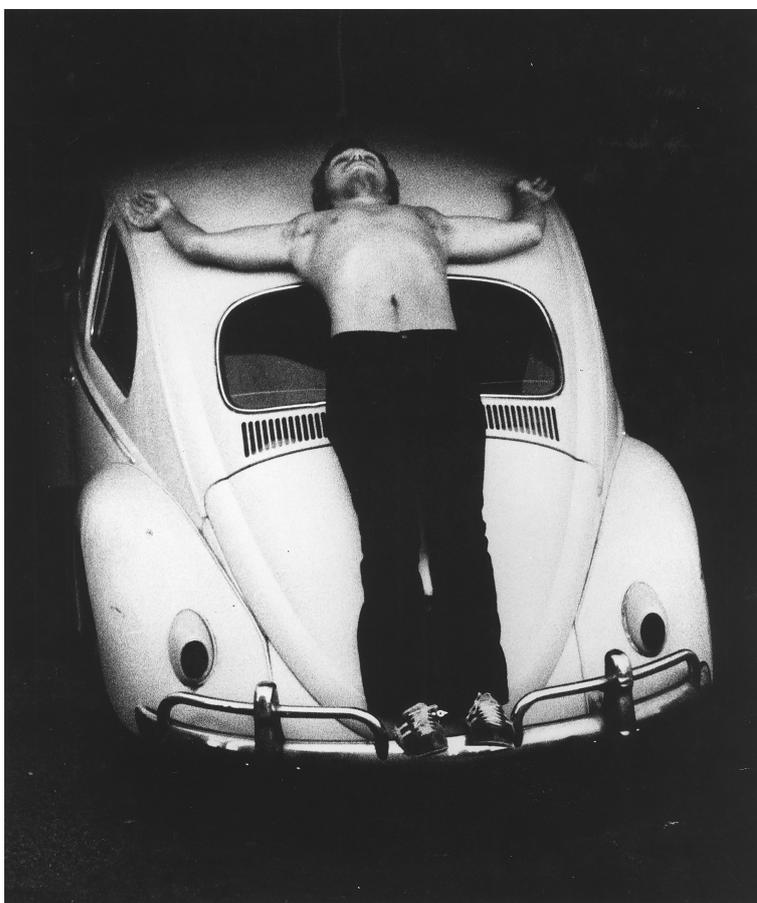
(...) because Abramovic's actions, somewhat counterintuitively, did come to work like images. Live images, no doubt, but images just the same. Perhaps this has something to do with the fundamental premise behind *Seven Easy Pieces*: Abramovic chose performances that she considered essential to her own thinking yet, importantly, that she had never attended. Like most of us in the audience, her knowledge of these works came largely from shaky oral histories and skimpy photographic documentation. *Genital Panic*, for example, was originally performed by Export in an art cinema, where she circulated through the audience wearing crotchless pants, demanding that each person interact with reality rather than representation. But Abramovic's take was based not so much on the performance she never saw as on the iconic photographs that now stand in its place. They show Export seated, legs splayed and vulva exposed, a cantankerous look on her face and a hefty machine gun in her arms--the latter detail likely not present during the initial exploit but only included in photos taken for publicity. That the dubious gun served as Abramovic's main prop only heightened the complicated triangulation of the original event, its record, and its reprise. This goes some way toward explaining why the "reenactments," particularly in retrospect, cemented themselves in my mind as sophisticated holograms, both present and past, fact and fiction.

¹⁵³ - Como referi no capítulo II, "Com esta performance Acconci estava interessado em *tornar-se parte do espaço e da situação*, em vez de estar apenas localizado nela (...). Mas não apenas Acconci torna-se parte do espaço e da situação, como o visitante torna-se uma parte essencial do mesmo: ambos alimentam a obra."

¹⁵⁴ - Johanna Burton, "Repeat Performance", *ArtForum*, Vol. XLIV, Nº 5, January 2006, p. 55-56.

Talvez o que acabe por acontecer seja apenas um efeito e nos faça reflectir sobre a própria natureza da irreproduzibilidade de certas práticas.

Chris Burden foi o único artista que recusou que Marina refizesse uma das suas performances. A artista queria apresentar *Transfixed* de 1974¹⁵⁵, na qual Chris Burden foi crucificado, com as mãos trespassadas por pregos, na parte traseira de um Volkswagen carocha. Mas tal pretensão foi impossível.



Chris Burden, *Transfixed*, 1974

¹⁵⁵ - *Transfixed* aconteceu a 23 de Abril de 1974, na Speedway Avenue, Venice, California.

Nas performances de *um-para-um*, que solicitam um grau de cumplicidade, confiança mútua, privacidade, secretismo e generosidade, não existem, habitualmente gravações vídeo, áudio ou registros fotográficos do evento. Ou antes, **não pode haver**.

Logo em 1975, no vídeo *Documentation of selected works (1971-1974)*¹⁵⁶, Chris Burden abordou os trabalhos que tinha vindo a desenvolver e afirma, relativamente à ética da documentação no seu trabalho:

You are not seeing the pieces that don't lend themselves to being taped or filmed, because of purely technical reasons, such as it's too dark or too far away, or something like that. **You're not seeing the pieces that don't lend themselves to being filmed because it's not right. I didn't want them filmed. It didn't make any sense. (...) And another reason that I haven't attempted to film some of the pieces is that some of them involve a one-to-one relationship with me and the other person in the audience. And having a camera, or just even another person there, would destroy the whole set-up. And so it's not possible.**

Burden revela estar ciente do potencial disruptivo da gravação, assim como da impossibilidade de existir uma *testemunha* quer humana, quer maquinal e, ainda menos, da presença de “espectadores”. Essa(s) presença(s) teria(m) modificado ou destruído a dinâmica da performance enquanto encontro íntimo. Neste sentido as formas de documentação mais correntes teriam sido um *intruso*.



Still do vídeo de Chris Burden

¹⁵⁶ - Transcrito da gravação disponível na Ubu.com: http://www.ubu.com/film/burden_selected.html

Assim a decisão de documentar e o modo de o fazer é, antes de mais, ética. Uma vez que elas se baseiam sobre um acordo de discrição implícito sobre o que está a acontecer ou sobre o que aconteceu entre os participantes. Para não se quebrar a especificidade de um encontro íntimo podem até existir imagens ou descrições sobre o que ocorreu, mas não há acesso ao que realmente aconteceu entre o(a) *performer* e o(a) participante.

O que nos leva a pensar que a situação criada por estas performances também tende a aplicar ou radicalizar o que Peggy Phelan afirma sobre a ontologia da performance, bem como, em alguns casos, o que Tino Sehgal também advoga: a impossibilidade da documentação audiovisual. Eu também creio que, em determinadas situações, nomeadamente nas práticas performativas enquanto encontro íntimo, um vídeo ou um conjunto de fotografias não são meios apropriados de documentação – porque são intrusivos e deficitários – e existem formas alternativas para deixar vestígios de ou sobre estas práticas.

Se é verdade que tem havido um discurso sobre a centralidade da imagem e da criação de imagens icónicas pela performance no campo das artes plásticas, como por exemplo afirma Barbara Clausen – “*Contrary to its original nature, performance art, has through the historicization of its documentary material become an object and image based art form*”¹⁵⁷ – a performance não deixou de ser baseada no tempo, no espaço e na presença. É antes esta visão historicizante da performance, como a de Clausen, e uma vontade de *comodificar* estas práticas que leva a este tipo de afirmação.

Enquanto documentação, o texto sobre a performance, quer pela voz dos próprios artistas, de espectadores e/ou participantes das performances, ou de críticos e teóricos, veicula uma parte do que nos permitirá construir a nossa própria imagem e reflexão sobre essa obra de arte. Para além das imagens ou dos artefactos que possam ter restado, o nosso acesso à performance é na maioria dos casos apenas possível através da oralidade e de textos. Poderá ser um processo descritivo, um processo narrativo, poderá ser através de conversas ou entrevistas ou de

¹⁵⁷ - Barbara Clausen. *After the act: the (re)presentation of performance art*, p.7.

reflexão sobre as práticas. A procura de respostas para esta questão não é nem será fixa e está quase sempre no modo como os artistas têm experimentado e trabalhado a documentação no seu próprio trabalho, como irei abordar nos próximos capítulos, nos quais me debruço sobre as performances enquanto encontro íntimo de artistas portugueses e residentes em Portugal, bem como da minha prática desenvolvida durante o período de doutoramento.

8. Capítulo VI

. A Performance enquanto encontro íntimo em Portugal

Esta tese centra-se nas práticas de performance enquanto encontro íntimo no campo das artes plásticas, mas não queria deixar de apontar algumas obras de criadores da área das artes performativas que desenvolveram projectos concebidos para uma única pessoa ou para um pequeno grupo. Estes projectos são maioritariamente concebidos enquanto *espectáculos* para um único espectador, ao qual se solicita um grau de participação variável consoante cada projecto.

Gostaria assim de destacar:

– *Seres solitários* de Lúcia Sigalho (1999), que consistiu numa série de espectáculos individuais nos quais a autora desejava questionar os limites da própria prática teatral, ou seja, perguntar *quando é que há teatro?* Como refere Clara Riso, para Lúcia Sigalho "o teatro é quando há actor e espectador"¹⁵⁸. Assim ela testa essas condições mínimas confrontando-se com um único espectador de cada vez:

A necessidade de estabelecer uma corrente entre actor e espectador, o desejo de fazer teatro com o público e não para o público levaram-na já a expressar em cena [Gaspar] a sua convicção de "quem faz teatro são todas as pessoas que estão na sala" contra um público que insistia em fechar as vias de comunicação. O actor não é nem quer ser um écran de televisão, imperturbável e impenetrável, mas, pelo contrário, espera do público a interpretação do papel que lhe cabe na construção do espectáculo.¹⁵⁹

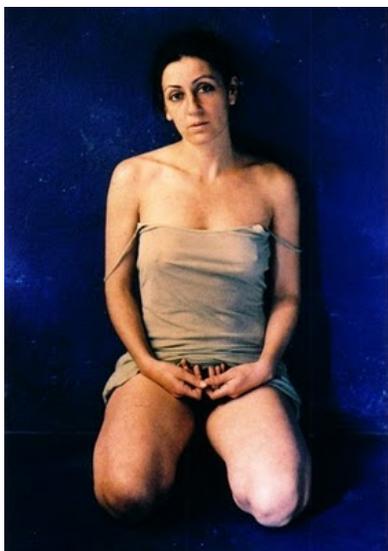
– *Danças privadas* de Francisco Camacho (2000)¹⁶⁰, é uma obra descrita como um "provocador e irónico comentário sobre o valor da obra artística e o que é uma co-produção". Ao espectador foi então dada a liberdade de escolher previamente o figurino e a música da

¹⁵⁸ - Clara Riso in *Cem horas de conversa*: http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/lucia_sigalho.htm

¹⁵⁹ - Idem.

¹⁶⁰ - *Danças Privadas*: Concepção e Interpretação: Francisco Camacho; Assistente: Pietro Romani; Produtora Executiva: Paula Pereira; Secretária de Produção: Paula Caruço; Administração: EIRA - Companhia subsidiada pelo Ministério da Cultura | Instituto das Artes.

dança que Francisco iria criar apenas para ele em troca de um pagamento (*commission fee* incluída no bilhete). No final do espectáculo, era entregue um certificado de co-produção a cada pessoa. Deste modo, o autor entendeu que a escolha de duas variáveis e o patrocínio da obra se constituía enquanto um acto de *co-produção* da parte do espectador. Este passava assim a partilhar a produção da peça. No entanto, o enunciado conceptual desta obra é algo confuso uma vez que na ficha técnica da peça a produtora executiva é Paula Pereira, com a qual o espectador nunca teve contacto.



Rua de Sentido Único, fotografia de João Tuna, 2002

– *Rua de Sentido Único* (2003), de Mónica Calle, era um monólogo para apenas dois espectadores por sessão que decorreu na Casa Conveniente. O cenário reproduzia o quarto de uma qualquer pensão com uma enorme cama. Os dois espectadores eram convidados a sentarem-se ou deitarem-se na cama, e Mónica desligava a luz, colocava uma música a tocar e fumava um cigarro. Na obscuridade começava então a falar. Os textos que dizia eram de vários autores mas ligados de forma única, como se de um só texto se tratasse: Walter Benjamin, Beckett, Al Berto, entre outros. No final, Mónica deitava-se na cama com os seus espectadores. Esta partilha do espaço acabava de forma bastante terna.

– *Lar Doce Lar* (2006) de Mónica Calle, que aconteceu durante o festival WAY num espaço criado no terraço do Lux, no qual a actriz e encenadora, seguindo o guião, recebia cada pessoa à vez, convidando-as a estarem um pouco com ela, a ler uma carta, a comer bolo ou beber café. No *blog Purykura*¹⁶¹ existe uma descrição do que a espectadora viveu, da qual transcrevo aqui um pequeno excerto:

Sentei-me numa cadeira. Ela sentou-se na outra. Ela deu-me uma carta. Ofereceu-me café e uma fatia de bolo. Li a carta. Ela disse-me que não gostava de bolo. Cortou duas fatias. Eu pensei que não deveria beber café. Mas bebi. A carta. Bonita, pensei, quero ficar mais tempo a ler, não posso, não devo, o que é que esta mulher quer? Olhou para mim com um sorriso, podia ficar calada. Não sabia se conseguia. Falei. Ela fumou um cigarro. Comemos o bolo.

(...)

- Posso dar-te um beijo?

Digo que sim, sem pensar, um beijo. Ela levanta-se e com um sorriso cúmplice aproxima-se dos meus lábios, tocando-lhes num beijo silencioso.

- Posso dar-te um abraço?

Dá-me um abraço forte, terrivelmente forte, um abraço de despedida, um abraço de força vencida.

- Posso abrir a luz?

Dá-me a terceira carta e diz – Adeus.

– E ainda, *Only You* de Dinis Machado (2011), um projecto no qual o artista recebeu as pessoas num espaço para o qual mudou todo o conteúdo do seu quarto. O espectador, mediante marcação prévia¹⁶² escolhe o dia e a hora, e o que acontece é uma encenação do espectador – tornado actor improvável – pelo Dinis.

À chegada, o espectador era convidado a escolher um de seis pequenos filmes que serviria como pano de fundo para a leitura de um texto: *A voz humana* de Jean Cocteau. Este acto era gravado por uma câmara de vídeo e mais tarde o espectador recebia pelo correio a filmagem correspondente.

¹⁶¹ - Ver *post* de 25 de Abril de 2006: http://purykura.blogspot.com/2006_04_01_archive.html

¹⁶² - Disponibilizando 24h por dia o número de telefone 938 243 761.

Em todas estas obras há um espectáculo e, retomando as palavras de Lúcia Sigalho, para isso basta existir um actor e um espectador. É criado um espaço ficcional, que não pertence à realidade quotidiana e portanto, mesmo que num espaço que não seja um teatro, mantém-se presente um questionamento do próprio teatro e da própria dança enquanto disciplinas que se podem expandir e hibridizar. No entanto, nestas obras continua a existir um texto teatral, um actor ou bailarino que desempenham um papel, um espectador que poderá ter maior ou menor grau de intervenção, uma equipa de produção, e uma bilheteira.

Nas práticas performativas realizadas por artistas plásticos que abordei e irei abordar de seguida não existe um guião e, embora possa haver linhas directoras o resultado de cada performance é bastante diferente e muito fluido, havendo muitas vezes espaço para improvisação. Não existe um actor mas antes um artista que está em presença, que não tem texto decorado, assim como não está a interpretar uma personagem; deste modo a ideia de espectador acaba por não fazer sentido e as pessoas acabam por ser participantes da performance. Também não costumam existir equipas de produção e tão pouco questões de bilheteira, o que configura um tipo de prática que se aproxima da dádiva.

Gostaria ainda de abordar a performance *A Tradução* de Yann Gibert que decorreu no Pavilhão 28 do Hospital Júlio de Matos, no dia 6 de Agosto de 2009 entre as 21h30 e as 00h30. Gibert tem formação em música e dança mas tem colaborado e participado em vários eventos e exposições no âmbito das artes plásticas. Esta performance foi apresentada apenas na noite de inauguração da exposição colectiva *Quartos/Rooms/Chambres/Zimmers* no Pavilhão 28, no Hospital Júlio de Matos, no entanto o processo de relação com os participantes teve início algum tempo antes. O Yann enviou, por correio electrónico e para duzentas pessoas, um convite para a performance, pedindo que confirmassem a presença. Aos que confirmaram, 19 pessoas entre as quais me incluo, chegou uma carta pelo correio. No entanto, era-nos pedido para não a abrirmos. A carta só poderia ser aberta na presença do Yann, apenas quando estivéssemos juntos.



Assim, no dia 6 tínhamos que dirigir-nos à porta da divisão onde se encontrava o artista e esperar numa fila onde se encontravam outras pessoas com envelopes na mão, até que chegasse a nossa vez. Dado que a espera se tinha tornado um pouco longa, algumas pessoas organizaram-se e entraram com outra pessoa que também estava na fila. Eu entrei com o artista Francisco Pinheiro. Lá dentro estava o Yann numa cadeira e existiam outras duas para nós. O espaço teria sido um chuveiro ou salinha de tratamento com uma pequeníssima antecâmara e totalmente forrado a azulejos brancos e lisos.

Depois de nos cumprimentar e assegurar que estávamos confortáveis, o Yann pediu para abrimos as nossas cartas e lemo-la em voz alta à vez, um excerto cada um. A performance deve ter durado uns 10 a 15 minutos e o ambiente que se gerou foi de partilha e de intensidade emocional. Antes de sairmos o Yann pediu para nos tirar um retrato, com um simples telemóvel.

O conteúdo do texto que nos foi enviado, mas que só foi desvendado durante a performance, era baseado numa carta escrita por Megan Welford a Yann Gibert há algum tempo atrás. O Yann e a Megan tiveram uma relação amorosa e mais tarde tornaram-se amigos. Quando Megan sofreu um período depressivo enviou esta carta a Yann. Para o artista, havia sentido em partilhar este texto/objecto naquele contexto específico: que continha em si o vestígio do espaço hospitalar e o do tratamento mental.

O texto da carta foi editado, uma vez que foram seleccionados apenas alguns excertos do texto original e traduzido para Português pelo artista. No entanto é o “seu” Português: uma língua que não domina na totalidade e que deixa transparecer as suas falhas e erros.



Susana Mendes Silva e Francisco Pinheiro no final de uma sessão da performance.

Mais tarde, pedi ao Francisco que me dissesse o que sentiu ao partilhar comigo a performance do Yann:

Lembro-me que fui acompanhado (contigo), o que foi bastante mais confortável do que imaginar-me a sós com o Yann (...). Digo a sós com o Yann não por uma questão pessoal, mas porque de facto há sempre um certo desconforto numa aproximação a sós com uma pessoa que não conheces bem, num contexto artístico e num espaço que não te é familiar. E depois se bem me lembro, havia uma cortina preta que dava um certo mistério à coisa, e o facto de ele nos ir buscar a uma entrada e seres levado para um quarto interior numa ambiente escuro, também ajudou a esse sentimento. Quando nos sentámos frente a frente, aí sim senti-me mais à vontade, porque lembro-me que o Yann olhava-nos nos olhos (para mim esse olhar directo traz-me à partida paz, a não ser que a pessoa que esteja à minha frente me dê sinais de inquietação ou assim), o que é bastante diferente de uma representação teatral onde normalmente não deve existir esse *eye contact* com a audiência. E depois foi o ouvir de uma história de amor, enigmática que se foi descortinando até ao seu final - aí liguei o ambiente daquela sala e aquele estar a sós com a própria história, por isso achei coerente todo o trabalho. No final lembro-me que ficou a questão se aquela história de amor teria se passado com o Yann performer ou com o Yann real. Realmente acho que a performance a dois, entre performer e espectador, seja qual for a temática do trabalho, coloca-nos questões sobre a forma como lidamos com o outro - o sentimento de empatia, estranheza ou aversão que poderá daí advir - e a forma como estabelecemos os nossos limites emocionais e éticos - a relação que temos com nós próprios, o nosso diálogo interior, a relação com o nosso próprio corpo e como nos relacionamos com os dos outros.

Para o Yann era importante que a Megan fizesse parte do processo do trabalho e que o acompanhasse, o que revela uma preocupação ética com a partilha deste momento íntimo, pertença de ambos.

No dia a seguir à performance, Yann enviou a Megan as imagens dos retratos dos participantes, um texto a descrever o que tinha acontecido e o *feedback* de quem participou:

Hi Megan !

Here are some news from the performance that happened yesterday.

I didn't tell you much until now because the work was building itself in a constant redefinition day by day... until the very last minute of the performance.

So only now I really know what happened.

(...)

19 people visited me, people who had received the invitation and confirmed it. Some were friends, some were artists, curators, dancers, and some unknown people...

(...)

I think people liked it, they were all very touched by the emotional charge of the text. All this intimacy we were in was making sense after this period of preparation between them and I. This was just for one night, in a specific place... now, all I have are memories, texts and pictures I link to that e-mail.

You got a bit famous yesterday, you know?

I think I became a bit more human for my audience, too...

I'm glad with all this.

No entanto, esta performance nem sempre conservou um carácter completamente íntimo, uma vez que o Yann permitiu à pessoa que estava responsável pela porta de entrada da pequena sala que deixasse as pessoas que não tinham carta, mas que queriam assistir, que entrassem na antecâmara e escutassem o que se passava dentro da pequena salinha:

During all this, there was people with no letter, who were in the opening and wanted to see the performance.

Someone in the entrance would let them in asking them stay in the room A, not entering in the reading space, to just listen silently to the reading and the conversation without seeing us.

I've been told that around 100 people did that...¹⁶³

¹⁶³ - Cfr. Carta escrita a Megan no dia 7 de Agosto.

No entanto, as pessoas dentro do espaço não sabiam que estavam a ser ouvidas, o que de algum modo reconfigura, apenas *a posteriori*, o sentimento de intimidade que sentíamos dentro da sala, já que o que se passou não foi afinal só para nós. Existia assim a possibilidade de assistir a uma parte da performance enquanto público passivo – alguém que ouve sem poder participar e que provavelmente nem apreenderá, de forma total, o significado daquele acto uma vez que é colocado numa situação de *écouteur/écouteuse*¹⁶⁴.

Um mês depois o Yann abriu uma excepção para repetir a performance para um amigo que esteve fora. Combinaram encontrar-se, num domingo, numa das saídas do metro de Alvalade, e caminharam para o complexo do Hospital. Inesperadamente, como o edifício estava fechado, resolveram sentar-se nas escadas do pavilhão 28. À volta não havia ninguém, os jardins estavam silenciosos e eram apenas interrompidos sonoramente pela cadência das aterragens no aeroporto. A performance decorreu então nos degraus. Leram à vez, ele e o Yann, e ficaram a seguir a conversar. Mais tarde decidiram ir ao cinema juntos.

¹⁶⁴ - Em analogia com a expressão *voyeur*. É, no entanto, interessante pensar que esta expressão – para quem tem um prazer erótico na audição, nesse ouvir lícito ou clandestino – não é habitualmente utilizada. Assim como não o é a expressão *voyeuse*, o feminino de *voyeur*.

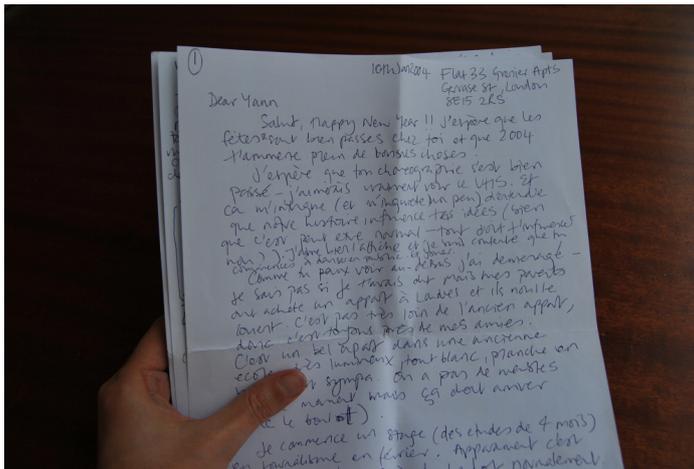


imagem da carta original de Megan para Yann

Se é muitas vezes difícil escrever sobre *performance no campo das artes plásticas* em Portugal, muito mais difícil é escrever sobre práticas que, pela sua natureza, muitas vezes não admitem ou não incluem os modos mais comuns de documentação.

Os motivos da dificuldade de escrever sobre performance no campo das artes plásticas no nosso país deriva de vários factores. O primeiro é uma falta quase inexplicável de crítica sobre o tema – os críticos de arte raramente escrevem sobre performance em geral e também é raro fazerem-no sobre performances a que assistiram, e os críticos de teatro ou de dança que por vezes o fazem, em substituição dos anteriores, nem sempre abordam estas práticas tendo em conta as especificidades e questões das artes plásticas. O segundo motivo prende-se com a inexistência de um centro de documentação ou arquivo dedicado à performance, como é, por exemplo, o caso da *The Live Art Development Agency*¹⁶⁵ em Londres. O conjunto destes factores levou-me a iniciar, em Abril de 2008, o *blog To Perform*, que pretende ser uma plataforma informal para divulgar, debater e arquivar performance e práticas performativas de artistas portugueses. Desde então, o *blog* tem vindo a ser desenvolvido com publicações

¹⁶⁵ <http://www.thisisliveart.co.uk/index.html>

regulares, listagens de artistas, possibilidade de aceder a imagens ou vídeos, bem como ligações a outros *sites* que contenham informação ou documentação de performances.

O último factor é a escassa investigação académica sobre o tema. Só muito recentemente existem disciplinas no ensino superior artístico que se dedicam à temática da performance nas artes plásticas e as teses apresentadas sobre o tema são também em número reduzido. A primeira foi a de Isabel Carlos – *Performance ou a Arte num Lugar Incómodo* – na qual se refere à arguição da sua tese, em 1992, com algum humor:

(...) estava a fazer o Mestrado em Comunicação Social na Universidade Nova de que resultou uma tese sobre Performance que se chamava “Performance ou a Arte num Lugar Incómodo”, um tema que que, em 1988, em Portugal, não era nada óbvio. Quando foi a altura da defesa de tese, o director, e muito bem, arranjou um arguente espanhol porque em Portugal não havia ninguém para o fazer.¹⁶⁶

Um dos objectivos deste capítulo é precisamente arquivar essas práticas no corpo comum de um texto, de imagens, e outros vestígios. Devido a essa escassez documental, e para escrever este capítulo, publiquei uma nota na lista de discussão *Arena*¹⁶⁷ pedindo a artistas portuguesas ou residentes em Portugal para me enviarem a sua própria narração e/ou documentação sobre o tema:

Olá,
estou a desenvolver uma tese de doutoramento com o título "a performance enquanto encontro íntimo", e gostaria de incluir um capítulo sobre artistas portuguesas.
Por esta razão gostaria de pedir a quem desenvolveu e apresentou projectos de performance ou performativos em contextos íntimos, especialmente de um-para-um ou para pequenos grupos, que me enviassem documentação ou descrição dos mesmos.
Muito obrigada!
Até breve,
Susana

¹⁶⁶ - Helena Vasconcelos, “Isabel Carlos - O Exercício da Inteligência”, In *Storm, Lisboa*, , 27 Outubro 2005, <http://www.storm-magazine.com/novodb/argmais.php?id=650&sec=&secn=>

¹⁶⁷ A Arena é uma lista de discussão em português, não moderada, sobre arte e tecnologia, que existe desde 1999, e é coordenada por Miguel Leal e Fernando José Pereira. <http://www.virose.pt/arena/>

Desse pedido resultaram algumas respostas, quase todas distantes do pedido original – devido ao entendimento de performance enquanto encontro íntimo ter sido mal interpretado – exceptuando a resposta da artista Carla Cruz, que enviou documentação da sua performance na Arco (Madrid), a do artista André Sousa que sugeriu que contactasse a Susana Chiocca e o Nuno Ramalho, que tinham desenvolvido projectos neste âmbito. Por outro lado, pedi também a pessoas que participaram nestas performances que dessem o seu testemunho.

. **Nuno Ramalho, *Fiasco*,**

Salão Olímpico, Porto, 23 de Abril, 2004, a partir das 23h

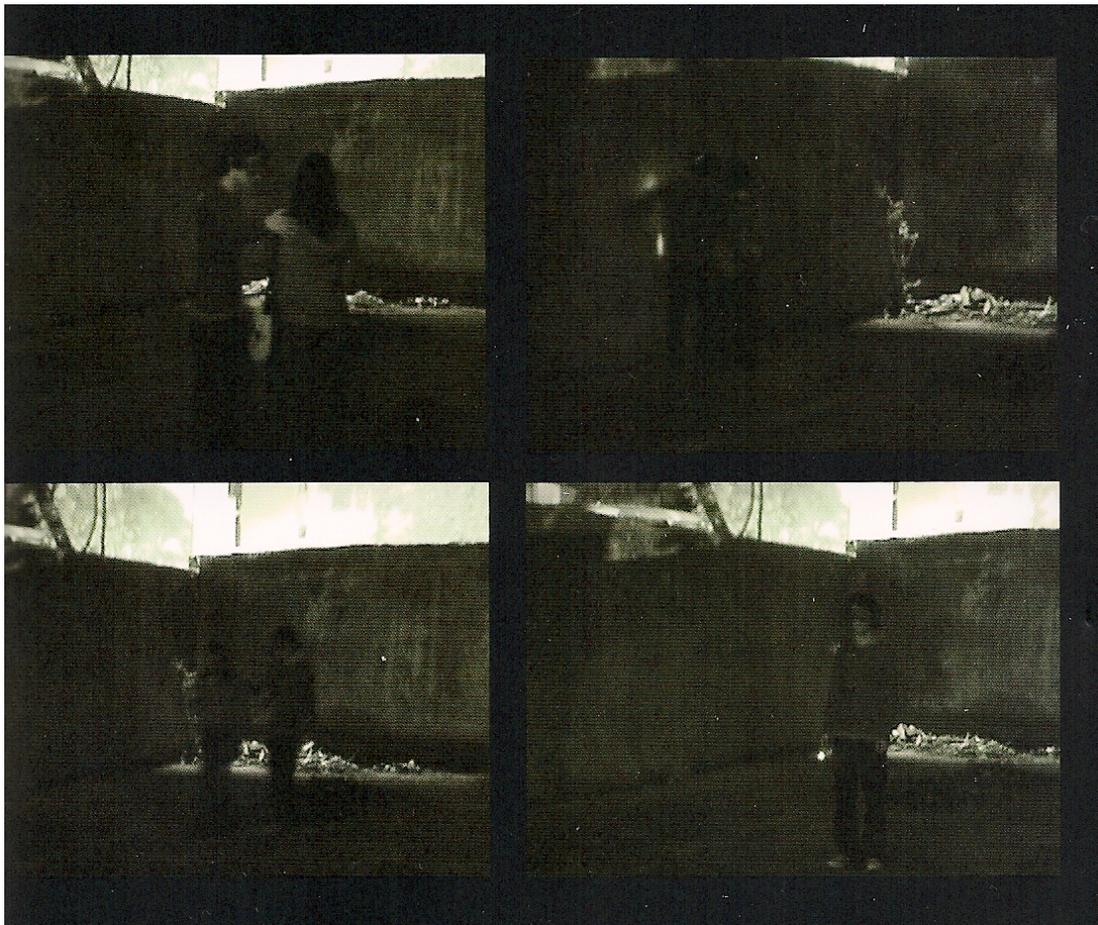
Na mostra de performances denominada *Quando um minuto se arrasta*, no Salão Olímpico, em 2004, Nuno Ramalho colocou-se sozinho e de olhos vendados no centro do pátio do Olímpico. Apenas podia entrar uma pessoa de cada vez, e ao sentir a sua presença o artista indicava por gestos para que esta se aproximasse dele. Logo que a sentisse próxima de si,



Pormenor de uma *night shot* da performance

levava-a consigo até ao muro que delimita o pátio.

Aí segredava-lhe ao ouvido: “Desculpa”.



Depois, conduzia a pessoa de volta ao centro do espaço e ficavam juntos em silêncio. A pessoa permanecia o tempo que desejasse e só depois de sair entraria um novo participante. E assim aconteceu, sucessivamente, com todas as pessoas que quiseram estar com o Nuno.

O significado da palavra “desculpa” remete-nos para um pedido de perdão, ou o assumir a culpa sobre um acto, mas também para uma escusa ou um pretexto. Neste caso uma escusa ou um pretexto para partilhar um momento, uma presença. Para esperar que nada mais aconteça ou que alguém lhe pergunte porquê.

Os únicos registos que ficaram foram algumas *night shots* de baixa qualidade, devido à distância e discrição com que foram tiradas.

.Nuno Ramalho, *Beijo*,

Mad Woman in the Attic, Porto, 23 de Abril, 2005



No ano seguinte, para o espaço *Mad Woman in the Attic*, com curadoria do artista André Sousa, o Nuno concebeu uma edição, tal como todos os artistas que ali expuseram. A edição tomou a forma de 20 beijos, devidamente numerados e certificados por um documento que é o único vestígio que resultou do acto.

Cada beijo poderia ser comprado por cinco Euros. Ao receber um beijo do artista, a pessoa recebia também o certificado da acção partilhada entre ambos.

.Susana Chiocca, *Conversas Privadas*,

TOXIC, O Discurso do Excesso (#1), Projecto TERMINAL, Hangar K7, Oeiras, 2 de Setembro de 2005, das 21h:30 às 01h:30 (de dia 3)



Conversas Privadas é uma performance enquanto encontro entre duas pessoas – a Susana e uma outra pessoa – que decorre num lugar privado. O primeiro espaço para a performance¹⁶⁸ foi um contentor de mercadorias, como aqueles que podemos encontrar nos terminais do Porto de Lisboa ou Leixões, na exposição colectiva *Toxic* comissariada por Paulo Mendes. A entrada estava controlada por uma outra pessoa, a pedido da Susana, mas esta não tinha acesso ao espaço enquanto a performance estava a decorrer, além de existir ainda uma cortina negra que barrava qualquer olhar. O espaço estava liberto, sem qualquer peça de mobiliário, objecto ou adereço. O que se passou lá dentro não foi registado por decisão da artista, uma vez que não queria que existissem factores que inibissem os participantes, dado que a situação em si já era potencialmente inibitória e, por outro lado, porque queria que fosse um verdadeiro encontro privado, que ficaria apenas na memória de quem nele participou. A imagem que

¹⁶⁸ - Houve uma outra apresentação desta performance em Oslo, inserida na exposição *Supermercado*, na Galleri Seilduken, comissariada por Margarida Paiva.

vemos não é de uma das performances a decorrer, mas encenada com um amigo apenas para efeitos de divulgação.

Em *Conversas privadas*, a linguagem verbal, particularmente a oralidade, não era o meio privilegiado de contacto. Como a Susana aponta, ela desejava “encontrar-se com e/ou no outro”, realizar “aproximações que não significam conhecimentos”, mas antes utilizar “energias que passam e trespassam, que transpiram e penetram”. Entre ela e o/a participante existiram “silêncios, gestos, imitações, toques ou quase toques”...

Nesta performance o encontro estabeleceu-se através do corpo e do gesto e de forma a deixar espaço para haver interacção entre os dois/as duas. Tal como acontece fora de uma performance, nesta situação as pessoas também reagem de forma diferente ao toque, à proximidade dos corpos, ou à possibilidade de haver uma empatia meramente física:

Quando nada acontecia, eu estendia-lhes a minha mão para ver a sua reacção. Depois, por vezes, pegava lentamente nas suas mãos, e observava-as atentamente; observava os seus braços também, e colocava uma das suas mãos na minha cara. Passado um bocado, colocava uma das minhas mãos na sua cara também. E por vezes abraçava-os/as, e podia ser muito intenso ou não...

(...) Com algumas pessoas chegou a ser muito intenso, de tal forma que no final me agradeciam.

Essa intensidade variável atingiu em alguns momentos, algo quase inesquecível:

Lembro-me de um rapaz (eu estava ao fundo, encostada e de frente) que veio ter comigo e era perceptível a sua tensão. Ele tremia por todos os lados, e acabámos a dançar com os braços entrelaçados.

Ou algo quase impossível de experimentar, como no caso de uma senhora que simplesmente fugiu:

Claro que haviam pessoas com as quais não conseguias qualquer tipo de contacto, como uma senhora que entrou e foi de um lado a outro a ver se havia algo exposto e saiu a correr!

O trabalho também foi sendo testado dentro de si mesmo e sofreu alterações. Primeiro, na forma como se articulava com as pessoas, uma vez que nas performances finais a Susana acabou por falar pois achou que não se deveria autolimitar, principalmente com pessoas que já

conhecia previamente. Com elas pareceu-lhe que se não falasse estaria a “representar”. Depois o próprio modelo da performance foi alterado, dado que por volta da meia-noite a artista trocou com outra pessoa que continuou a performance por si.

Essa pessoa descreveu a experiência desta forma:

Como da primeira vez a rapariga [que entrou no espaço] disse “Olá” e “Adeus”, da segunda vez tentei colocar-me mais perto da entrada e pouco visível. Depois tentei seguir um pouco o que se passou na nossa conversa privada, ou seja aproximei-me dela gradualmente, observei-a e olhei-a atentamente, e tentei que ela ficasse ligeiramente desconfortável. A mulher respondeu sempre ao olhar e como eu sorria, conseqüentemente ela também. Ao fim de uns minutos lembro-me que perguntou se íamos ficar a olhar sempre ou se falávamos. Acho que não respondi logo, e que lhe perguntei o que ela estava a sentir. A resposta foi que é raro desconhecidos olharem-se nos olhos com verdadeira atenção. Depois conversámos um pouco sobre o facto de eu estar ali a substituir-te e o nosso encontro acabou.

Quem entrou no espaço durante esse breve período – aconteceu com três participantes – não sabia que não era o/a artista que ali estava.

.Carla Cruz, *Artist at Work*,

ARCO, Feira de Arte de Madrid, 9 a 13 de Fevereiro de 2006, 10-23h

Em *Artist at Work*, Carla Cruz apresenta-se enquanto artista através de uma *t-shirt* que a sinaliza no meio da multidão da ARCO¹⁶⁹: “*I am an artist. What can I do for you?*”. Uma feira de arte é quase sempre um lugar cheio de pessoas que passam com objectivos diversos, mas todas sabem que vêm ver obras de arte que estão à venda naquele contexto durante um

¹⁶⁹ - ARCO, Feira de Arte de Madrid, que decorre em datas variáveis no mês de Fevereiro de cada ano.



determinado período de tempo e a Carla, como a maior parte dos que trabalham na feira – galeristas, assistentes de galeria, entre outros agentes – seguiu o horário das 10h às 23h durante a semana da ARCO. A frase da *t-shirt* tinha como objectivo levar as pessoas que passavam a questionarem-se e a, eventualmente, interpelarem a artista. Os que o fizeram dirigiram-lhe pedidos diversos mas a aparente disponibilidade para ajudar era antes uma forma de iniciar uma conversa entre a artista e o(a) visitante. A artista "desviava" habilmente a conversa para o tema do valor da arte e do papel do artista na sociedade. Como Carla refere:

Os pedidos feitos pelos visitantes nunca foram satisfeitos, pois serviam apenas para entrar num diálogo sobre o valor da arte e o papel do artista na sociedade. Num ambiente em que a arte é valorizada pelo seu valor monetário ou pela capacidade de chocar, e portanto fazer cabeçalhos de jornais, *Artist at Work*, pretendia investigar o que pensa o público sobre o papel e valor da arte.

Apesar de se encontrar num local semipúblico, as conversas tinham um carácter privado, pois eram geralmente entre a artista e alguém que a interpelava e nesse sentido tinham uma dimensão quase íntima. Não apenas pela situação mas também por a Carla não seguir um guião, ou seja cada diálogo era único e irrepetível no seu todo.

Adicionalmente, existia também uma dificuldade em classificar a "obra de arte" que estavam a presenciar. Por isso, um visitante perguntou-lhe o que era a obra. Para além da artista vestida com a *t-shirt* (existiam cinco iguais, uma para cada dia), existiam também um plinto, no qual



estava colocada uma tabela em vinil com o título da obra, e um banco tradicional português para descansar entre performances. A pergunta pela obra questionava qual dos elementos era constitutivo da mesma: a pessoa-artista, o plinto, a *t-shirt*? A resposta da artista foi: "A obra começa exactamente no momento em que eu e tu entramos em conversação e acaba quando cada um de nós segue o seu caminho". A obra é, então, aquele momento.

Dada a sua natureza iminente íntima, apesar de permanentemente rodeados de visitantes da feira, não existem registos da performance, excepto algumas imagens. O conteúdo preciso das conversas permaneceu no estrito domínio da artista e de quem a interpelou. Fica na memória dos participantes, da artista, e dos registos orais e escritos que decorreram da performance.

9. Capítulo VII

. Documentar a minha prática performativa

Este capítulo é um corpo de documentação dos projectos de performance que desenvolvi durante o período de doutoramento. Foi sendo construído nesse intervalo temporal e é uma investigação sobre os modos de documentação usados. Esta é também uma prática *expandida* tal como apresentei no *Performativity symposium* no Goldsmiths College (Maio de 2009), onde fiz um acto performativo enquanto documentação da performance *uma história*. Este acto performativo, do qual resultou um guião e um vídeo que se encontram neste capítulo, pode ser rerepresentado ao público, desde que se reunam as condições necessárias. Neste sentido este capítulo cria uma tecitura entre *prática enquanto texto* e *texto enquanto prática* e reflecte sobre as minhas preocupações éticas relativas à questão da documentação, abordadas ao longo do texto da tese e particularmente no capítulo anterior.

. *a bedtime story*, 2007



a bedtime story (imagem do convite)

A primeira performance realizada durante o período de doutoramento foi *a bedtime story*, em 2007. A performance aconteceu no âmbito do INTIMACY, *Across Visceral and Digital Performance*, um encontro de três dias que incluía seminários, performances, e um simpósio

que aconteceu em Londres, no Goldsmiths , no Laban, no The Albany, no Home e *online*, entre 7 e 9 de Dezembro. Para *a bedtime story* foi decidido, em conjunto com as directoras Maria X [aka Maria Chatzichristodoulou] e Rachel Zerihan, que no site de programação apareceria a seguinte descrição:

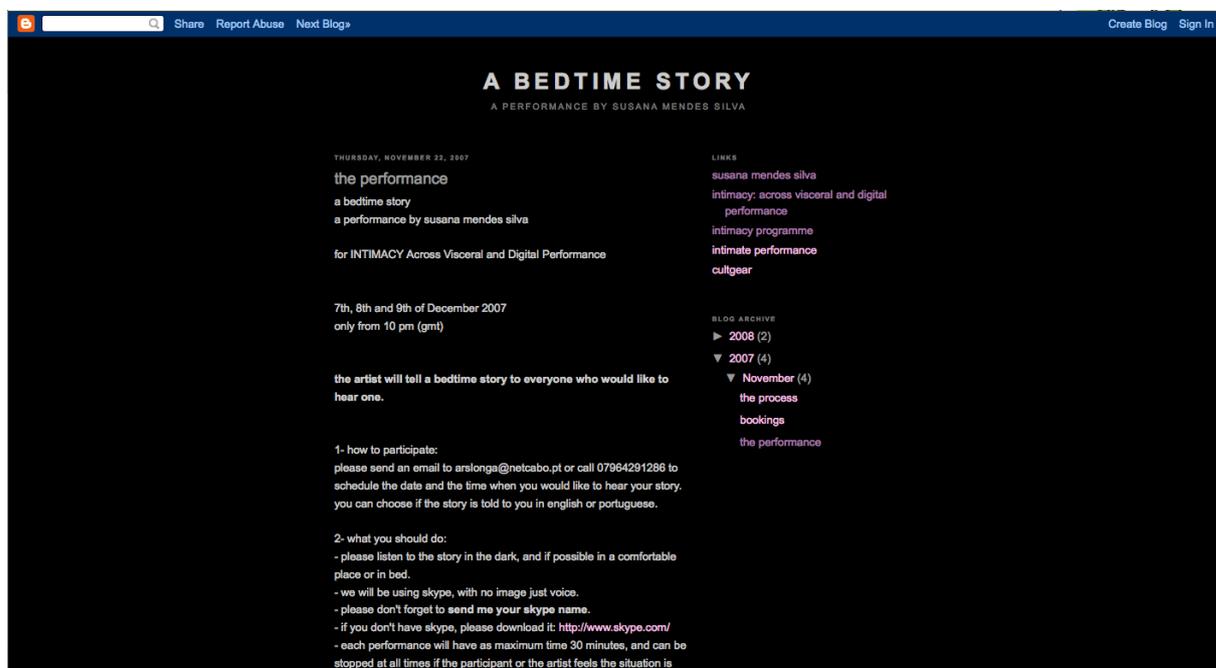
A Bedtime Story by Susana Mendes Silva (Portugal /UK)

The artist will tell a bedtime story to everyone who would like to hear one.

Participants are asked to send an e-mail to arslonga@netcabo.pt or call 07964291286 to schedule the date and the time you would like to hear your story. You can choose if the story is told to you in English or Portuguese and you must have Skype (or arrange to have it before your story). Maximum time: 30 minutes.

From 10pm each night of 7, 8, 9 December

Foi também decidido que, para além da informação no programa, existiria um *blog* referente ao projecto onde se poderiam consultar os horários já reservados, bem como as instruções e vários *links* sobre o projecto.



The screenshot shows a web browser window with a dark blue header. The page title is "A BEDTIME STORY" in white, with the subtitle "A PERFORMANCE BY SUSANA MENDES SILVA" below it. The main content area is white with black text. The text includes the date "THURSDAY, NOVEMBER 22, 2007", the title "the performance", and the subtitle "a bedtime story". It also mentions "a performance by susana mendes silva" and "for INTIMACY Across Visceral and Digital Performance". The dates "7th, 8th and 9th of December 2007" and "only from 10 pm (gmt)" are listed. The main text states "the artist will tell a bedtime story to everyone who would like to hear one." and provides instructions for participation, including sending an email to arslonga@netcabo.pt or calling 07964291286. The sidebar on the right contains a "LINKS" section with links to "susana mendes silva", "intimacy: across visceral and digital performance", "intimacy programme", "intimate performance", and "cultgear". Below that is a "BLOG ARCHIVE" section with a dropdown menu for "2008 (2)" and "2007 (4)", and a sub-menu for "November (4)" with links to "the process", "bookings", and "the performance".

O texto de apresentação da performance no site, incluía as instruções para participar em *a bedtime story*:

a bedtime story
a performance by susana mendes silva
for INTIMACY Across Visceral and Digital Performance
7th, 8th and 9th of December 2007
only from 10 pm (gmt)

the artist will tell a bedtime story to everyone who would like to hear one.

1- how to participate:

please send an email to arslonga@netcabo.pt or call 07964291286 to schedule the date and the time when you would like to hear your story. you can choose if the story is told to you in english or portuguese.

2- what you should do:

- please listen to the story in the dark, and if possible in a comfortable place or in bed.
- we will be using skype, with no image just voice.
- please don't forget to send me your skype name.
- if you don't have skype, please download it: <http://www.skype.com/>
- each performance will have as maximum time 30 minutes, and can be stopped at all times if the participant or the artist feels the situation is no longer comfortable.

3-

- there is an implicit degree of mutual trust and discreetness, as you might actually fall asleep.
- the performance will not be recorded.
- the participant can interact with the artist at any moment, and all is improvised (except the choice of the story). we can never guess the outcome of each performance, because the story may just be a motive.

Em *a bedtime story* anunciava que ia contar uma história a todas as pessoas que quisessem ouvir-me. E enquanto “história de adormecer” o horário das performances era apenas nocturno. As pessoas podiam também optar por ouvir a sua história em Inglês ou em Português, dado que as inscrições não eram limitadas a residentes no Reino Unido.

A selecção das histórias que li foi feita por um grupo de amigos a quem enviei uma mensagem perguntando o seguinte: “se alguém te lesse uma história que história é que gostarias que fosse?”. Eu própria também escolhi algumas histórias que gostaria que me fossem lidas.

O elenco dos textos lidos durante a performance foi o seguinte:

- em Inglês

“The Nightingale”, de Hans Christian Andersen

Memoirs of a Dutiful Daughter (excertos), de Simone de Beauvoir

“A Hunger Artist”, de Kafka

The Little Prince (excertos), de Antoine de Saint Exupéry

“The Story of the Merchant and the Jinni”, In *One Thousand and One Nights*

- em Português

Ontem (excertos), de Agota Kristof

Memórias de Uma Menina Bem-Comportada (excertos), de Simone de Beauvoir

“Orfeu e Eurídice”, In *Mitologia* de Edith Hamilton

“A Hora do Diabo”, de Fernando Pessoa

“O Artista da Fome”, Kafka

O Pequeno Príncipe (excertos), de Antoine de Saint-Exupéry

Apesar da estrutura de cada performance ser semelhante, o resultado era sempre ligeiramente diferente devido à interacção com cada participante. Em geral nos primeiros minutos conversávamos um pouco para assegurar que em casa de cada pessoa estava criado o ambiente ideal e que tecnicamente tudo estava a funcionar correctamente. Algumas pessoas estavam acompanhadas de um amigo ou familiar e pediam para partilhar a experiência.

Eu já tinha previamente escolhido a história para cada pessoa, tendo em conta alguns sinais ou informação dados aquando da marcação, mas por vezes acabava por mudar a escolha na altura, algumas vezes pela pessoa estar acompanhada, como no caso de uma mãe e uma filha adolescente em que fazia mais sentido ler outro conto. Quando a leitura da história começava ia-me guiando pelos sons do movimento, da respiração, um suspiro. A única vez que não tive este *feedback* foi com uma participante que apenas tinha auscultadores e por isso não podia ouvir nada do lado de lá. A Maria (assim identificada para não revelar a sua identidade) não

tinha microfone e apenas me ouvia, não conseguia falar comigo. Esta dificuldade acabou por gerar um vestígio inesperado: o registo da conversa no *chat* do Skype, que reproduzo na íntegra:

Chat History com maria | posso ligar? (#susana_mendes_silva/maria)
Created on 2007-12-09 00:21:49.

susana mendes silva: 00:01:59 - posso ligar?
maria: 00:03:19 - sim
maria: 00:03:21 - olá
maria: 00:03:45 - eu não tenho microfone
susana mendes silva: 00:04:00 - mas está a ouvir?
maria: 00:04:02 - é preciso?
maria: 00:04:05 - sim
susana mendes silva: 00:04:23 - então vou começar e comunicamos por texto, pode ser?
maria: 00:04:34 - sim
maria: 00:05:06 - sim, já estou deitada
maria: 00:05:11 - ok

(leitura da história)

susana mendes silva: 00:18:31 - já terminei
susana mendes silva: 00:18:50 - estive a ler um excerto da “hora do diabo”
maria: 00:18:54 - espectacular!
susana mendes silva: 00:18:57 - de fernando pessoa
susana mendes silva: 00:19:07 - obrigada!
maria: 00:19:24 - ok....muito bonito....pareceu um sonho
susana mendes silva: 00:19:30 - que bom
maria: 00:19:32 - boa noite
susana mendes silva: 00:19:37 - fico muito satisfeita
susana mendes silva: 00:19:46 - boa noite e obrigada por ouvir
maria: 00:19:52 - e lê sempre o mesmo?
susana mendes silva: 00:20:12 - não, vou contando histórias diferentes
susana mendes silva: 00:20:20 - escolhidas por amigos
maria: 00:20:55 - achei a ideia maravilhosa....muito obrigada!!!
susana mendes silva: 00:21:03 - de nada
susana mendes silva: 00:21:20 - até breve, susana
maria: 00:21:27 - até à próxima

As pessoas que se inscreveram eram na maioria desconhecidos mas também participaram alguns amigos e conhecidos, o que facilitava as escolhas das histórias mas introduzia um novo dado na nossa relação, às vezes até aí mais circunstancial ou formal. Recebi alguns *emails* após as performances. Alguns para saberem um pouco mais sobre as histórias que lhes li, outros sobre o meu trabalho e um destes contactos resultou num convite para participar num projecto artístico que se concretizou em 2008.

. uma história, 2008



Fui convidada para uma exposição colectiva, no Palácio de Belém, que comemorava o 5 de Outubro de 1910. Nesse dia um golpe de estado republicano depôs uma monarquia com mais de 700 anos em Portugal. O comissário Miguel Amado, pensando na performance *A Bedtime Story*, perguntou-me se queria fazer uma nova versão da mesma. Curiosamente, alguns

meses antes tinha pesquisado sobre o período revolucionário para a instalação *Símbolo*¹⁷⁰ e existiam uma série de pontas soltas que gostaria de continuar a explorar. Assim, logo que voltei de Londres para uma breve estadia em Lisboa continuei a pesquisa na Biblioteca Museu República e Resistência. Numa das tardes em que estava na Biblioteca foi lançado o livro de João Esteves, *Mulheres e Republicanismo (1908-1928)*. Foi um momento especial, pois pude conhecer um dos autores que mais tem contribuído para a história das mulheres no período republicano e também porque já tinha vindo a trocar correspondência com ele quer para o projecto *Símbolo* quer para *uma história*.

Em Português, a palavra "história" tem um duplo significado. Significa história enquanto modo de organizar factos e eventos passados de forma progressiva e significa história enquanto narrativa ficcional ou não ficcional. O meu projecto *uma história* partia deste duplo significado. Uma das premissas do projecto era a partilha de referências e memórias e por isso pedi ao comissário que solicitasse a colaboração do próprio presidente da República e da sua mulher, assim como de trabalhadores da Casa Presidencial e do Palácio de Belém, pedindo-lhes para me enviarem sugestões de episódios, factos históricos ou narrativas que abordassem o período revolucionário. No entanto, ninguém enviou qualquer tipo de material. Enviei também um *email* aos outros artistas que participavam na exposição:

olá a todos,
gostava de pedir o vosso contributo para o meu projecto que vai ser apresentado na exposição.
vou apresentar a performance "Uma história", na qual vou contar uma história a quem o deseje
(maioritariamente será aos visitantes da exposição).
a história vai ser contada via skype utilizando apenas a voz.
as histórias que vou contar centram-se na temática da revolução republicana e na implantação da república.
já reuni algumas histórias, mas gostava que cada um de vós pudesse contribuir para a elaboração do repertório.

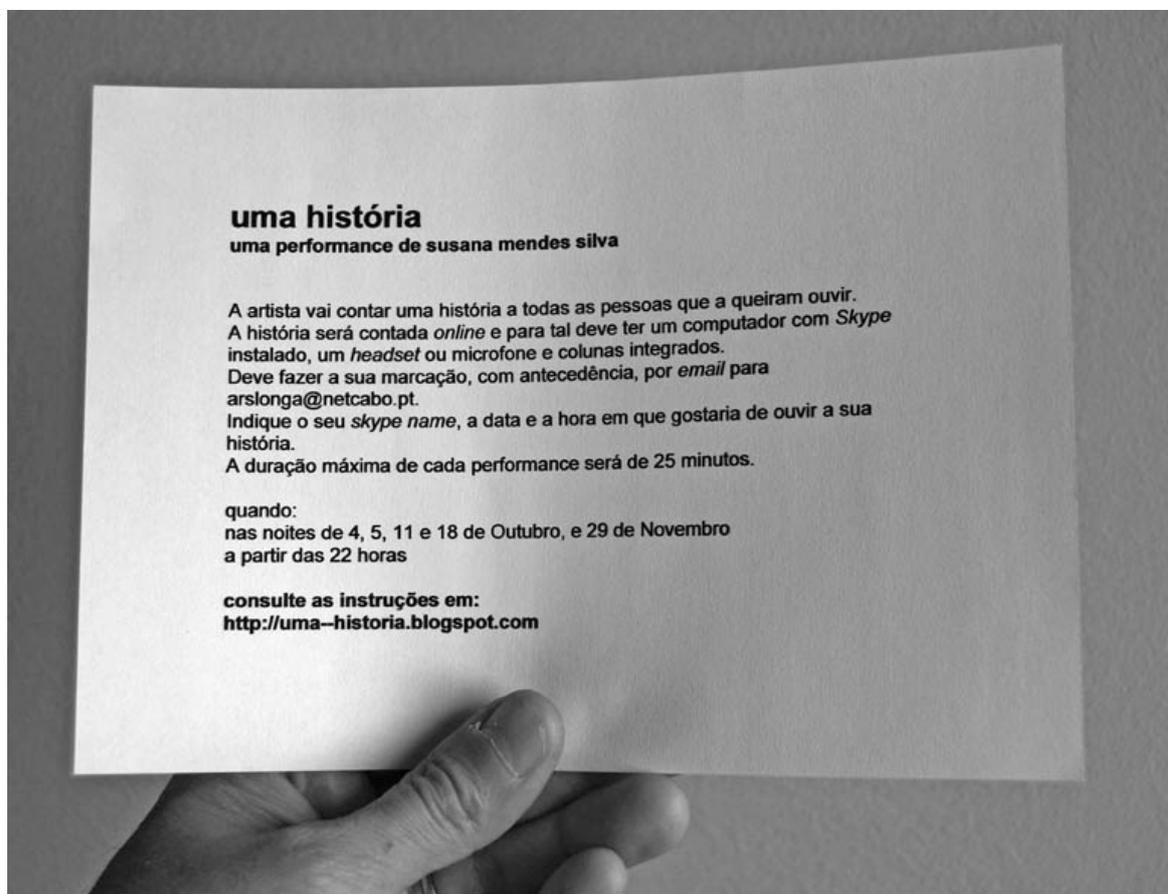
¹⁷⁰ - Esta obra foi apresentada pela primeira vez na exposição "Café Portugal", comissariada por Filipa Oliveira, na cidade de Bratislava. Ver <http://www.susanamendessilva.com/proj.simbolo.html>

se tiverem um episódio histórico favorito, um romance ou conto, a biografia de uma figura que admirem, uma história familiar, ou qualquer outra situação relacionada com o tema que possa ser narrada, por favor enviem-me para arslonga@netcabo.pt.

obrigada!

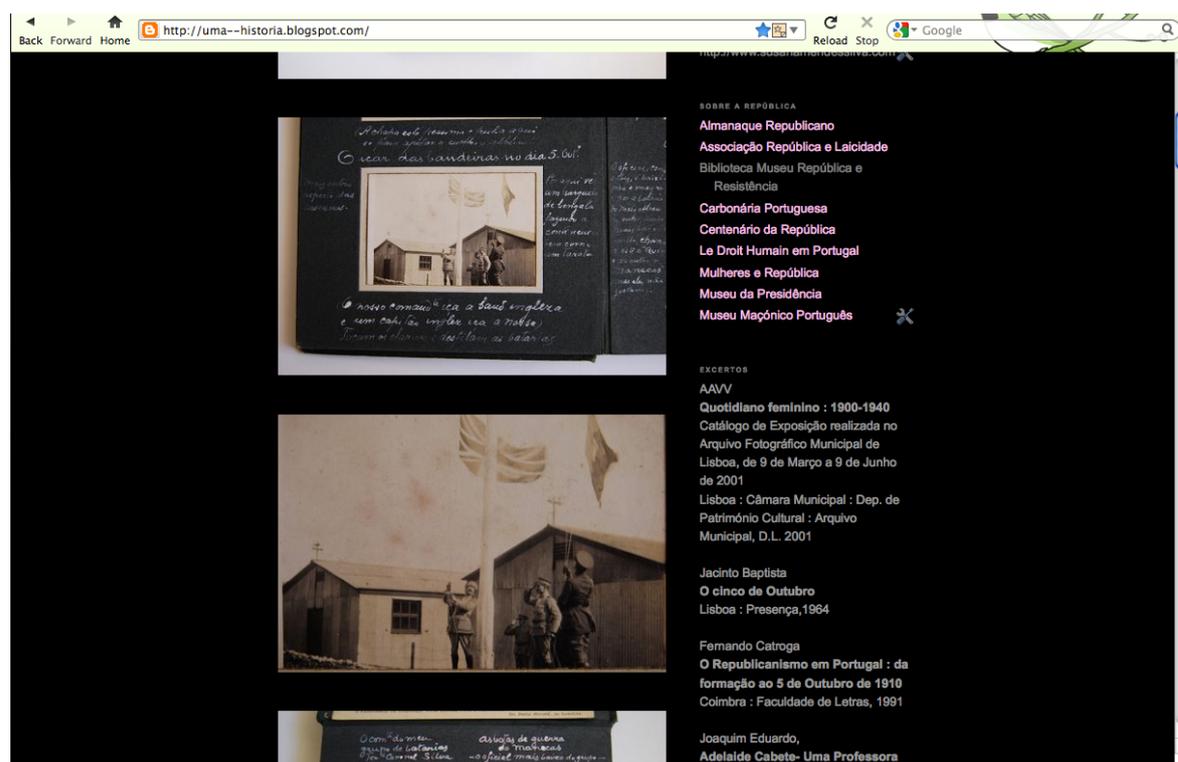
bjs,
susana

No dia 4 de Outubro de 2008, abriu a exposição no Palácio de Belém, e à entrada todas as pessoas recebiam um *flyer* sobre *uma história*.



Eu tinha criado um *blog* para o projecto que esteve em construção/actualização durante todo o tempo da exposição. No *blog* as pessoas podiam ler as instruções da performance, consultar as horas reservadas, aceder a *links* relacionados com o projecto, ver o repertório de textos ou

ver as imagens do álbum de fotos do tio-avô de Julião Sarmento, o único artista que colaborou activamente no projecto. O tio-avô de Sarmento esteve em Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial e deixou um conjunto de imagens muito interessantes. Numa delas vemos a comemoração do 5 de Outubro com o hasteamento das bandeiras portuguesa e inglesa.



Os textos que escolhi para as performances não eram comemorativos da história oficial Portuguesa. Os textos são de historiadores e investigadores que desvelam um outro lado da História, um lado que tinha sido apagado e esquecido. Nunca ouvimos sobre ele na escola.

O elenco final foi o seguinte:

AAVV, *Quotidiano feminino : 1900-1940*, Catálogo de Exposição realizada no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, de 9 de Março a 9 de Junho de 2001, Lisboa : Câmara Municipal : Dep. de Património Cultural : Arquivo Municipal, D.L. 2001

Jacinto Baptista, *O cinco de Outubro*, Lisboa : Presença, 1964

Fernando Catroga, *O Republicanismo em Portugal : da formação ao 5 de Outubro de 1910*, Coimbra: Faculdade de Letras, 1991

Joaquim Eduardo, “Adelaide Cabete- Uma Professora Feminista”, In *O longo caminho das mulheres : feminismos - 80 anos depois*, Lisboa : Dom Quixote, 2007

João Gomes Esteves, *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas : uma organização política e feminista : 1909-1919*, Lisboa : O.G.C.C.C.I.D.M., 1991, D.L. 1992

João Esteves, “Carolina Beatriz Ângelo”, *Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher (nº11)*, Lisboa: FE.CEM-UNL, 2004

João Esteves, *Mulheres e Republicanismo (1908-1928)*, Lisboa: CIG, 2008

Rosmarie Wank-Nolasco Lamas, *Mulheres para além do seu tempo*, Venda Nova : Bertrand, 1995

Vasco Pulido Valente, *O poder e o povo : a Revolução de 1910*, Lisboa : D. Quixote, 1976

Machado Santos (pref. António Reis), *A revolução portuguesa 1907-1910*, Lisboa : Sextante, 2007

António Ventura, *A Carbonária em Portugal : 1897-1910*, Lisboa : Livros Horizonte, 2004.

Antes de cada performance eu escolhia o excerto do texto para ler baseada no conhecimento prévio que tinha da pessoa, ou no que intuía pelos *emails* trocados aquando da marcação. Quase todas as performances foram apenas para uma pessoa, no entanto houve quem pedisse para ouvir a sua história com o(a) companheiro(a), um familiar ou um amigo chegado.

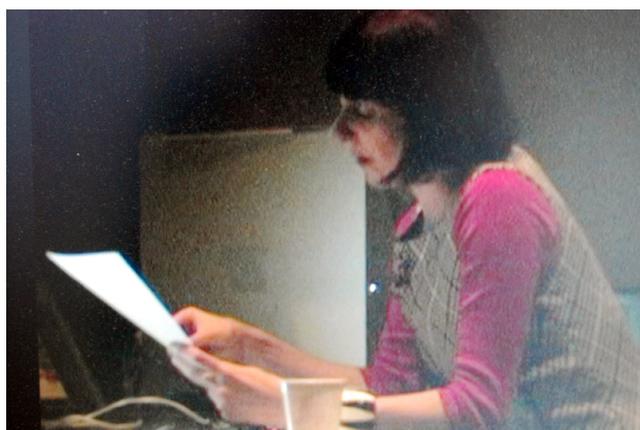
Neste projecto a utilização da narrativa tem que ver com a partilha de um passado comum – a nossa História – que, no caso dos textos que li, é referente a episódios que foram "apagados" da história oficial. A partilha desse passado é, no fundo, uma forma de estabelecer um encontro, uma conversa com outra pessoa. Cada vez que lia uma história, ela era lida de forma diferente porque fazia edição, durante a performance, das partes que são lidas para cada pessoa. Houve casos em que fiz a performance para um pai e a sua filha pequena; para os pais, o seu filho e um amigo que se encontrava em casa nesse dia; para pessoas que estavam

sozinhas, para dois amigos, para casais. Na maioria dos casos a história lida foi um veículo para a partilha de pontos de vista, de experiências e para o debate de ideias.

Eu começava sempre por uma conversa introdutória, para assegurar que as pessoas tinham conhecimento das instruções e estavam confortáveis. Depois, iniciava a leitura do texto escolhido, fazendo pausas para adicionar comentários pessoais ou pequenas notas. Ia também decidindo, na altura, que excertos leria ou evitaria. Quase todas as vezes a leitura era interrompida mutuamente pela conversa que se ia estabelecendo, comentários que se introduziam ou troca de experiências comuns – especialmente porque as histórias orais sobre essa época ainda correm em muitas famílias. Se não houvesse nenhuma outra performance a seguir a conversa continuava. Uma das vezes alongou-se por mais de uma hora.

A performance estabelecia um tempo e um lugar para uma experiência íntima, que era simultaneamente uma aproximação crítica a um passado comum e uma ligação entre pessoas, através da nossa memória, e uma divagação sobre quem somos hoje.

. uma história: a documentation, 2009



still do registo em vídeo

O projecto *uma história: a documentation* foi uma experiência de documentação da performance *uma história*. Esta experiência decorreu durante um dos simpósios mensais do

meu segundo ano no MPhil/PhD do Goldsmiths College. Estes simpósios decorriam durante três dias, eram organizados e apresentados por um grupo de alunos, e trabalhava-se intensamente à volta de um tema. Um dos temas propostos foi “Performatividade” e o grupo organizador era constituído por Jillian Peña, Lia Chavez, Michelle Williams, Véronique Chance e por mim. Ficou decidido que iria acontecer em Maio de 2009, nos dias 18, 19 e 20. Para o simpósio construímos um *blog* articulado com uma conversa entre as participantes sobre o tema escolhido e a publicação de textos sobre as suas práticas performativas - <http://performativity-symposium.blogspot.com/>.

O simpósio começou na segunda-feira dia 18, pelas 15:30, com uma exposição de obras e performances do grupo organizador. Depois continuou com a apresentação do filme *Museum Futures: Distributed*, de Lewandowska e Cummings (2008), no Small Hall RHB, do Goldsmiths. No dia seguinte (dia 19) havia várias *artist talks* de cada uma das artistas do grupo organizador mediadas por interlocutores escolhidos por elas. Houve também uma apresentação do convidado Gavin Butt sobre humor e paródia em performance contemporânea. À noite fomos ver o espectáculo de Ann Lyv Young *The Bagwell in Me* no Battersea Arts Centre. No último dia continuaram as *artist talks* e terminámos com a discussão das questões levantadas pela exposição, pelo *blog* e pelos textos que nele constavam.

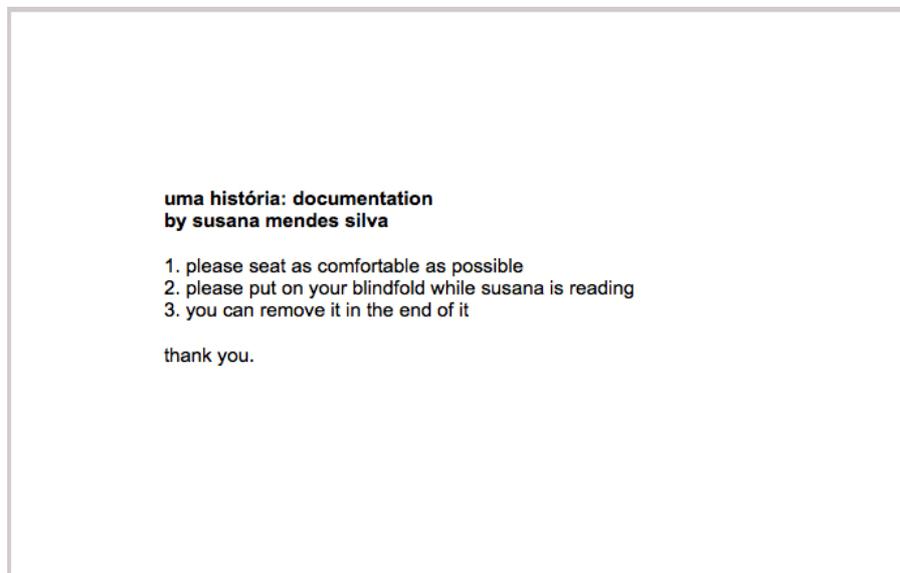
Da performance *uma história* restaram o *blog* e as memórias de cada participante, nada mais. Os textos que se escreveram quer no catálogo da exposição¹⁷¹, quer na imprensa¹⁷² não se aproximam do que se passou na performance, pois nem o curador nem algum jornalista participou em nenhuma das sessões. Por este motivo achei que seria importante construir um texto enquanto documento e documentação. Esse texto não seria publicado mas antes

¹⁷¹ - Miguel Amado, *18 Presidentes, Um Palácio e Outras Coisas Mais | 18 Presidents, One Palace and a Few Other Things*, Presidência da República, Lisboa, 2008, p.13-15.

¹⁷² - José Marmeleira, "Quando a arte chega ao palácio", *Público*, 10-10-2008, p.28-29; e José Marmeleira, "Ocupação Condicionada", *Público*, 10-10-2008, p.30.

apresentado a um público, e o simpósio parecia ser a situação ideal para esta experiência. Para essa apresentação escolhi o espaço do pequeno auditório/cinema do Goldsmiths. Quando os meus colegas e professores entraram as luzes estavam muito suaves e em cada cadeira havia um *flyer* e uma venda para os olhos.

Convidei-os a colocar a venda nos olhos e apaguei a luz da sala, ficando apenas com as luzes de presença e a luz de leitura. Li então o texto que tinha preparado, um documento que descrevia e contextualizava a performance *uma história*. Quando terminei a leitura, agradei, pedi para tirarem as vendas e ofereci-as a quem quis ficar com elas como recordação.



No dia seguinte, a propósito da *artist talk* comigo, mediada pelos Pil and Galia Kollektiv¹⁷³, as pessoas revelaram as suas sensações. Algumas disseram que gostariam de ter participado na performance, outras sentiram-se agradavelmente a adormecer, duas pensaram que eu tinha usado uma gravação em vez de ter lido o texto e uma colega sentiu como um acto agressivo o eu ter pedido para colocar uma venda.

¹⁷³ - <http://www.kollektiv.co.uk/>

A sessão foi registada em vídeo que se encontra no disco com a documentação do elemento prático da tese.



stills do registo vídeo

. X, 2009

Em Setembro de 2009 apresentei em Lisboa a exposição *X* na Marz Galeria. O ponto de partida para esta exposição foi o nome da rua em Lisboa onde se localiza a galeria: Rua Reinaldo Ferreira. A informação na placa toponímica é apenas: “Reinaldo Ferreira, Jornalista, 1897-1935”. Depois de uma reunião na galeria, pesquisei o nome da rua no Google, pois soava-me familiar, e fiquei espantada quando percebi que o Reinaldo Ferreira era o famoso Repórter X. No entanto, a informação disponível nas várias placas que a rua tem nada revela ao comum transeunte.



Conheci a sua personagem através do filme *Repórter X* de José Nascimento, que foi realizado em 1986¹⁷⁴, que vi provavelmente na RTP2. O Repórter X foi um popular e controverso repórter que nos anos 1920's e 30's escreveu sobre mistérios, assassinatos, conspirações políticas e outros *fait-divers* para diversos jornais. Redigidas e impressas como notícias verídicas estas reportagens eram, na sua grande maioria, fruto da imaginação de Ferreira e da sua equipa de colaboradores, a quem ensinou a arte de "reporterxizar". Os leitores das publicações acompanhavam fascinados os relatos e eventos encenados como se fossem verdade, até porque ele acertava em muitas das suas revelações. O Reinaldo criou o Repórter X de modo a ter um par, um adversário de respeito que era muitas vezes maior que ele próprio. Mais do que um pseudónimo o Repórter X era um *doppelgänger* que ganhou vida própria. Reinaldo Ferreira foi também um visionário que escreveu fabulosas e futuristas visões de Lisboa e de Portugal, um realizador de cinema interessante e escritor de ficção e peças de teatro, abordando assuntos como o travestismo ou o racismo. Devido à sua dependência de morfina morreu com apenas 38 anos.

¹⁷⁴ - Actualmente este filme só pode ser visionado, em película, no ANIM (da Cinemateca Portuguesa), pois não existe nenhuma edição comercial quer em VHS quer em DVD.

Para a exposição apresentei uma instalação¹⁷⁵ na sala principal da galeria, uma série fotográfica que se encontrava visível apenas no acervo e uma performance que foi mantida em segredo até à inauguração. Na noite da inauguração a sala pequena tinha apenas dois colchões pretos de ioga sobrepostos, duas almofadas pretas empilhadas, alguns livros policiais e uma lanterna acesa. Esta lanterna era a única fonte de luz na sala.



imagem da sala pequena obscurecida

Na parede exterior encontrava-se um pequeno cartaz A4 que anunciava e continha as instruções da performance. Nesse cartaz as pessoas eram convidadas a inscreverem-se escolhendo o dia e o horário que mais lhes convinha, podendo optar por participarem sozinhas ou com outra pessoa, caso se conhecessem previamente e tivessem uma relação próxima. Eram também informadas que eu iria pedir-lhes para usarem uma venda nos olhos

¹⁷⁵ - *X*, 2009, é uma instalação composta por secretária (com quatro lugares), quatro cadeiras, candeeiro de mesa, máquina de escrever da década de 1920, telefone, tinteiro, caneta, cachimbo, folhas de papel de máquina, postais, cinzeiro; duas projecções de vídeo e uma projecção de slides.

(podendo usar a que era fornecida na galeria ou trazer a sua própria venda), para se deitarem (pelo que deveriam trazer roupa confortável) e que a performance não seria gravada.

A performance *X* teve início na semana a seguir à inauguração e decorreu nas noites de 15, 16, 17, 18, 23 e 25 de Setembro, sempre a partir das 20h, ou seja a seguir à hora de fecho habitual da galeria. Em cada noite existiram quatro sessões de cerca de 25 minutos cada: das 20h00 às 20h25, das 20h30 às 20h55, das 23h00 às 23h25 e das 23h30 às 23h55.

Quando as pessoas chegavam à galeria no seu horário eram recebidas, primeiro pelos proprietários da galeria, depois por mim. Uma grande parte dos participantes já tinha visto a instalação, aqueles que não a tinham visto eram convidados a vê-la, sendo que o poderiam fazer antes ou depois da performance. A seguir encaminhava-os(as) para a sala pequena da galeria, na obscuridade e apenas iluminada pela luz do corredor. Nessa altura certificava-me que a(s) pessoa(s) estava(m) à vontade e pedia-lhe(s) para se deitar(em) no colchão e colocar(em) a venda. A ideia de pedir às pessoas para colocarem uma venda relacionou-se, em primeiro lugar, com o que senti quando lia os textos do Reinaldo Ferreira e do Repórter X. Como são textos muito descritivos e adjectivados, enquanto os estava a ler só desejava que alguém os lesse em voz alta para mim e que pudesse estar de olhos fechados a visualizar as cenas descritas nos mesmos.

Para cada performance tentava escolher um texto da autoria do Reinaldo ou do Repórter X que se adequasse mais à pessoa. Depois dos olhos dos participantes estarem tapados e eles deitados, ligava a lanterna e iniciava a leitura.

A maior parte das vezes tinha dois ou três textos pré-escolhidos e decidia na altura qual seria o mais adequado. No caso de um participante que trabalha numa companhia de aviação escolhi um excerto de uma crónica futurista sobre a ligação aérea entre Lisboa e Porto: “Vamos ter brevemente linhas aéreas entre Lisboa e Porto”, que foi escrita em 1926 e publicada no *Primeiro de Janeiro* a 27 de Julho. Só em 1947 é que se realizou o primeiro voo entre as duas cidades, mas pormenores não faltavam à imaginação do Repórter X:

A fantasia é semente única das grandes realidades. Os senhores aí no Porto, lêem no *Século* ou no *Notícias* que está trabalhando no *Trindade* de Lisboa Alice Rapesco ou Mistinguett. E a esposa segreda ao ouvido que há muitos anos ambicionava ver trabalhar aquela *vedette* romaica – ou esta característica parisiense.

- Está bem, filhinha – diriam. – Vai-te arranjar. Às sete e meia temos aeroplano para Lisboa. E a dama enjoiava-se, decotava-se, maquilhava-se, tomava o avião; assistia ao espectáculo e voltava a voar até ao Porto, onde se deitaria no seu próprio leito, pouco depois das duas – hora antigamente considerada escandalosa, mas que hoje em dia é tão admissível como as máquinas de voar.¹⁷⁶

A reacção no final da performance foi muito afectiva, pois o participante ficou muito tocado com a performance ter sido especialmente dirigida a si, e neste caso relacionada com a sua vivência quotidiana. De tal forma que organizou um jantar em sua casa com os galeristas, os designers Miguel Vieira Baptista e Fernando Brízio que estavam a expôr – *Sotão* – na sala do andar de baixo, e comigo.

Um participante inesperado foi um rapaz de apenas 16 anos. Ainda não tinha visto a exposição por isso vimo-la juntos, na altura confessou que gostava muito de arte contemporânea e tentava visitar exposições sempre que podia. Viu anunciada a performance na imprensa e pediu ao pai para o trazer à galeria no dia que ele tinha reservado. O pai esperou por ele no carro apesar de Carlos Marzia, o Director da galeria, ter perguntado se queria participar com o filho ou esperar dentro da galeria. Dado que era tão jovem e tão entusiasta escolhi uma das crónicas mais fantasistas sobre pontes transoceânicas que ligariam os continentes¹⁷⁷, da qual transcrevo um pequeno excerto:

De Londres a Paris seriam dez horas de viagem; de Paris a Barcelona, vinte e duas; de Barcelona a Gibraltar sete; de Gibraltar a Ceuta, quarenta minutos; de Ceuta ao Cabo, cento e quarenta horas. Total: sete dias do Norte da Europa ao extremo sul de África.

Uma segunda ponte se imporia à realização urgente: a ponte transatlântica.

¹⁷⁶ - “Vamos ter brevemente linhas aéreas entre Lisboa e Porto”, publicada originalmente no *Primeiro de Janeiro* a 27 de Julho de 1926. In Reinaldo Ferreira: 1897-1935 – Repórter X, Lisboa, CML, p.80.

¹⁷⁷ - “O sonho das pontes transoceânicas”. publicada originalmente no *Ilustração* a 16 de Novembro de 1926. In Reinaldo Ferreira: 1897-1935 – Repórter X, Lisboa, CML, p.84-88.

A ponte transatlântica sairia de Lisboa e iria ligar-se ao continente americano em Boston; necessitava irradiar de uma respeitável altitude, do Alto da Serra de Monsanto. Ali seria construída a grande estação de expressos transatlânticos.

Um outro participante, o Eduardo Abrantes escreveu, este ano, um texto¹⁷⁸ sobre a sua experiência da performance *X*. Retirei um excerto que fez parte da minha apresentação final do ano lectivo 2010/11 no Colégio das Artes:

[...] sou recebido pela Susana. Nunca cheguei a ver quem lá estivera imediatamente antes de mim – sumiu-se. Primeira impressão. Admito, fez-me lembrar a actriz Maria de Medeiros em porte e figura. Sorridente e afável. Notei contudo que a voz estava acostumada ao silêncio do local. Foi a primeira coisa “performativa” que me atingiu. Não só a qualidade da voz, a surpresa agradável que tenho sempre que um timbre que roça por vezes o contralto sai de um corpo pequeno, mas o volume que imediatamente instalou uma familiaridade com o espaço. A minha voz saiu como a de um estranho, a tentar encontrar o volume e a postura adequada – portanto a tentar pertencer de alguma maneira, a algo ainda por descortinar.

Depois, ou antes talvez, a performance. Uma sala escura e vazia. Um colchão fino e individual no chão. Deitar-me na escuridão, pôr-me confortável. Não me recordo, será que a Susana me pediu para usar uma venda daquelas que se usam quando é preciso adormecer, há ainda luz e as janelas não têm portadas? Deito-me de costas, supino e atento. A voz da Susana vem algures de trás de mim, ou do lado esquerdo, penso, sentada perto da minha cabeça e tronco. E fala. E lê. Um texto jocosos e fino. Sobre a possibilidade de algo como uma “*Cinecittà*” situada em Portugal.

Durante as sessões para além de várias crónicas incluídas no catálogo *Reinaldo Ferreira: 1897-1935 – Repórter X*, li também excertos dos seus livros policiais *Aventuras Extraordinárias de Kiá – O Rei dos Repórteres* e *Memórias de um Chaffeur de Taxi*, e do livro autobiográfico *Memórias de Um Ex-Morfinómano*, no qual ele retrata a sua difícil desintoxicação.

¹⁷⁸ - O Eduardo Abrantes é Investigador na área da Fenomenologia do som e da voz na Universidade de Copenhaga. O texto completo pode ser consultado na página 233.

. *Hóspede* | *Guest*, 2011



O projecto *Hóspede* | *Guest* partiu de um convite da galeria Caroline Pagés em Lisboa para participar em *Sleep with me* – uma série de propostas artísticas que decorre da utilização de um quarto da galeria. Como explica Caroline Pagés, acerca deste projecto:

A galeria Caroline Pagés situa-se em Lisboa num apartamento de sete assoalhadas, localizado num edifício do início do século XX no bairro Campo de Ourique. Desde a abertura da galeria, há quatro anos, uma das salas sempre foi um quarto chamado *Guest Room* que é, numa base regular, temporariamente ocupado por artistas visitantes da galeria, profissionais da arte e turistas. O projecto “Sleep with me” surge de uma vontade de continuar a usar este espaço como quarto mas, ao mesmo tempo, transformá-lo numa sala de exposição e num lugar para cada artista conceber uma experiência *time e site specific* para o público que opta por participar.

Tendo em conta estas características desenvolvi *Hóspede* | *Guest*, que começava a partir do momento da marcação do quarto criando-se a expectativa de um encontro de *um-para-um*.

Algo que se passaria quase como um *blind date*, tal como era apresentado no *press-release*:

O quarto para a/o *hóspede* da Susana não é um quarto qualquer. É um quarto dentro da galeria Caroline Pagés. Quem vem dormir à galeria vem encontrar-se com a artista e participar numa performance que só faz sentido com a pessoa que aí vai pernoitar. Em *Hóspede*, dormir no quarto é um motivo para criar um encontro entre pessoas que provavelmente não se conhecem.

Após a reserva do quarto, a/o hóspede e a Susana trocam correspondência por *email* ou por *chat* para combinarem o seu encontro.

No início do encontro tiram uma polaroid: um auto-retrato de ambas(os). Depois juntas(os) irão realizar algo que só será revelado na altura. No final do seu encontro, e antes da despedida, voltam a tirar outra polaroid em conjunto.

Ao chegar ao quarto a/o hóspede encontrará uma surpresa.

Quando fizer o *check-out*, a/o hóspede ficará com as polaroids para si, que serão o único registo do seu encontro.

Os possíveis hóspedes eram avisados que cada performance seria única e pensada especialmente para eles, que a performance poderia ser suspensa a qualquer momento se a/o hóspede ou a artista não se sentissem confortáveis e que não existiriam gravações.

Dada a natureza do projecto ser bastante privada realizou-se uma conversa e *cocktail* na tarde de 20 de Maio de 2011, entre as 19 e as 22 horas. Nessa tarde as pessoas podiam visitar o quarto e a galeria, conversar comigo sobre o projecto, e também apresentamos uma edição de artista, em fotografia, da imagem do projecto¹⁷⁹.

Ao contrário dos meus outros projectos performativos, este implicava o pagamento de um valor à galeria, que incluía a estadia e a performance. Achei que o desafio poderia ser interessante mas desde logo disse à Caroline que o projecto poderia não se realizar, ou seja não ter participantes. Quando o projecto foi lançado houve duas marcações: uma para um casal e outra para um homem. A primeira marcação feita pelo elemento feminino do casal, foi desmarcada após a senhora ter consultado o seu companheiro; e a segunda marcação que deveria decorrer no final de Maio foi cancelada à última hora. Várias outras pessoas telefonaram para marcar, mas como desconheciam que havia um valor a pagar, não chegavam a efectuar a marcação.

Realizou-se apenas uma sessão no dia 6 de Julho de 2011. A performance começou pelas dez horas e trinta minutos da manhã. A Filipa veio ter ao meu ateliê e trouxe-me um ramo de

¹⁷⁹ - *Hóspede* | *Guest*, 2011, C-print (em papel *Fine Art*), 40 x 60 cm, Edição de 20 + 1 PA

flores. Tirámos duas polaroids, pois a primeira não tinha no enquadramento as flores. A seguir dei-lhe a surpresa, indicando que só a deveria abrir à noite em casa.



imagens da conversa e cocktail no blog *Primeira Avenida*

E partimos no meu carro.

Ao chegarmos ao estacionamento junto ao Alto de São João, a Filipa exclamou: “Ah...vais levar-me ao cemitério!”. Ri-me e disse que tinha tudo a ver connosco... Ao entrarmos estava um grupo de funcionários e perguntei pela Rua 7^A. Descemos pelas alamedas silenciosas e depois parámos: “Era isto que te queria mostrar. O túmulo da Adelaide Cabete e do seu

marido! E tu sabes que foi daqui que partiu a ideia de *Símbolo*¹⁸⁰. E ficámos a admirar o túmulo duplo e a falar sobre a vida da Adelaide.



verso e frente da “surpresa”

E seguimos, e eu disse: “Agora vamos visitar a Carolina!”. Aquele cemitério ficou para trás, dirigimo-nos agora ao dos Prazeres, onde está sepultada Carolina Beatriz Ângelo. Caminhámos bastante, mas estávamos na rua errada e fomos à secretaria na entrada perguntar a localização precisa. Aí informaram-nos que a sepultura estava mais distante e deram-nos um mapa. O cemitério estava num profundo silêncio, banhado pelo sol de Julho. “É muito mais bonito que o do Alto de São João”, comentámos. Andámos bastante, falámos sobre a Filipa ter acreditado num projecto artístico que partiu da sepultura da Adelaide, e corremos toda a

¹⁸⁰ - *Símbolo* foi uma instalação criada para a exposição *Café Portugal*, curada por Filipa Oliveira, e inaugurada pela primeira vez em Bratislava em 2008. Cfr: <http://www.susanamendessilva.com/proj.simbolo.html>

rua 5^A duas vezes, mas não conseguimos encontrar o local... Por volta do meio-dia acabámos por desistir e combinámos que voltaríamos a repetir num outro dia. Fomos almoçar juntas em Campo de Ourique, e voltámos aos Coruchéus onde tirámos a última polaroid no jardim.



10. Capítulo VIII

. Sobre a prática desenvolvida durante o período de doutoramento: contextos e relações

Como afirmei na Introdução:

Para mim é decisivo que a prática seja algo vital durante todo o processo, pois de outro modo não é um doutoramento verdadeiramente baseado na prática. Quando utilizo a palavra *prática* esta inclui o tempo dedicado a investigar e a produzir novos projectos, a participação em exposições, colaborações, conversas de artista (*artist talks*), conferências, entre outros.

Por isso, considereei importante poder agora contextualizar as performances enquanto encontro íntimo - o tema desta tese - com a minha prática artística em geral e relacioná-las com ela, no sentido de proporcionar uma visão mais alargada dos projectos desenvolvidos entre Setembro de 2007 e Julho de 2011. Como as performances enquanto encontro íntimo decorrem da prática anterior, as que apresentei durante o período de investigação não foram concebidas enquanto ilustração ou demonstração de um ponto de vista, mas foram antes surgindo de forma natural, e como tal, para mim, todos os projectos desenvolvidos não são separados e contêm pontos de ligação e continuidade.

As obras estabeleceram ligações:

- Com o espaço onde foram apresentadas ou,
- Com memórias desses espaços ou a partir da história que com eles se relaciona ou,
- Com pessoas vivas ou com personagens históricas ou,
- Com o próprio público,
- Ou, ainda, com a combinação simultânea de vários destes factores.

Em algumas delas existiu um lado performativo e participativo bastante forte que se dirigiu a um público alargado, mas que permitiu, também, manter um contacto individualizado com cada elemento desse público que quis participar e contribuir para essa obra. Essa dimensão é impossível sem me envolver directamente nos projectos, e sem me ligar às pessoas. Por esse motivo, tenho explorado e usado a minha presença

enquanto artista de diversas formas. A forma mais directa de um artista se usar no seu próprio trabalho é muitas vezes sermos o nosso próprio modelo e sujeito, como em *Polaroid* (2004) ou *Phantasia* (2007).



Polaroid, 2004

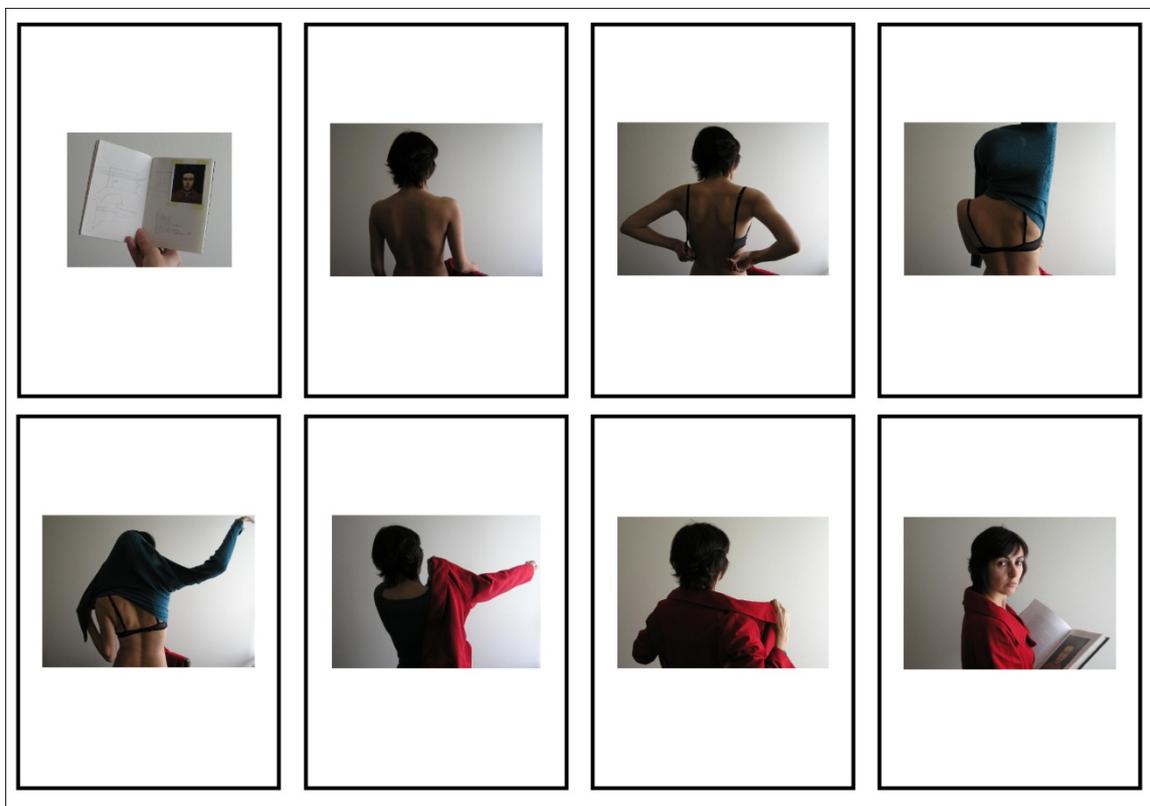
Em *Polaroid* acontece uma “revelação” no sentido literal da palavra: o vídeo começa totalmente branco e documenta uma imagem a aparecer durante um minuto e quarenta segundos¹⁸¹. É o registo de um momento quase mágico. A imagem que vai surgindo é um auto-retrato mas os olhos não estão abertos, como que a impedir que os olhos espelhem qualquer emoção ou tenham algum reflexo. Como refere James Westcott¹⁸² no catálogo da exposição:

O vídeo de curta duração, *Polaroid*, desloca a investigação da artista do campo do abandono e da desincorporação para a desmaterialização. Uma figura surge gradual mas inexoravelmente do puro vazio branco de uma fotografia em revelação. Susana Mendes Silva parece sangrar para ser, e isso acontece rápido de mais para podermos saborear a deslumbrante exposição de cor e textura. Permanecemos um pouco aquém, na tentativa

¹⁸¹ - Exactamente o tempo total de revelação de uma polaroid (sistema Fujifilm Instax) no período de Verão. Esta obra foi mostrada recentemente no âmbito da “Noite da Química”, pelo Videolab na Fachada exterior do Departamento de Química da Universidade de Coimbra.

¹⁸² - James Westcott, “Disembodied Parts | Fragmentos Desincorporados”, In *Life-cage* (cat.), Cristina Guerra Contemporary Art, Janeiro de 2005.

malgrada de identificar o momento em que a primeira mancha surge, quando a imagem parece quase formada, e quando exactamente é. No final, é nos negado qualquer espécie de contacto visual com a figura e, de certa forma, o vazio permanece.

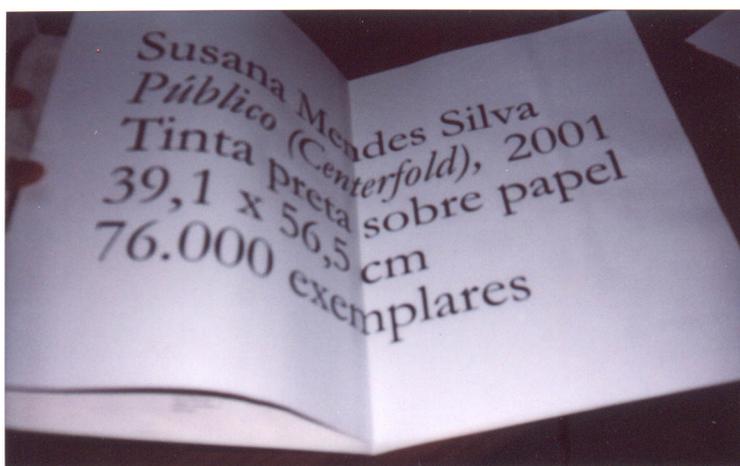


Já em *Phantasia* (2007) há um outro encontro impossível. O projecto surgiu de um convite para a revista *L+arte*, e foi desenvolvido a partir do auto-retrato de Aurélia de Souza (c.1900), que pertence à colecção do Museu Nacional Soares dos Reis. Aurélia estudou pintura no Porto e em Paris, tendo realizado vários auto-retratos: como ela própria, como homem ou como santo. A artista utilizou a fotografia enquanto estudo preparatório das suas pinturas - um acto performativo que é anterior ao acto de pintar - mas estas mantêm-se quase secretas, uma vez que poucas pessoas as viram. Nesta série, o que me interessou foi um encontro impossível entre nós através da ideia de re-encenação e do uso da reprodutibilidade técnica. O título remete para a tradução grega da palavra fantasia - *phantasia* - que tem a mesma raiz etimológica que fantasma e que fenómeno: *phainesthai*.

A curadora Maria do Mar Fazenda estabelece mesmo uma ligação entre estas duas obras:

A série de fotografias *Phantasia* remete-nos para o trabalho *Polaroid*, 2004: um vídeo que explorava o tempo do aparecimento da imagem - um retrato da artista - numa Polaroid. A imagem era repetida num incansável *loop*, até que a fronteira entre o aparecimento e o desaparecimento se fundiam num resíduo da realidade. Na série *Phantasia*, a artista, ao retomar os possíveis movimentos que antecederam o processo artístico de Aurélia de Sousa - o vestir-se com um casaco vermelho -, não só intensifica um processo passado, tornando-o performance, como ainda se imerge numa outra personagem, outro processo e outro tempo, ausentando-se da sua própria realidade. Um dos sentidos etimológicos do título é precisamente o de *fantasma*, figura ténue, volátil e fugaz, estabelecendo um paralelismo com a delicada auto-representação que tem como trágico fim, sempre, a sua própria ausência. Na última fotografia, a presença das duas figuras que representam a mesma cria uma terceira presença, vinda de um tempo indefinido, com a expressividade dúbia de alguém que nos comunica algo inteligível, apenas, num fugidio momento involuntário.¹⁸³

Outro modo tem sido enquanto “Autora” apropriando-me de objectos e situações através da



nomeação dos mesmos enquanto obra de arte, como em *Público (Centerfold)*, 2001, *Sheet*, 2006, ou em *estás tão bonita hoje | estás tão bonito hoje*, 2007.

Este projecto foi desenvolvido a partir de um convite de Rui Prata, para intervir no centro comercial Braga Parque, no âmbito de uma exposição colectiva denominada

¹⁸³ - Maria do Mar Fazenda, “Phantasia”, In 3º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild, Banque Privée Edmond de Rothschild Europe, Lisboa, 2007, p.22-23.

Deslocações¹⁸⁴. O espaço para a minha intervenção foram as casas de banho do espaço - tanto as antigas, como as mais recentes que se localizavam numa nova ala que seria inaugurada em simultâneo com a exposição.

Ao desenvolver o meu projecto pensei na especificidade do espaço de exposição que é um centro comercial. E principalmente no que as pessoas procuram neles. São locais de lazer, mas também de prazer. O prazer de fazer compras num espaço protegido das intempéries e de outras inseguranças do mundo exterior, surge-nos muitas vezes quase como uma terapia.



¹⁸⁴ - Na qual participavam André Cepêda, Bruno Santos, Carlos Lobo, Cristina Mateus, Fernando José Pereira, João Carlos Pereira, José Maçãs de Carvalho, KIDing (da dupla Edgar Silva e João Marques Fernandes), Maria Mire, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Susana Mendes Silva e Vera Mota.



Esse lado terapêutico liga-se com o nosso desejo de estarmos melhor e por isso consumirmos coisas que nos parecem bonitas e boas, e que, muitas vezes, nos prometem que podemos ser nós, só que melhores e mais belos. Ou antes, como afirma Vilém Flusser:

Não é esta função do espelho? Mostrar quem sou, aqui, agora? Permitir que ajuste a máscara mais perfeitamente? Ou, em ocasiões mais raras e extremas, permitir que tire a máscara e contemple o que está por detrás dela?¹⁸⁵

Este *site-specific* situava-se nas casas de banho do Centro. Em cada espelho, no canto inferior direito, surgia um texto, que parece ser apenas uma indicação técnica, uma legenda. O texto diferia apenas no género nas casas de banho das senhoras e dos homens. A minha intervenção consistia apenas na colocação desse texto autocolante sobre cada um dos espelhos. O momento de leitura e interpretação do texto, inscrito nos espelhos, e a interacção dos visitantes, no momento em que se olham ou retocam a maquilhagem, era o que dava sentido à instalação. Cheguei mesmo a fingir que usava a casa de banho só

¹⁸⁵ - In Vilém Flusser, *Ficções Filosóficas*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

para ouvir os comentários que as raparigas e mulheres faziam... Durante a inauguração, um dos administradores da Mundicenter¹⁸⁶, veio agradecer-me o momento simples mas poético que lhe tinha proporcionado.



Por outro lado também tenho explorado a “Susana Mendes Silva” enquanto “Artista”, ou seja usando essa categoria para me dirigir ao meu público como por exemplo em *Penfriend /Correspondente* (2002), *Artphone* (2002 e 2005) ou *Art_room* (2005 e 2006), já abordadas no ponto 2.5¹⁸⁷, e em *Santa Justa* em 2010. Esta obra, que continha a minha presença de forma mediada, teve uma forte ligação com o público e convocava simultaneamente a memória pessoal e colectiva de um lugar.

O convite surgiu quando a Maria do Mar Fazenda e o Lourenço Lucena¹⁸⁸ me contactaram a propósito do projecto comemorativo dos 125 anos do Elevador do Lavra, que se intitulava *Carris Arte em Movimento*¹⁸⁹. Foi-me proposto intervir especificamente no Elevador de Santa Justa.

Para além das minhas memórias de infância de criança lisboeta, pouco sabia sobre este elevador. Santa Justa é o único ascensor vertical que ainda funciona em Lisboa. O

¹⁸⁶ - Empresa que gere vários centros comerciais em Portugal incluído o BragaParque.

¹⁸⁷ - pág. 25.

¹⁸⁸ -Respectivamente Curadora e Responsável pelo Projecto.

¹⁸⁹ -*Carris Arte em Movimento* decorreu nos três ascensores de Lisboa - Bica, Glória e Lavra - e no elevador de Santa Justa. E a distribuição dos espaços pelos artistas foi a seguinte: Alexandre Farto - Ascensor da Bica, Vasco Araújo - Ascensor do Lavra, Susana Anágua - Ascensor da Glória e Susana Mendes Silva - Elevador de Santa Justa.

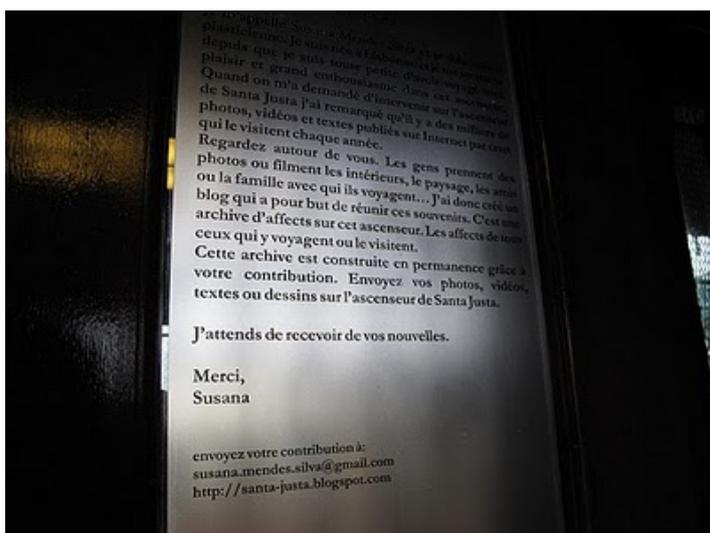
elevador, em si, é um espaço muito pequeno e conserva, ainda, no seu interior, as características do início do século - as madeiras e os espelhos - de quando se chamava "Ascensor Ouro-Carmo". Visitámos juntos o elevador, e está sempre cheio de turistas estrangeiros que fazem fila para entrar. É quase uma viagem no tempo. O velhinho elevador continua surpreendentemente rápido! Tanto a subir como a descer. Para além dos visitantes-passageiros, o elevador tem sempre um/a ascensorista, que recebe e conta as pessoas, responde a perguntas, vende bilhetes, faz as contas, e maneja os botões do sobe e desce.

Qualquer intervenção neste espaço, do meu ponto de vista, teria de ter em conta vários factores:

- O carácter de intimidade forçada pelas dimensões do elevador,
- A manutenção de todas as características do elevador quer no interior, quer no exterior,
- Quase todos os passageiros falam línguas diferentes, e por isso o uso da palavra escrita/falada teria que ter em conta esse factor, que tem limitações e implicações ao nível semântico ou cultural,
- A importância de a intervenção não ser um factor disruptivo na experiência do passageiro.

Foi através da reflexão sobre estes constrangimentos e características que cheguei à proposta que apresentei.

O projecto que apresentei propunha uma intervenção com dois momentos, o primeiro consistia num texto - em forma de carta dirigida ao passageiro(a) - que foi colocado nos espelhos e vidros da cabine do elevador, e o segundo num arquivo de afectos que se encontra 'online' na forma de um *blog*.



O texto, que foi colocado nos espelhos e vidros das cabines dos elevadores, estava traduzido em dez línguas. Para escolher as línguas segui um encontro de dois critérios: aquelas que são faladas por um maior número dos turistas visitantes e as que são as mais faladas no mundo. Por isso as escolhidas foram as línguas Portuguesa, Inglesa, Espanhola, Italiana, Francesa, Russa, Chinesa, Japonesa, Árabe, e Alemã.



imagem de Susana Pomba

O texto podia ser lido desde o momento em que os passageiros entravam na cabine até que saíam. Não sendo assim necessário que houvesse acções simultâneas por parte dos mesmos. Este facto tem haver com o tempo diferente que decorre entre viagens. Por exemplo, o tempo de chegada à cabine não é igual para todos os passageiros, assim existem tempos de espera diferentes, devido a variados factores como o pagamento de bilhetes, perguntas à ascensorista, etc. A intervenção era independente de qualquer tipo de tecnologia e permitia a cada passageiro ter o seu próprio tempo de leitura e fruição. Permitia também o prazer de cruzar várias línguas.

Surgiram reacções, comentários, conversas entre os passageiros - conhecendo-se estes entre si ou não. O potencial da leitura era aberto, e funcionava enquanto sugestão e como motivo para que algo pudesse acontecer individualmente ou em partilha.

Este projecto pretendia chamar a atenção para as pequenas coisas, para a magia que determinados momentos podem conter, para a ideia da comunicação da memória, e como se pode estabelecer uma relação informal ou casual com o ambiente que nos rodeia, e eventualmente com as pessoas envolvidas nessa curta viagem. Mas, também, para a questão de como intervir, enquanto artista, num espaço já de si tão especial, mas ao mesmo tempo tão turístico.

A minha intervenção foi muito discreta e subtil no espaço físico do elevador, mas estendia-se (e ainda se estende) para além desse espaço físico: o texto, colado nos vidros e espelhos, convocava os passageiros a participarem num arquivo de memórias e afectos sobre o elevador, que se encontra *online* em forma de *blog*¹⁹⁰. Não pretendi fazer algo que pudesse parecer ou ser decorativo, mas antes algo que levasse os passageiros/espectadores a reflectirem sobre o seu próprio lugar frente à obra (que se constituiu nesses dois espaços diferentes) e sobre a sua experiência de participação.

Houve contribuições de lisboetas, de portugueses que não residem na capital, de turistas de diversos países, de emigrantes a viver no país, de estudantes ao abrigo do programa Erasmus, mas também de um primeiro convidado - Nuno Alexandre Ferreira¹⁹¹ - e de artistas como Pedro Kastro¹⁹², e a dupla Sara & André¹⁹³. Algumas pessoas contribuíram mais de uma vez e outras ainda hoje me enviam notícias suas. O blog esteve em permanente actualização durante o período de exposição do projecto, e a última contribuição data de 23 de Março de 2011. Mas continuará em rede durante o tempo que for possível.

Em *Santa Justa* há um experienciar de uma participação individual ou em grupo num arquivo aberto para todos poderem partilhar as suas vivências e memórias com uma comunidade alargada. O público, que participou, continuou a ter um contacto pessoal comigo através de *email*, bem como os ascensoristas que partilharam algumas das suas histórias relacionadas com o efeito da minha intervenção sempre que eu os visitava no local.

Também houve contacto com público ao vivo através de uma proposta feita aos Urban Sketchers, um grupo de pessoas que se encontram para desenhar:

O Urban Sketchers Portugal é um colectivo de autores portugueses que desenham em diários gráficos as cidades onde vivem, os sítios por onde viajam, encontram-se para desenhar de vez em quando e respondem a desafios lançados no blog.

¹⁹⁰ - <http://santa-justa.blogspot.com/>

¹⁹¹ - <http://santa-justa.blogspot.com/2010/01/1-alex-wwwprimeiraavenidablogspotcom.html>

¹⁹² - <http://santa-justa.blogspot.com/2010/01/2-pedro-de-kastro-httpwwwpedrodekastroc.html>

¹⁹³ - <http://santa-justa.blogspot.com/2010/08/108-sara-andre.html>

A proposta inicial era apenas enviarem-me desenhos sobre o elevador que estavam no blog português e nos blogs dos Urban Sketchers do resto do mundo. Mas eles tiveram uma ideia melhor! Os Urban Sketchers organizam um encontro mensal¹⁹⁴, e quando lhes expliquei o meu projecto decidiram mudar o local do seu encontro para o Elevador de Santa Justa. Comprei um bilhete para vir de Londres e poder estar presente na tarde do dia 27 de Fevereiro de 2010. Apesar das péssimas condições atmosféricas estiveram presentes quase quarenta pessoas e os resultados podem ser vistos em ambos os *blogs*.

Em 2008, *Square Disorder* exigiu a presença do público de uma forma totalmente diferente de *Santa Justa*. Na sala branca e praticamente quadrada - um verdadeiro *white cube* - da Appleton Square em Alvalade as pessoas confrontavam-se com um aparente vazio. Muitas perguntavam se a exposição ainda não estava montada?

A sala estava totalmente ocupada com uma instalação quase invisível, construída com finos fios de cabelo. Esta era constituída por uma grelha ortogonal a 2,20 m do chão e do cruzamento de todas as rectas pendia suspenso um fio. Assim, entrar no espaço era também entrar na obra, uma vez que ao entrarmos na sala já estávamos a tocar e a ser tocados pela instalação.

¹⁹⁴ - [http://urbansketchers-portugal.blogspot.com/search/label/V Encontro](http://urbansketchers-portugal.blogspot.com/search/label/V%20Encontro)



E a alterar a sua forma com a nossa passagem e com a nossa interacção. Um acto performativo, também como refere João Seguro:

Nesta operação podem encontrar-se reverberações de gestos performativos e teatrais que têm questionado a reputação do cubo branco nas últimas décadas e parece permissível a aproximação desta peça à instalação de Melanie Counsell para a Matt's Gallery de 1995 ou a "Coats of Asbestos Spangled with Mica", 2002 de Liam Gillick.

Estas intervenções extraem ao vocabulário arquitectónico o valor metafórico da cobertura ou tecto e usufruem da qualidade figurada de um elemento que serve ao mesmo tempo de protecção ou resguardo e de cenário.

Nesta probabilidade a intervenção de Susana Mendes Silva projecta no espaço da galeria a desordem repetida por insinuar que a grelha que nos serve de tecto pode intermitir entre ser um objecto ou um cenário/envolvência e tenta ainda catapultar essa experiência mediada pela estrutura escassamente visível para o limiar de um entendimento corporal provocador e incomodativo que contraria o processo de comodificação valorativa das habituais intervenções tácteis ou visuais.

A ocupação total do espaço negava a possibilidade de contemplação distanciada da obra, ou seja não se tinha recuo. O corpo do espectador era um corpo que tinha que experienciar e participar da obra e do espaço. Mas também os olhos não conseguiam

abarcam toda a estrutura simultaneamente: os olhos focavam uma parte, mas logo desfocavam outra...ou, de novo, passava a ser quase invisível. E a sensação dos fios que roçavam ou que acariciavam era sentida por algumas pessoas como relaxante ou mesmo erótica. O material, os cabelos, eram cabelos artificiais, castanhos escuros e lisos tal como os meus, e com propriedades em tudo semelhantes aos cabelos humanos. No entanto, eram absolutamente assépticos, todos do mesmo comprimento e da mesma cor.

Durante a inauguração algumas pessoas rapidamente entraram e aí ficaram a conviver e a beber um copo de vinho, no entanto, curiosamente um dos presentes recusou-se a entrar dado que tinha fobia a cabelos, mesmo que estes fossem apenas quase como fios de nylon¹⁹⁵.



¹⁹⁵ - A fibra sintética que escolhi foi a *Kanekalon*, uma vez que é a fibra que mais se aproxima do cabelo natural.



Em Maio de 2010 participei também num projecto com um lado muito convivial e colaborativo: *Amigos Coloridos* organizado pela Patrícia Portela e pela Ana Pais que decorreu durante o Alkantara Festival. A proposta partia de os artistas convidados convidarem outros artistas para trabalharem com eles:

Os “Amigos coloridos” são *rendez-vous* amorosos para os artistas e *blind dates* para o público. É um espaço/tempo para encontros (im)possíveis, intensos e apaixonados entre artistas de diferentes estilos, disciplinas, antecedentes e gerações.

Artistas convidam outros artistas, os seus mestres, as suas paixões secretas, as suas influências, os seus opostos e com eles, para eles ou contra eles edificam duetos, quartetos ou *ensembles* memoráveis. Durante a semana, há ensaios e improvisos; às segundas e terças-feiras do festival, surpreendem-nos ao vivo e a cores. Sempre no Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal.

Era-nos pedido que sugerissemos alguns nomes e a produção fazia o convite a esses artistas, que à partida seriam pessoas predispostas a participarem num evento colaborativo.

A Bárbara Falcão Fernandes aceitou o meu convite e assim no dia 24 de Maio estávamos as duas no restaurante Quinta dos Frades no Lumiar com todos os outros participantes e

convidados para um grande almoço conjunto que serviria para nos conhecermos e discutirmos ideias. Algumas pessoas já tinham uma ideia mais ou menos precisa do que iriam fazer à noite, mas nós tínhamos decidido aproveitar e trabalhar com o que o espaço e como o que toda a situação poderiam despoletar. Por isso durante grande parte da tarde fomos simplesmente observando e fazendo perguntas. Na verdade houve uma altura que até se instalou uma certa ansiedade por estarmos apenas em processo. Mas tudo se foi desenvolvendo naturalmente e em diálogo e acabámos por nos decidir. Como estávamos no Chiado foi fácil comprar o guarda-roupa, e dado que existia uma equipa de produção também tínhamos um maquilhador.

A nossa proposta foi trabalhar com o próprio palco, o que acabou por dar o próprio título: *Palco*. Este era no Jardim de Inverno e estava decorado pelo cenógrafo com plantas grandes dispostas em duas linhas oblíquas que convergiam para a entrada dos artistas.



stills do vídeo da performance *Palco*

A nossa acção, quase minimal, seria modificar a estrutura do cenário do palco até fazermos uma barreira que fecharia a visibilidade do público, e depois na escuridão iríamos repôr tudo na posição inicial. Ao assistirmos aos outros ensaios abordámos o músico João Aboim¹⁹⁶ para que colaborasse na nossa performance, improvisando a partir dos nossos movimentos e enfatizando-os. A experiência foi bastante interessante até

¹⁹⁶ - O João Aboim era um dos participantes que colaborava com o João Lagarto. Os dois entraram em palco antes de nós.

porque, à excepção do João, o facto de nos estarmos a expor em palco, era algo a que não estamos habituadas. Esta performance desafiou-nos a experimentar um outro território, onde o espaço, os modos de fazer e as regras são diferentes.



imagem de Joshua Benoliel na Praça do Município na manhã de 5 de Outubro de 1910

Há também projectos que se embrenham uns nos outros, é o caso de *Símbolo*¹⁹⁷ que permitiu que existissem mais tarde *uma história | a story/ a history*¹⁹⁸ e a sessão de *Hóspede | Guest*¹⁹⁹ já abordadas no capítulo VII. Como outras obras, *Símbolo* partiu de algo que tinha experienciado na minha vida. Neste caso foi, há muitos anos, uma visita aos cemitérios de Lisboa conduzida por Francisco Moita Flores, e da qual me ficou sempre a imagem do túmulo duplo de um casal republicano e maçom: Adelaide Cabete e Manuel Fernandes Cabete. Várias vezes me recordava desta experiência e da vontade de saber mais sobre este casal que continuava junto na morte, mas nunca tinha tido oportunidade de seguir esta pequena obsessão.

¹⁹⁷ - <http://simbolo2008.blogspot.com/>

¹⁹⁸ - ver pág. 129.

¹⁹⁹ - ver pág. 142.



imagem de Risoleta Pinto Pedro²⁰⁰

Quando a curadora Filipa Oliveira me convidou para a exposição “Café Portugal”, disse-lhe que gostava de fazer uma obra nova, mesmo não havendo verbas de produção, e que seria em torno desta mulher. Mas disse-lhe que ainda não sabia bem sobre que seria nem qual a forma final. Ela acreditou em mim e deu-me todo o espaço e apoio para pesquisar e trabalhar. Decidi que iria pesquisar sobre a construção da bandeira da manhã republicana. E iniciei a minha pesquisa para encontrar a tal bandeira e dados sobre este momento histórico, como por exemplo quem seriam essas duas companheiras? A única que consegui confirmar foi Carolina Beatriz Ângelo, célebre por ter sido a primeira e única mulher a votar em Portugal até ao 25 de Abril de 1974.



Adelaide Cabete e Carolina Beatriz Ângelo

Fiz então, nas minhas visitas a Lisboa, uma série de contactos com historiadores e especialistas, fui para a Biblioteca do Museu República e Resistência procurar fontes,

²⁰⁰ - Fonte: http://www.triplov.com/letras/risoleta_pedro/adelaide_cabete/index.htm

através de um amigo fui recebida pelo Director do Museu Maçónico Português, e fui



também ao Arquivo de Fotografia de Lisboa tentar encontrar imagens do dia 5 de Outubro de 1910 onde poderia ver-se a bandeira.

Mas durante o tempo de pesquisa apenas coleccionei versões que não coincidiam nos factos na imprensa da época ou em livros, por exemplo no número e nome das participantes na feitura da bandeira, ou no local de hasteamento da mesma. Também não consegui encontrar a bandeira...ninguém sabe do seu paradeiro e algumas pessoas com quem contactei desconheciam este facto por completo. A partir dos resultados da minha pesquisa decidi trabalhar a partir da minha própria versão e do que pude deprender dos dados que recolhi, e assim criei uma instalação evocativa desse momento de criação simbólica, da qual fazia parte um texto que o público poderia levar consigo:

Adelaide e Carolina costuraram, em segredo, a histórica bandeira que veio a ser desfraldada, supostamente, na Praça do Município em Lisboa, na manhã da revolução republicana de 5 de Outubro de 1910.

Adelaide Cabete (1867-1935)

Apesar de orfã e de origens humildes, com o apoio do seu marido, inicia os estudos em 1885 e torna-se médica obstetra e ginecologista. Tendo sido a terceira mulher portuguesa a formar-se em Medicina.

Como republicana e feminista, desenvolveu uma intensa actividade militante a favor da dignificação do estatuto da mulher. Pertenceu à Maçonaria, bem como foi fundadora da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, com ligações ao partido republicano, que apoiou a queda da monarquia constitucional.

Desiludida com a situação política do país partiu para Angola, em 1929, com o seu sobrinho Arnaldo Brasão, onde se dedicou sobretudo à medicina. Em 1933 foi a primeira e única mulher a votar em Luanda, Angola, a Constituição Portuguesa.

Carolina Beatriz Ângelo (1877-1911)

Médica e activista, está associada à fundação das primeiras organizações de mulheres em Portugal. Pertenceu à Maçonaria e foi membro da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, que tanto batalhava pela implantação da República, como reivindicava direitos e deveres iguais para ambos os sexos. Recenseada com o nº 2513, Carolina Beatriz Ângelo votou nas eleições para a Assembleia Nacional Constituinte, ocorridas a 28 de Maio de 1911, tornando-se na primeira mulher a exercer o direito de voto em Portugal, ou em qualquer outro país da Europa do Sul. O acontecimento teve lugar na Assembleia Eleitoral de Arroios, instalada no Clube Estefânia. O momento histórico ficou registado num retrato tirado por Joshua Benoliel.

Não consegui descobrir onde se encontra esta bandeira, nem como seria ao certo o seu desenho. Determinadas fontes referem que a bandeira foi hasteada na Praça do Município, outras na Rotunda, e uma outra versão refere, ainda, que teriam costurado mais do que uma bandeira. Nas fotografias de Joshua Benoliel percebemos que naquele 5 de Outubro soprava apenas uma ligeira brisa, pelo que as bandeiras, hasteadas em Lisboa, não esvoaçavam...

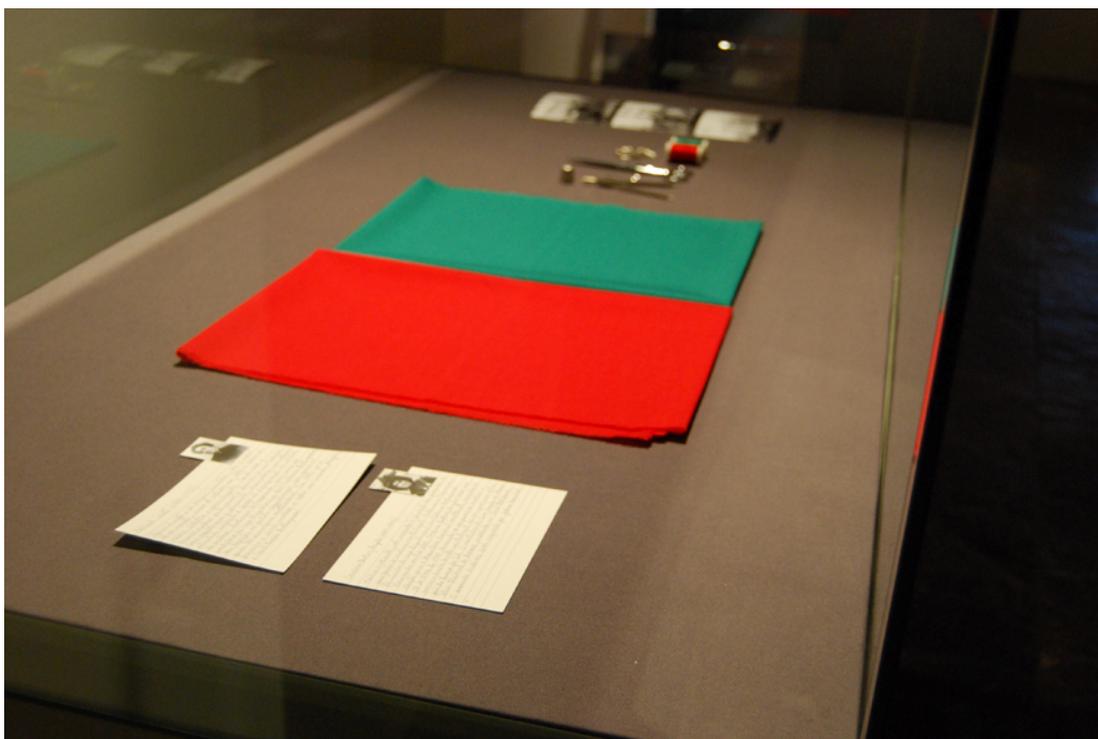
Sabe-se, no entanto, que a bandeira de Adelaide e Carolina era de inspiração republicana: vermelha e verde.



detalhes de estudo da montagem



Design Factory, Bratislava



Fundação Eugénio de Almeida, Évora

Outro exemplo de uma obra que leva a outras é *X* (2009), que teve primeiro lugar na Marz Galeria, enquanto instalação e performance²⁰¹, e que mais tarde levou ao jornal que realizei para *Obra de Papel*²⁰², uma iniciativa que faz parte do ciclo *(Off) Novas Linguagens e Espaço Público* no âmbito de Guimarães Capital da Cultura 2012. Para o meu jornal convidei a escritora Ana Nobre de Gusmão a fazer um texto inédito evocativo do universo do Repórter X. A capa é inspirada no design e na época do jornal homónimo dirigido por Reinaldo Ferreira e as imagens no interior do jornal são da exposição na galeria.

²⁰¹ - Ver pág. 137.

²⁰² - Este ciclo é, segundo a sua curadora Gabriela Vaz-Pinheiro, “uma obra no formato habitualmente associado ao jornal grátis a ser distribuído e expedido durante os anos de 2011 e 2012, num total de 24 números e com regularidade mensal”. Foram convidados vários artistas nacionais e internacionais de diversas gerações como Matt Mulican, Mauro Cerqueira, Cristina Mateus, Rita Castro Neves, Martina Schmid, Susana Mendes Silva, Lawrence Weiner, António Olaio, Miguel Leal, Julião Sarmento, Francisco Queiróz, entre outros.



Uma vida em um segundo...

Simplemente intitulada 'X', esta exposição toma o escritor de ficção, jornalista e realizador português, Reinaldo Ferreira, cujo nome figura na rua da galeria, como o foco de atenção, ponto de partida e elemento despoletador para o seu projecto. Nascido em Lisboa em 1937, Reinaldo Ferreira foi o criador e mentor de 'Repórter X', um jornalista conhecido dos anos trinta que fabricava reportagens e críticas palpitantes sobre homicídios, assassinios, vilões, intrigas e outros factos-divers para diversos jornais, tais como o ABC e o Primeiro de Janeiro. Redigidas e impressas como notícias verídicas, estas reportagens eram na sua grande maioria fruto da imaginação de Ferreira e a sua equipa de colaboradores, a quem ensinou a arte de "reporterizar". Fascinado, os leitores acompanhavam os relatos ou eventos encenados por este infame repórter como se fossem verdade, pois este así acertava salgadas das suas revelações. Para cumprir a demanda do público por este género de notícia, Ferreira não só produziu 'X' como uma coleção de novelas que tem como pano de fundo uma cidade de Lisboa de pensar cosmopolita, repleta de intervenientes estrangeiros ligados à espionagem, organizações secretas, refúgio e rasgos, cenários onde Ferreira poderia avançar o detetive-repórter – o desenvolvedor de enigmas de grande repercussão na opinião pública – que tanto sonhou e aspirou a tornar-se. Actualmente, Reinaldo Ferreira é reconhecido como um pioneiro do romance policial clássico, tendo antecedido outras figuras literárias como Patricia Highsmith e Alfred Hitchcock.

O projecto que Susana Mendes Silva irá apresentar é resultado do processo de observação e recolha de dados que se baseia no modo metodológico de observação-participação, um modo que reflecte necessariamente uma experiência subjectiva, tanto situada como situada, e que diz tanto sobre o observador como o local e tema da pesquisa. Para este efeito, a investigação revela não tanto um interesse em documentar ou "encontrar a verdade", aproximando-se mais do modo de uma projeção que se mantém fiel ao personagem assumido pelo seu sujeito. Como tal, a artista Susana Mendes Silva fornece "provas" que tomam a forma de fotografias a cor ou dispositivos. Estes "documentos" obscurecem em vez de revelar o seu objecto providenciando pistas que não afirmam ou apontam para o seu desmantelamento, mas aludem a processos de desvio e multiplicidade que levam o observador a percorrer vários caminhos interpretativos. Estas imagens, recolhidas de filmes realizados por Reinaldo Ferreira, ou reproduções de retratos encenados onde Reinaldo Ferreira aparece frente a frente com o seu pseudónimo Repórter X, dirigem a nossa atenção para temas significativos, e testemunham a contemporaneidade e vanguarda da obra de Reinaldo Ferreira: a figura do travesti (que emerge como Rita ou Rita no filme do mesmo título, de 1977), e o duplo – o pseudónimo ou *double-ganger* – que ganha uma invulgar vida própria, surgindo de si o seu criador. Susana Mendes Silva destaca estas figuras que encarnam a mulher – também o travesti Reinaldo Ferreira – e que desafiaram noções simplistas de binariedade como *homem/mulher*, *verdade/ficção*, *original/cópia*, *interpolando*, deste modo, a crise destas categorias. Susana Mendes Silva sublinha o signi-ficantes adoptados por Reinaldo Ferreira e a estratégia discursiva de difusão, lembrando-nos de que a noção de identidade é tudo menos estável. A instalação sugere uma sala de espelhos ou um espaço de possibilidade onde o conceito do 'eu' (relativo à noção de identidade, auto-eficácia e auto-conhecimento) é posto em questão. Aqui, a identidade superficial masculina e por conseguinte, a função do autor é libertada, dando lugar ao que poderá ser chamado como uma terceira identidade.

Simplemente intitulada 'X', esta exposição toma o escritor de ficção, jornalista e realizador português, Reinaldo Ferreira, cujo nome figura na rua da galeria, como o foco de atenção, ponto de partida e elemento despoletador para o seu projecto. Nascido em Lisboa em 1937, Reinaldo Ferreira foi o criador e mentor de 'Repórter X', um jornalista conhecido dos anos trinta que fabricava reportagens e críticas palpitantes sobre homicídios, assassinios, vilões, intrigas e outros factos-divers para diversos jornais, tais como o ABC e o Primeiro de Janeiro. Redigidas e impressas como notícias verídicas, estas reportagens eram na sua grande maioria fruto da imaginação de Ferreira e a sua equipa de colaboradores, a quem ensinou a arte de "reporterizar". Fascinado, os leitores acompanhavam os relatos ou eventos encenados por este infame repórter como se fossem verdade, pois este así acertava salgadas das suas revelações. Para cumprir a demanda do público por este género de notícia, Ferreira não só produziu

Neste contexto, gostaria de mencionar o projecto que estou neste momento a preparar para a minha participação no festival *Trama*²⁰³ - Festival de Artes Performativas –que consistirá num conjunto de eventos a partir da memória de Reinaldo Ferreira/ Repórter X, tendo especialmente em conta a cidade do Porto, onde ele também viveu, e que terá várias componentes que se realizarão em diferentes espaços e utilizando diferentes media. Estas duas obras traduzem mais um desdobramento, mais uma vida ligada ao infundável processo de mutação, metamorfose e multiplicidade sugerida e instigada pela obra e figura deste autor.

²⁰³ - O festival Trama, que terá a sua 6ª edição de 13 a 16 de Outubro de 2011 é uma iniciativa organizada pela Fundação de Serralves e o Brrr_Live Art, com a colaboração de vários parceiros da cidade. Serão apresentadas várias propostas em estreia nas áreas da música, teatro, dança, performance e ópera digital numa exploração das suas potencialidades performativas e experimentais. <http://www.festivaltrama.com/>



Todos os projectos que foram desenvolvidos ao longo do período de doutoramento²⁰⁴, apesar das suas múltiplas formas e diferentes media relacionaram-se de forma intensa quer com os espaços, a história, a memória e as pessoas, e houve um desejo de estabelecer pontes e ligações *experimentantes*²⁰⁵ e diversas. Especialmente com o público, com as pessoas, nomeadamente

²⁰⁴ - Que se encontram documentados no *Elemento prático da tese de doutoramento*.

²⁰⁵ - Em "A Origem da Obra de Arte", Heidegger afirma que *toda a arte é na sua essência poesia*. A poesia é entendida enquanto "modo do projecto clarificador da verdade, isto é, do Poetar no sentido lato" (ver pag. 58, na publicação das Edições 70, 1999). Precisamente, a poesia e as artes permitem-nos reflectir e meditar sobre a técnica de um modo operativo mas "inútil". Entendamos inútil, no sentido em que não responde a necessidades de uso e fins imediatos. Os artistas, especialmente desde a invenção da fotografia e de outros meios de produção e reprodução, têm vindo a utilizar a técnica num sentido experimental, subversivo, desconstrutor, deslocando a técnica de um sentido puramente instrumental ou útil, reflectindo sobre esta e usando-a de um modo "experimentante", isto é tacteando-a, fugindo a convencionalismos, ou alterando pressupostos originalmente estabelecidos para usos puramente industriais ou tecnológicos. Assim o acto "experimentante" (a partir do alemão *experimentierendes*), é o acto que não tem como pretensão chegar alguma vez ao fim de uma busca, (entendido, também, no sentido de busca permanente).

na forma de eu, enquanto artista, estar presente. No entanto, sinto que foi nas performances enquanto encontro íntimo que se intensificou uma forma mais próxima e exclusiva de estar com os outros na arte. Porque, pela sua natureza, ambos - artista e participante - fomos convocados a partilhar um momento que só a nós pertenceu. Algo que não se voltará a repetir de forma igual..., contrariando a ideia vaga de espectador e dando lugar a um participante específico, ao mesmo tempo que se recupera a ideia de obra única. Não propriamente para afirmar a sua aura, pelo contrário, para a afirmar a possibilidade desta escala reduzida, neste encontro entre artista e participante.

11. Conclusões

O período de doutoramento permitiu-me um tempo absolutamente privilegiado – para a minha prática artística, para a investigação de índole prática e teórica e para encontrar a minha própria voz enquanto artista e investigadora (ou *artista investigante*²⁰⁶) – durante o qual pude concentrar-me em algo que realmente me apaixona. Não se tratou, portanto, de cumprir mais uma prova académica, mas de um tempo de exploração, crescimento e de encontro com coisas novas. Foi um processo que englobou momentos de imenso prazer intelectual, bem como inúmeros escolhos que fazem parte de todos os doutoramentos e que nos aguçam a vontade de nunca desistir.

Tive oportunidade de realizar e apresentar obras novas quer no contexto académico, quer nas exposições, festivais e outros eventos para que fui convidada.

Escrever a conclusão obriga-me a retrospectivar. E esse exercício mostra-me agora que será possível, a cada artista, encontrar a sua própria voz num contexto académico. Essa possibilidade não encerra em si um único modelo para as teses baseadas na prática, mas antes indica que o modelo será entender a tese como um espaço experimental ou *experimentante* no qual cada um poderá encontrar a sua forma de configurar a prática enquanto investigação. Este processo foi, assim, um exercício de aprendizagem que fui desenvolvendo e apresentando nas reuniões de orientação, nos tutoriais, no confronto com as práticas dos meus pares, nas conversas de artistas e conferências a que assisti ou em que participei; no contacto com diferentes abordagens pedagógicas ao ensino artístico; na organização, com outros colegas, de simpósios no âmbito académico, bem como nos encontros informais entre doutorandos para debate de ideias e de projectos.

²⁰⁶ - Do latim *investigante*, participio presente de *investigāre*, «investigar; indagar».

Deste modo, foi importante pensar a Introdução como um capítulo onde:

- Foram abordadas as questões metodológicas que orientaram o *modus operandi* da investigação;
- Analisei a minha prática artística anterior ao início do doutoramento, o que permitiu entender de outra forma os meus processos de construção;
- Revelei uma arqueologia das minhas experiências de vida, como o facto de ter sido operadora de Banda do Cidadão ou ter trabalhado numa rádio local, que nunca tinha entendido enquanto influências na minha prática artística;
- Contextualizei a origem do meu interesse no tema que propus desenvolver, revisitando projectos que antecederam as performances enquanto encontro íntimo desenvolvidas durante o período de doutoramento.

O meu interesse em performance enquanto encontro íntimo foi originado pela minha prática artística e pela vontade de explorá-la, investigá-la e contextualizá-la num âmbito mais alargado. Um dos objectivos era que o elemento escrito da tese fosse uma ferramenta para entender o conceito de intimidade em geral e as suas especificidades e contaminações no âmbito da performance e das práticas performativas. Essa pesquisa iniciou-se com o próprio significado da palavra *intimidade*, num sentido genérico, mas também no âmbito da sociologia e da psicologia. Encontrei no campo da psicologia vários estudos recentes sobre intimidade, e especificamente sobre intimidade de *um-para-um*. A investigação que tem sido feita nesta área permitiu definir formas e modos de interacção íntima, e compreender que a intimidade se baseia, antes de mais, numa consensualidade entre seres. Se esse consenso se esbate ou desaparece, a intimidade deixa de existir. As condições para um verdadeiro encontro apenas vivem com base nessa premissa.

A tarefa seguinte partiu do facto de Rachel Zerihan afirmar em *Intimate Interactions: Returning to the body in One to One Performance* que a primeira performance *one-to-one* teria

sido *Five Day Locker Piece* de Chris Burden (1971). No entanto, pareceu-me improvável que esta performance pudesse ter resultado apenas de um acaso e não existissem outras ramificações, ou outros artistas com preocupações semelhantes na mesma época. Assim encontrei não apenas outras performances de Burden, mas fui descobrindo performances de outros artistas que eram encontros íntimos, mas que tinham sido abordadas à luz de outras perspectivas pela crítica e pela história de arte. Para mim não foi importante determinar qual terá sido a primeira, mas antes estabelecer um mapeamento de obras, que considerei seminais, da performance enquanto encontro íntimo – obras de Chris Burden, mas também de Vito Acconci, Lygia Clark e VALIE EXPORT.

Por outro lado, intrigou-me a ligação recorrente entre intimidade e visceralidade na performance contemporânea no Reino Unido. Ao tentar responder a esta questão, deparei-me com as performances de Franko B., artista e *performer* fortemente ligado à herança da *body art* e da cultura do fetiche. Os seus *one-to-one* marcaram e ainda marcam profundamente o que é hoje a performance enquanto encontro íntimo nesse país, e isso é visível em artistas como Kira O'Reilly, Samantha Sweeting ou Jiva Parthipan. Além da sua influência, existe também uma questão cultural, pois um dos significados em Inglês da palavra *intimacy*, é precisamente *sexo*, sendo muitas vezes usada em vez desta em situações formais ou embaraçosas.

Pude também concluir que nas performances enquanto encontro íntimo a questão da presença é fundadora porque, em primeiro lugar, a obra não existe sem a presença de outro. Tem que haver um encontro: o(a) artista e uma outra pessoa. Essa proximidade entre dois seres e a recusa de convenções teatrais tende a impossibilitar a figura tradicional do espectador. A pessoa que está com o artista é antes um *participante*.

Foi igualmente importante entender a natureza dos *espaços* para as performances de *um-para-um*. O primeiro tipo de espaço é aquele onde as pessoas se encontram face a face no mesmo

lugar geográfico, tal como na obra *Vou a tua casa* de Rogério Nuno Costa. Um segundo tipo é aquele onde *performer* e participante encontram-se no mesmo espaço geográfico mas há algo que os media, como por exemplo um confessionário católico ou um dispositivo arquitectónico. A sensação de mediação também pode ser obtida através de um objecto protésico ou algo que altere a percepção do espaço ou do momento.

Existem também encontros simultâneos nos quais não se partilha a mesma localização. O espaço é mediado tecnologicamente por dispositivos que aproximam os seres de uma outra forma. As noções de espaço e de presença são expandidas para permitir a *telepresença*. Assim, numa breve perspectiva histórica dos novos *media* foi possível compreender de que forma é que surgiu a telepresença tal como a conhecemos actualmente. Este modo de presença não retira o carácter efémero e de partilha da performance, pois as tecnologias e plataformas telecomunicacionais permitem-nos manter esse carácter e estar ao vivo (*live*) com o outro. Mesmo que não nos possamos tocar.

A questão da documentação: o déficit visual ou a narração enquanto documento partiu, não apenas da condição efémera da performance e das questões relacionadas com a documentação de performances, mas sobretudo da condição específica da performance enquanto encontro íntimo. Esta condição implica um posicionamento ético apontado logo em 1975 por Chris Burden. Ou seja, se o encontro é íntimo então não podem existir formas de documentação, que se impõem enquanto um terceiro elemento, um intruso ou agente disruptivo – tal como a fotografia documental ou o vídeo – que se tornaram o meio mais comum de documentar performances. Assim, parece haver uma radicalização da ontologia da performance enunciada por Peggy Phelan.

Mesmo havendo uma impossibilidade ética de documentar usando uma tecnologia que se assume espectador, as performances têm sido documentadas, variando nos modos de o fazer. Se existe um déficit visual, então pode existir em alternativa um corpo documental que se baseia em imagens evocativas ou furtivas; vestígios ou artefactos usados na performance;

textos preparatórios, sobre a própria obra, ou mesmo ficcionados, criados pelos artistas; testemunhos ou textos reflexivos dos participantes e documentos baseados na oralidade – conversas, conferências ou entrevistas onde é registada a voz do artista ou do participante.

Foi então natural sentir a necessidade de construir, nos capítulos seguintes, dois corpos documentais. Pela necessidade arquivística de *guardar* as práticas de performance enquanto encontro íntimo em Portugal, pela falta de um lugar de arquivo e de inscrição da performance no nosso país, e pelo desejo inicial de contextualização destas obras.

Iniciei com uma abordagem das práticas no âmbito das artes performativas das obras de Lúcia Sigalho, Francisco Camacho, Mónica Calle, Diniz Machado, bem como *A Tradução* de Yann Gibert (cuja formação inicial é na área da dança) que foi apresentada no âmbito de uma inauguração de uma exposição de artes plásticas. De seguida abordei as performances dos artistas plásticos Nuno Ramalho, Susana Chiocca e Carla Cruz.

A segunda parte constitui-se como a documentação da minha própria prática performativa durante o doutoramento, onde abordei as performances *A Bedtime Story, uma história, X, Hóspede | Guest*, e a experiência *uma história: a documentation* que foi um acto performativo, apresentado no Goldsmiths College, enquanto documentação da performance *uma história*.

Por fim, o capítulo final permitiu-me contextualizar as performances, que realizei no âmbito desta tese, com prática artística que fui desenvolvendo ao longo do projecto de doutoramento, possibilitando-me uma reflexão sobre os pontos de ligação, re-ligação e encontro, como por exemplo em *Santa Justa* (2010) ou *X e Reporter X* (2009-11), que podem ser consultados no DVD com o portfolio completo da componente prática.

Quando iniciei este projecto uma das premissas era não estabelecer um *género*, mas antes procurar a riqueza e variedade dos encontros íntimos no âmbito das artes plásticas, o que move os artistas a fazê-lo, e o que torna esta presença e esta proximidade tão apetecível como

desafiante. Inquirir, fazer, procurar, documentar e dar voz às práticas e aos praticantes da performance enquanto encontro íntimo, mas também reflectir sobre uma posição ética e política: a performance pode ser um elemento perturbador e um modo de questionar a experiência estética. Como afirma Suely Rolnik²⁰⁷, existem forças que se dedicam à construção de novas cartografias na arte que decorrem das tensões da experiência contemporânea:

Mega-exhibitions have become one of the main sources of empty and shallow prêt-à-porter cartographies, adaptable for consumption in any point of the globe. Nevertheless, against the grain of this tendency, other forces are at work, investing in different ways in the construction of cartographies that emerge from the tensions of contemporary experience rather than from their denial. Through them, the poetic power of art is affirmed, giving body to the sensible mutations of the present. Making them apprehensible results in the opening up of new possibilities for individual and collective existence—lines of flight away from sterile modes of living that provide support for nothing but the production of capital. Is this not precisely the political potency of art?

Estas performances convocam e radicalizam o sentido poético do encontro entre dois seres: um artista e um participante. Esse momento escapa ao controlo de terceiros, à comodificação do objecto artístico e à sua espectacularização. Deve totalmente a sua existência àquelas duas pessoas, uma com a outra.

Essa aproximação é o fulcro deste trabalho – enquanto artista, *performer* e investigadora – do qual esta dissertação é testemunho.

²⁰⁷ - Suely Rolnik, “Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible”, In *e-flux*, <http://e-flux.com/journal/view/230> [Acesso em 8 de Maio de 2011].

12. Susana Mendes Silva conversa com Rogério Nuno Costa

Susana Mendes Silva – Olá Rogério.

Rogério Nuno Costa – Olá Susana.

Susana e Rogério – (risos)

SMS – Olha...Esta é a oportunidade para nós falarmos sobre...

RNC – Finalmente!

SMS – Sim! Falámos já muitas vezes, mas tínhamos combinado gravar uma conversa e especialmente sobre o teu trabalho e o projecto “Vou a tua casa” que eu abordo na minha tese.

RNC – Ok!

SMS – Quando nós nos encontramos pela primeira vez em Lisboa, naquele salão de chá no Carmo.

RNC – Hummm...

SMS – Lembras-te?

RNC – Lembro-me!

SMS – (risos)

SMS – Uma coisa que me disseste sobre o “Vou A Tua Casa” foi que tinhas começado este projecto porque tinhas vontade de conhecer as pessoas que estavam no público ou seja na plateia...

RNC – Sim, sim. Queres que eu fale sobre isso é?

SMS – Sim...

RNC – Sim eu lembro-me disso ter sido...Eventualmente...pronto, já passou muito tempo...

SMS – Hum...Hum...

RNC – E eu sei que na altura na minha cabeça estavam muitas coisas diferentes e muitas vontades diferentes, muitas urgências diferentes e todas elas foram importantes para para o nascimento do “Vou A Tua Casa” e essas vontades têm muitas nuances diferentes...Umas mais do foro conceptual, coisas que eu pensava, inspirações que eu colhia de coisas que estava a ler na altura. E foi uma altura muito importante na minha vida, porque foi quando eu terminei a Licenciatura em Comunicação Social e fui para o Mestrado em História de Arte Contemporânea e comecei a ter acesso a uma série de artistas e discursos artísticos que eu nunca tinha ouvido falar.

SMS – Ok...

RNC – Nomeadamente a arte conceptual...

SMS – Sim.

- RNC – Pronto...que foi bastante importante, para mim, ter conhecido o trabalho de muitos artistas, sobretudo americanos e também teóricos que eu não conhecia e foi, também, nessa altura, embora já conhecesse o trabalho do Marcel Duchamp...Foi nessa altura que comecei a aprofundá-lo mais e a estudá-lo mais e pronto. E acabou por se transformar numa referência que é muito importante para mim e que muitas pessoas conhecem, do tipo até gozam e fazem piadas com isso, do tipo: “Lá vem o fanático do Marcel Duchamp”.
- SMS – (risos)
- RNC – Mas... Paralelamente a essas questões mais teóricas, havia uma série de coisas que não eram racionalizáveis...E que partiam mais, se calhar, da minha vida, das coisas que estava a fazer na altura, da situação em que me encontrava, o facto de não saber muito bem o que fazer da vida, porque tinha acabado de fazer um curso que não tem nada a ver, ou à partida não tem nada a ver com o universo artístico...E eu tinha vindo para Lisboa para ser jornalista e, de repente, dou por mim mais interessado em fazer teatro, em ser actor...E estava numa fase mesmo...Não diria complicada, porque não estava angustiado nem...Bom, nem coisa que o valha, mas numa fase em que havia muitas confusões na minha cabeça de...
- SMS – Sim...
- RNC – “O que é que eu quero fazer?”, “Como é que eu me quero apresentar às pessoas?” E depois ao mesmo tempo, também as experiências profissionais que tinha tido até então.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Dentro do território do teatro, dos espectáculos ao vivo, do palco...Que, por um lado, eram...as minhas experiências no teatro anteriores ao “Vou A Tua Casa” com criadores que foram importantes para mim e que foram importantes, também, para o desenho do “Vou A Tua Casa” e falo especificamente da Lúcia Sigalho, que era a experiência mais recente na altura.
- SMS – Sim...
- RNC – Aliás, quando eu comecei a pensar o “Vou A Tua Casa” estava a fazer o último espectáculo que fiz com ela.
- SMS – Certo...
- RNC – Mas...Mas por outro lado havia por um lado uma identificação e de certa forma, também, um... havia uma série de coisas que tinha trabalhado com ela e que me interessava continuar a trabalhar autoralmente. Portanto, já não na condição de intérprete.
- SMS – Certo...

- RNC – Mas por outro lado, havia uma insatisfação também. Havia muitas coisas, e agora já não falo só dela, mas de outras coisas que eu ia fazendo...com outros artistas e também os próprios workshops que eu fazia e a formação que eu tinha. Na altura, tudo me insatisfazia ao ponto de eu achar que: “Se calhar não tenho idade para isto. Se calhar não tenho formação para isto. Se calhar não tenho ainda arcaboço...”
- SMS – Hum...Hum...Certo.
- RNC – ...humano...Acima de tudo humano, para me aventurar já...” Apesar de já ter vinte e quatro anos na altura e hoje em dia aparecem criadores com vinte a fazer obras extraordinárias...
- SMS – Sim, sim...
- RNC – Mas eu não me sentia preparado...mas, ao mesmo tempo, havia uma grande insatisfação, havia coisas que, por exemplo, o trabalho com a Lúcia não me estava a dar e que eu precisava de ter...E precisava de ter, mesmo por uma questão quase de sobrevivência, ou seja, para eu continuar a fazer teatro, eu tinha mesmo que fazer qualquer coisa que me desse essas coisas que me estavam a faltar. Caso contrário, eu tinha que mudar completamente de vida e fazer outra coisa: ser jornalista, não sei...Porque já, o teatro estava a começar a ser uma...O teatro, eu intérprete de outros criadores...
- SMS – Sim, sim, sim...
- RNC – Estava a começar a ser uma coisa muito angustiante e muito insatisfatória e era um grande sofrimento para mim...
- SMS – Mas há uma coisa interessante no “Vou A Tua Casa” que, embora tu digas que vem dessa tradição do teatro...
- RNC – Hum...
- SMS – Para uma série de pessoas parece que está muito mais próximo de uma prática performativa...
- RNC – Sim...
- SMS – ...do campo das artes visuais.
- RNC – Sim...
- SMS – Nomeadamente devido à relação que tu colocas com...ou que estabelececes, melhor dizendo, com o público.
- RNC – Sim...
- SMS – E, se calhar, vem dessas questões conceptuais e dessas heranças conceptuais que tu falas desde Duchamp até aos artistas de finais dos anos 60...
- RNC – Sim...

- SMS – Mas, no entanto, tu dizes que aquilo é um espectáculo, só que tem uma particularidade: é um espectáculo em que o espectador está altamente implicado e que tem que participar.
- RNC – Sim...
- SMS – E, portanto, deixa de ser um espectador apenas...
- RNC – Sim...
- SMS – e passa a ser também um participante.
- RNC – Sim...
- SMS – E isso coloca uma série de questões, para além de que tu vais ao espaço dele...
- RNC – Sim...
- SMS – ou dela...
- RNC – Sim...
- SMS – Não é? E ao espaço mais íntimo, que supostamente é a casa.
- RNC – Sim, exacto.
- SMS – Lembro-me que na altura não participei, mas depois mais tarde fui acompanhando de longe, e muitas pessoas do teatro rejeitaram um bocadinho...
- RNC – Sim...
- SMS – ...a tua abordagem. Como é que tu vês esta situação das duas...
- RNC – Era compreensível...
- SMS – ...ou seja, dessa hibridéz.
- RNC – Era compreensível que isso acontecesse, porque eu acho que há várias linhas de leitura da peça. E agora vou-me focar apenas na primeira versão que era a tal que tu referiste, que acontecia nas casas das pessoas.
- SMS – Exacto.
- RNC – Depois houve mais duas, mas essa...
- SMS – Exactamente.
- RNC – Mas essa primeira que é mais embrionária e eu, quando a criei, não tinha em vista fazer mais duas. Era para mim uma peça que ia terminar quando terminasse. Depois é que a coisa se começou a tornar mais complexa e eu achei que fazia sentido fazer mais duas versões...Mas focando-me nessa primeira, eu acho que, por um lado...Eu percebo...isso que tu dizes, que há qualquer coisa que pertence a herança das artes plásticas ou das artes visuais.
- SMS – Claro.
- RNC – Percebes...mais abrangentes que, que...facilmente se consegue aproximar o “Vou A Tua Casa” desse universo e eu percebo porquê. Eu acho que tem a ver, se calhar, mesmo com a ideia de obra e não de espectáculo. Embora eu lhe chamasse espectáculo porque queria, e isto é apenas e só abordagem teórica,

porque formalmente falando, aquilo de espectáculo não tinha rigorosamente nada. No início, nos primeiros que eu fui fazendo, ainda tinha alguns resquícios...

RNC – E tinha alguns resquícios por pura ingenuidade minha, lá está... Resquícios, como por exemplo, como é que tu numa coisa que está completamente virada do avesso do tipo: “eu é que vou a tua casa fazer a peça para ti e não o contrário. Não és tu que vens ao teatro para me ver...”

SMS – Claro.

RNC – Entre outras coisas... Como é que eu resolvo situações como a questão da bilheteira, por exemplo.

SMS – Isso é uma questão muito importante. Por exemplo, desculpa estar a interromper-te...

RNC – Sim.

SMS – ...mas quando entra um carácter íntimo nas obras de arte, sejam elas de que área forem...

RNC – Sim.

SMS – A questão do dinheiro...

RNC – Sim.

SMS – Pode tornar-se problemática.

RNC – Ganha uma dimensão absolutamente moral.

SMS – Não é?

RNC – Sim.

SMS – O que, por exemplo, eu vi em Inglaterra, é que as pessoas estão sempre habituadas a pagar para verem *performances*. Só que o dinheiro perverte, um bocadinho, o que poderá ser uma relação empático-afectiva que se possa estabelecer.

RNC – Exactamente.

SMS – Porque, se tu colocas o dinheiro no meio... isso pode ficar completamente comprometido.

RNC – E no caso do “Vou A Tua Casa” ficava absolutamente comprometido.

SMS – Como é que tu fizeste?

RNC – Na primeira versão, que era o que eu estava agora a explicar-te...

SMS – Sim.

RNC – No início ainda houve esses resquícios. À medida que o projecto foi avançando no tempo, e teve mesmo que avançar no tempo, porque eu não tinha apoios nenhuns para o projecto... não tinha maneira de o comunicar massivamente e, portanto, a coisa ia acontecendo assim muito, muito esporadicamente... Ia recebendo um convite, passado uma semana recebia

outro convite. E então durou quase um ano inteiro em Lisboa. Durante esse ano eu fui abandonando cada vez mais, fui limpando cada vez mais a peça...

SMS – Sim.

RNC – ...desses resquícios que o tornavam, formalmente, um espectáculo. Eu quando digo formalmente é porque eu tenho consciência que conceptualmente não é.

SMS – Hum...Hum...

RNC – Conceptualmente é uma experiência. Podemos chamar-lhe uma performance, se quisermos agarrar numa gavetinha historicamente instituída.

SMS – Sim, sim, sim.

RNC – Mas, para mim, é uma experiência. Uma experiência, uma troca experiencial entre dois agentes: um artista e alguém que não é artista, ou até pode ser, mas que naquele momento...

SMS – Não é naquele momento, pois.

RNC – Naquele momento é um espectador ou um usufrutuário daquela obra, e é uma coisa que é feita pelas duas entidades, como é evidente. Pronto. Agora, eu sei que não vou ser ingénuo ao ponto de dizer que não há, naquela peça, imensas...Como direi...Imensas...Imensos conceitos, mesmo que estejam desestruturados ou...

SMS – Sim.

RNC – ...invertidos, que fazem parte da linguagem teatral. Aliás, se...Basta leres alguns textos que estão no *blog* ou outras coisas...

SMS – Certo. Claro, claro.

RNC – ...para tu perceberes que todo o meu discurso se baseia em questões de distinção entre realidade e ficção.

SMS – Hum...Hum...

RNC – ...a ideia da não-personagem...

SMS – Sim.

RNC – Que eram coisas que na altura me interessavam. Hoje já não me interessam para nada, mas na altura era interessante para mim pensar nessas coisas, que são coisas que também já vinham da Lúcia [Sigalho], não é?

SMS – Sim.

RNC – ...Faz todo o sentido no trabalho dela a ideia da *personagem versus persona*. Que eram coisas que eu já tinha explorado com ela, e que continuei a explorar no “Vou A Tua Casa”. Mas para mim, acima de tudo, era importante tentar perceber como é que consigo criar uma situação que não tenha que estar engavetada em lado nenhum. Portanto, que não tenha que ser admitida como teatro, como *performance*, como instalação, como *happening*, como...

- SMS – Sim.
- RNC – Mas é sempre qualquer coisa e formalmente parece-se sempre com qualquer coisa. Portanto, ao mesmo tempo, eu sei que era um objecto insólito...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – E exótico até.
- SMS – Sim.
- RNC – Se calhar, por isso é que foi tão falado nos jornais na altura. Nunca mais peça nenhuma teve tanta visibilidade. Peça nenhuma minha.
- SMS – Claro.
- RNC – Mas é perfeitamente normal, mas também é perverso ao mesmo tempo. Não é? Passado uns tempos continuas a produzir espectáculos, a produzir projectos e eles não têm tanta visibilidade quanto aquele. Porquê? Não é porque aquele seja melhor, simplesmente é porque é formalmente mais exótico e é mais sensacionalista.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Estas coisas todas, eu estou-te a dizê-las porque elas são importantes para mim.
- SMS – Claro.
- RNC – Põem-me a pensar e...ajudam-me também a perceber outras dimensões do meu trabalho. Por um lado é isso. Por outro lado, a peça também tinha uma ideia narrativa, e quando ela se desdobra em trilogia, eu comecei a dar ainda mais importância a essa dimensão. Eu acho que a partir daí o projecto tornou-se mais teatral. Mais teatral, pronto, lá está...Superficialmente mais teatral, no sentido em que havia, de facto, um trajecto, na cidade: entre a tua casa à minha casa e temos aí um ponto que fica no meio e...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – E é...Pronto, de repente a peça transformou-se numa história. Numa história pessoal, minha, que é partilhada com as pessoas que a viram e nesse sentido, quando eu explico a linha toda, desde o lado A até ao “Lado C”, parece mesmo uma história de teatro.
- SMS – Sim.
- RNC – E eu gosto dessa dimensão, não me causa qualquer tipo de transtorno. Agora, o “Vou a tua Casa I” nas casas das pessoas tinha muito essa ideia de uma experiência num contexto específico que é o contexto onde a tua intimidade se manifesta.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – De uma forma mais...Enfim, de uma forma mais visível.
- SMS – Sim.

- RNC – É onde tu dormes, onde tu comes, onde tu tomas banho, onde fazes as tuas necessidades fisiológicas, onde tu choras...Quer dizer...e a mim interessava-me invadir esse espaço, não pelo mero *voyeurismo*...
- SMS – Sim.
- RNC – Também não tinha nada a ver, de todo, com uma ideia de...Enfim, de criar situações radicais, não é?
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – De pôr o espectador em causa, de o amedrontar, ou...
- SMS – Sim, sim, sim...
- RNC – Ou de...Não tinha nada a ver com isso. Portanto, não era esse tipo de experiência muito *performance* dos anos 60 de assustar as pessoas ou colocá-las em situações desconfortáveis ou...
- SMS – Sim, era algo que me parece...ou a maneira como tu apresentaste era algo bastante mais convivial, digamos...
- RNC – Exacto, completamente. Sim, bastante mais convivial! Eu acho que na altura o que deixou algumas pessoas mais consternadas foi, por um lado, esse pré-conceito de que para haver teatro, tu tens que ir ao teatro.
- SMS – Sim, sim.
- RNC – Não é? E é curioso que há um autor - aliás, foi o André Teodósio que me passou esse livro, já há alguns anos - o Ortega y Gasset deu uma conferência de imprensa em Lisboa, nos anos 50²⁰⁸...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – ...que está publicada em livro, que se chama “Sobre uma ideia de teatro”²⁰⁹, acho que é assim o título, não consigo precisar...E ele diz que o teatro é um espaço onde se vai, ou seja, ele reduz a ideia de teatro à própria arquitectura ou geografia do espaço em que o teatro acontece...
- SMS – Então quer dizer que é uma actividade subsidiária de um espaço específico.
- RNC – Sim.
- SMS – Portanto, não pode ter existência noutra tipo de local...
- RNC – Ou seja, o que ele está a querer dizer é que o teatro, para ser teatro, não precisa de ter um texto, não precisa sequer de ter actores...
- SMS – Basta ter um espaço.
- RNC – Basta ter um espaço auto-denominado como teatro. Tu quando lês aquilo parece: isto é contraditório em relação ao “Vou a tua Casa”. Até me recordo na altura de ter feito um *post* no meu *blog*...
- SMS – Hum...Hum...

²⁰⁸ - José Ortega y Gasset deu a conferência em Lisboa a 13 de Abril de 1946.

²⁰⁹ - José Ortega y Gasset, *A idéia do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

- RNC – ...com um excerto do Ortega y Gasset e ter dito: “Ah! O ‘Vou a tua Casa’ então é o que ele diz, mas ao contrário ou é teatro ao contrário. É teatro na concepção do Ortega y Gasset, mas ao contrário”.
- SMS – Sim.
- RNC – Mas se calhar não... Porque ele não está só especificamente a referir ao espaço teatro como nós o entendemos, sei lá... Teatro Nacional Dona Maria II. Não é?
- SMS – Sim.
- RNC – Que é “O Teatro” por excelência, não é? Que é à italiana lá lá lá...
- SMS – Sim, sim.
- RNC – É o espaço-teatro, num sentido, se calhar, mais abstracto, mais abrangente. Portanto, é o espaço denominado como tal e isso para mim é, talvez, a linha estruturante mais importante do “Vou a tua Casa”, na trilogia toda, que é de facto essa ideia de compromisso entre duas pessoas. Portanto, nós quase que contratualizamos que durante este tempo, que nós assumimos como tempo da *performance*, o espaço em onde nós nos encontramos, é o espaço da ficção. Quando eu digo espaço da ficção é para ele se descolar do “lá fora”.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Não é porque é mentira.
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – Ou porque é diferente da realidade. Pode ser exactamente igual à realidade, como, aliás, no contexto do “No Caminho” que é a fase seguinte, não há absolutamente nada que tenha a ver com uma criação...enfim, de algo que já não exista no real.
- SMS – Sim, sim.
- RNC – E essa era a experiência do “Vou a tua Casa”, portanto era uma experiência do tentar perceber e por isso é que decidi fazer uma segunda versão...A segunda versão é a primeira versão mais depurada.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Vou tentar eliminar todas as coisas que se calhar deixam, que...Se calhar, são entraves ao real entendimento daquilo que é de facto, para mim, mais importante. Então, decidi: não pode ser um espaço privado; não pode ser num espaço com demasiadas memórias afectivas, sobretudo para a parte do espectador.
- SMS – Sim.
- RNC – Tenho que eliminar outros olhares, tenho que eliminar os convidados do espectador.
- SMS – Ok.

- RNC – Tem que ser de um para um. E eu próprio, enquanto autor, enquanto criador, enquanto intérprete da coisa, tenho que fazer um exercício...e foi talvez a experiência mais importante, para mim enquanto artista, de todo o meu trabalho, desde que faço coisas até hoje...Foi ter embarcado nesse território... que é eu saber apenas e só, que amanhã às duas da tarde, em frente ao Palácio da Ajuda, me vou encontrar com a Susana Mendes Silva...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – ...que eu só conheço o nome, pronto (e o *email* que ela mandou a fazer a marcação). Eu não vou preparar rigorosamente nada, mas quando eu te digo “Eu não vou preparar rigorosamente nada!” é uma falácia.
- SMS – Claro.
- RNC – Tu preparas sempre alguma coisa...A própria ideia de estares a pensar que te vais encontrar e escreveres na tua agenda, para não te esqueceres...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – ...o que seja que tu faças, isso já é uma preparação e já é um universo gigante de possibilidades que estão ali a despontar. Eu quando digo: “Eu não conheço a pessoa de lado nenhum, logo não posso preparar nada a pensar nessa pessoa, porque não sei quem ela é”. Portanto este não-conhecimento é uma matéria de trabalho infundável.
- SMS – Sim.
- RNC – É tão rica ou se calhar até mais do que, por exemplo, dados pessoais que eu pudesse saber sobre ti, não é? E a minha ideia com o “No Caminho” é essa. Portanto, é um depuramento do “Vou a tua casa” numa relação de um para um.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Em que...tentar perceber de que maneira é que tu consegues transformar uma absoluta banalidade, como na maior parte dos casos foi... Uma absoluta banalidade, isto aos olhos, se calhar, de um entendimento mais teatral.
- SMS – Sim.
- RNC – De teatro como algo maior do que a vida, e por isso é que está num palco.
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – Lá está, estou agora a começar a revelar-te coisas que me chateavam...Quando trabalhava como intérprete, não é? E “No Caminho” é isso, é promoveres um entendimento real, mesmo que isso seja falacioso, porque nunca é real.
- SMS – Sim, sim, claro.
- RNC – Porque há o tal contrato mútuo de que isto faz parte de um objecto artístico e, como tal, não é igual à realidade, mas era esse exercício que eu queria fazer.

Primeiro, de mim para comigo e, como te disse, isso foi o exercício, em termos de trabalho de actor, se quisermos ir por aí, mais importante.

SMS – Hum...Hum...

RNC – E não me venham cá com essas tretas de que quando tu fazes de ti própria num espectáculo é muito mais fácil do que fazeres de Julieta ou de fazeres de Antígona. É mentira! É, talvez, a coisa mais complicada do universo! Eu nunca...por exemplo, a questão do nervosismo, que é um exemplo que eu dou muitas vezes quando estou a falar sobre isto... E também para te explicar que, se formos reduzir a coisa ao trabalho de intérprete deste objecto...é-me exigido um virtuosismo tão difícil de atingir, ou se calhar até mais, do que aquele que me é exigido para eu...sei lá...praticar pau chinês. É preciso treino mesmo! Que era uma coisa que eu achava que não ia precisar para o “Vou a tua casa”, sobretudo para o Lado B, para o “No Caminho”, eu achava que não ia precisar de nada: sou eu próprio! Mentira! É mesmo preciso um treino. Eu lembro-me de, num dia qualquer, já não me recordo, ia encontrar-me com alguém e foi o primeiro espectáculo que eu fiz para uma pessoa que eu não conhecia de lado nenhum.

SMS – Hum...Hum...

RNC – Todos os que tinha feito até então, ou eram pessoas que eu conhecia de vista, de nome ou eram mesmo pessoas amigas. Este foi o primeiro em que eu não fazia ideia de quem era aquela pessoa e estava em casa a fazer tempo, à espera, e estava numa pilha de nervos tal...Comecei a pensar: “Mas porque que eu estou nervoso? Isto não faz sentido nenhum estar nervoso, porque eu não...Eu não...Nada pode falhar”.

SMS – Claro. (risos).

RNC – No contexto desta peça, nada pode falhar.

SMS – Sim.

RNC – A minha experiência como actor de palco que me deixa nervoso muitas vezes. Nem sempre, mas muitas vezes deixa, é o nervo de achares que te vais esquecer da deixa, que te vais enganar no passo, que não vais conseguir ter aquela energia que precisas de ter naquela cena ou sei lá...Pronto, quando tens uma coisa super-estruturada, fixada e encenada, é muito fácil teres nervos...

SMS – Sim.

RNC – ...pelo medo de errares, de te esqueceres, de te enganares, de teres uma branca, etc. No contexto de “No Caminho”, para já nada disto existe e depois mesmo que a pessoa não goste do que eu... do que está a acontecer e se vá embora, eu tenho o trabalho conceptualmente muito seguro para aguentar qualquer possibilidade, porque a partir do momento em que eu promovo isto

como um encontro real e a coisa está muito explícita em termos de comunicação...

SMS – Hum...Hum...

RNC – A pessoa sabe perfeitamente ao que vai, se não sabe é porque não fez o trabalho de casa.

SMS – Claro.

RNC – Mas isso é problema dela...E portanto, porque é que eu estou nervoso, ainda assim?! Eu comecei a perceber que é evidente que eu não estou nervoso como estou nervoso quando faço um espectáculo de palco. Eu estou nervoso porque me vou encontrar com uma pessoa que eu não conheço.

SMS – Pois. Sim, sim, sim.

RNC – *As simple as that.* (risos) Portanto...

SMS – Como estarias noutra situação qualquer em que te irias encontrar...

RNC – Exactamente!

SMS – ... com uma pessoa que não conhecias.

RNC – Sim, para uma reunião...

SMS – Para um *blind date*. (risos)

RNC – Para um *blind date*. Exacto, e foi quando eu me apercebi disto, comecei a pensar: eu tenho que ter consciência destas coisas, quer dizer... Eu como autor deste objecto, tenho que o investigar, não posso ser *naïf*.

SMS – Sim, sim.

RNC – Tenho que ser...Eu tenho muito esta coisa, e os artistas que eu gosto normalmente são os artistas em que eu consigo perceber isto: que é os artistas que são cromos da sua coisa (risos).

SMS – Hum...Hum...

RNC – Eu acho que é mesmo importante...Não sei, há quem diga o contrário, que não deves ser demasiado obcecado, que deves largar...Eu não concordo! Eu acho que tu deves ser mesmo obcecado pelo teu trabalho, de uma forma saudável, não doentia, mas deves ser obcecado e deves conhecê-lo muito bem... Porque senão há qualquer coisa da questão autoral que, para mim, deixa de fazer sentido... Depois é óbvio que o partilhas, não é?

SMS – Sim, sim.

RNC – Mas isso já é outra dimensão... e, então, como eu defendo isto, decidi investigar isto: que outras sensações, que são normais num espectáculo, mas também existem na vida, tal qual ela é...

SMS – Sim.

RNC – ...independentemente de ser um espectáculo ou não...que este projecto me pode proporcionar e que eu possa, não necessariamente trabalhar no sentido

das encenar, porque aí estaria...enfim...a assassinar projecto, mas conhecê-las melhor para meu próprio proveito? Portanto, eu não tenho a intenção de não ficar nervoso. Portanto, não é aquela ideia que tu tens no palco que aprendes técnicas de relaxamento para conseguires ficar calmo e não teres nervos antes de entrares em palco.

SMS – Sim.

RNC – Que é perfeitamente legítimo e até é desejável muitas vezes.

SMS – Claro.

RNC – Neste contexto, eu queria conhecer estas dinâmicas não para as superar.

SMS – Mas para as entender...

RNC – Para as entender, porque eu quero que elas lá estejam. Portanto, se eu estiver a tremer de medo por estar à frente de uma pessoa que eu não sei se me vai matar (risos).

SMS – Sim.

RNC – Eu não quero deixar de tremer, eu quero que ela veja que eu estou a tremer.

SMS – Certo.

RNC – Porque isso é absolutamente real, está a acontecer. Não é?

SMS – Hum...Hum...

RNC – Portanto, eu não vou fazer qualquer esforço para retirar, mas ao mesmo tempo também não vou fazer qualquer esforço para tornar isso muito evidente e é nesta... É neste jogo “cá e lá”, que entra a tal ideia de virtuosismo que eu te falava. Portanto, é muito complicado não ceder à tentação de, por um lado, eliminar as coisas que são desconfortáveis...

SMS – Hum...Hum...

RNC – Por outro lado, aquelas que tu até achas que podes deixar ficar, tens a tendência, e isto é um vício de actor, de ampliar...

SMS – Hum...Hum...

RNC – ...de lhe por uma lupa em cima: “olha eu a tremer”, não é? Eu não queria nem este pólo, nem este pólo. Queria uma coisa absolutamente do aqui e do agora... Aquilo que depois em conversas com algumas pessoas que me ajudaram a pensar sobre isto se falou do *grau zero* da interpretação.

SMS – Sim.

RNC – Interpretação ou representação, se quiseres, que é uma utopia. Tu no dia-a-dia estás constantemente a representar...

SMS – Claro.

RNC – ...mas como é que tu consegues estar sintonizado e fazer um esforço para te aproximares o mais possível desse grau zero... e acho que isto, apesar de ser uma

coisa muito teórica se calhar até filosófica, acho que isto são talvez assim os alicerces, a base mestra do “Vou a tua casa”.

SMS – Sim.

RNC – ...e explica todas as dimensões paralelas ao “Vou a tua casa”, nomeadamente a relação que eu estabeleço com as pessoas. Eu sei que é a parte que, talvez, que te interessa mais... Eu sinto que só conseguia esse tipo de relacionamento com as pessoas, se trabalhasse dentro desta dimensão.

SMS – Sim, sim, sim. Uma dimensão um bocadinho mais próxima do autêntico...

RNC – Sim.

SMS – ...daquilo que se passa...

RNC – Sim.

SMS – ...na vida quotidiana.

RNC – Sim, sim, sim.

SMS – Há também...

RNC – Posso dar só um exemplo?

SMS – Sim, sim.

RNC – Lembrei-me agora de uma coisa engraçada que aconteceu depois no “Lado C”, que foi uma espectadora que ficou muito zangada... Quer dizer, zangada, ficou assim, tipo...

SMS – Sim, sim, mas...

RNC – ...ficou um bocadinho chateada, porque a minha casa estava super-arrumada. Estava muito arrumadinha, limpinha, cheirosa...

SMS – (risos)

RNC – e havia um quarto que tinha a porta fechada e que não se podia entrar...

SMS – Hum...Hum...

RNC – ...e eu lá lhe expliquei, tipo: mas porquê que a casa haveria de estar suja, eu quando convido pessoas para virem a minha casa tenho o cuidado de ter a casa impecável, faz parte, se calhar, da minha educação.

SMS – Claro, claro.

RNC – Pronto...A menos que tu aches que sou uma pessoa desarrumada...

SMS – (risos)

RNC – ...mas mesmo que eu fosse, mesmo que eu fosse...Às vezes tenho a casa desarrumada...

SMS – Como toda a gente...

RNC – Como toda a gente, mas se vem alguém, sobretudo alguém que eu não conheço bem, tenho esse cuidado de arrumar. Pronto, aquela coisa da nossa educação.

SMS – De respeito.

- RNC – De respeito, de não dar mau aspecto, essas coisas todas...Portanto, eu simplesmente fiz contigo aquilo que normalmente faria numa situação real, ou seja, é muito complicado, primeiro para mim não ceder à tentação e depois é muito complicado, também, trabalhar no sentido de que o espectador perceba o trabalho que está realmente a acontecer, porque muitas vezes as pessoas, sobretudo quando vinham a minha casa, pensavam: “Ele começou por espreitar, por ser *voyeur* da vida dos outros, agora vamos nós ter a oportunidade de ser *voyeurs* da vida dele.”
- SMS – Certo.
- RNC – Então, se uma porta está fechada eu estou a impedir que eles sejam *voyeurs* de uma parte da minha intimidade...mas eu não quero que vejas a minha intimidade, eu quero que tu vejas aquilo que eu normalmente te dou a ver numa situação real.
- SMS – Claro.
- RNC – E é esta a grande diferença...
- SMS – Nós nunca damos tudo a ver...
- RNC – Claro que não!
- SMS – ...ou então damos coisas a ver diferentes a pessoas diferentes. Como é óbvio, não é?
- RNC – Sim, sim e é esta talvez a diferença que separa o “Vou a tua casa” de outras experiências artísticas que as há aos pontapés e agora ainda para mais com as redes sociais e com as *webcams* e não sei quê, há cada vez mais artistas que decidem pôr uma câmara a filmar 24 horas em 24 horas a sua vida e a suas experiências...eu, honestamente, acho muito interessantes.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Portanto, não estou a ser mauzinho...Eu tenho uma grande atracção por esse tipo de experiências, mas tenho também consciência que o “Vou a tua casa” não tem nada a ver com isso.
- SMS – Sim, sim, sim, não tem a ver com uma questão de *voyeurismo*. Uma das questões que eu te queria colocar era: como o “Vou a tua casa” e o “No Caminho” têm todas essas condicionantes ou variantes, como queiramos chamar, para mim era importante saber, como é que tu reagias a uma pessoa que estava a pensar que ia ser um espectador comum, ou seja, que pensava que não ia ter grau quase nenhum de participação ou se recusou a participar...simplesmente ficou sentado numa cadeira à espera que algo acontecesse para ele...
- RNC – Sim.

- SMS – ...e que o facto de ser em sua casa pouco interessaria, era um cenário como qualquer outro. Tiveste alguma dessas situações?
- RNC – Imensas situações dessas mesmo, e algumas até com alguma dose bastante grande de caricato...
- SMS – (risos)
- RNC – Pessoas que eu chegava a casa delas e já tinham o palco montado...
- SMS – Ok...
- RNC – ...só faltava ter lá o estrado, mas pronto, mas era um palco montado.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – A partir do momento que afastam os móveis e põem o sofá, onde ficam sentados, portanto o dono da casa e os convidados, com um espaço à frente que eles abriram para eu fazer a minha *performance*...
- SMS – Como se fosse um teatrinho familiar...
- RNC – Como se fosse um teatrinho familiar...Isso aconteceu, e é evidente que eu sei que estas pessoas, se calhar, deixaram-se enganar por uma ideia qualquer...ou não fizeram o trabalho de casa, não se informaram convenientemente, mas eu também não as posso censurar porque também posso partir do pressuposto que, se calhar, eu não me fiz entender muito bem...
- SMS – Certo.
- RNC – Na forma como eu apresentei a minha peça. Eu acho que mal-entendidos existem sempre e eu também gosto dos mal-entendidos.
- SMS – Podem ser interessantes.
- RNC – Podem ser interessantes e no contexto do “Vou a tua casa” foram, muitas vezes, interessantíssimos, os mal-entendidos. Para o bom e para o mau...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Pronto, houve algumas situações um bocadinho mais...não tão...não tão agradáveis, mas foram muito poucas. Nessas situações em que as pessoas se predispõem de uma forma convencional para assistirem... eu tinha sempre milhões de possibilidades diferentes. É evidente que uma parte de mim quer muito contrariar isso e faço um esforço para contrariar, mas não é um esforço no sentido de “ou tu saís dessa zona, ou eu não te faço a peça” ...
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – ...porque a peça podia ser, não é? Mas a peça, lá está, ela está bastante segura para aguentar uma total não-comunicação, que é um acto comunicativo como outro qualquer...Uma pessoa a falar e a outra a não ouvir nada do que se está a passar...
- SMS – Certo.

- RNC – ...mas ela está lá. Portanto, continua a haver uma dimensão qualquer presencial...
- SMS – Sim, sim.
- RNC – ...que eu acho que é o mínimo denominador comum para que a coisa aconteça, não é? Há qualquer coisa que ainda ali resiste, não é? Do tal compromisso, portanto, há um compromisso entre mim e ti que estabelece que isto é uma *performance*. E temos este espaço comum em que ela está a acontecer. Agora...se tu não estas a perceber nada do que eu te estou a dizer e vice-versa, isso já é outra questão. Eu faço um esforço para tentar perceber o que se está realmente a passar com as pessoas e a tentar puxá-las para dentro da minha bolha, não é? Nem sempre acontece e então quando isso não acontece de todo, eu tento perceber. Então, como é que eu posso trabalhar a ausência total de comunicação?
- SMS – Porque às vezes eu acho que até há comunicação...Eu estava até a colocar-te esta questão, porque...numa ou noutra situação, principalmente nas coisas que eu fiz presencialmente...
- RNC – Hum...
- SMS – ...de um modo físico e simultâneo no mesmo espaço...
- RNC – Sim.
- SMS – ...isto acontece menos quando se passa em dois espaços físicos diferentes, mas eu e a outra pessoa estamos simultaneamente *online*...
- RNC – Sim.
- SMS – ...portanto, partilhamos um espaço, mas que é um outro tipo de espaço.
- RNC – Sim.
- SMS – No espaço físico...
- RNC – Sim.
- SMS – Vi que algumas pessoas tinham tendência a comportarem-se como um espectador...e que não saíam dessa postura, muito principalmente pessoas que têm práticas artísticas e então não se querem comprometer...
- RNC – Sim, esses foram os piores espectadores que eu tive.
- SMS – É não é? Pois. Que tomam...Que tomam o lugar. Agora, por outro lado também há artistas que entram completamente e dão-se totalmente...
- RNC – Às vezes até demais, duma forma que não é, de todo... (risos)
- SMS – ...mas cujo entusiasmo é tão grande, que acabam por...
- RNC – Sim. É assim, eu prefiro obviamente o que se entrega assim, de corpo e alma, ao que não se entrega de todo, mas também aconteceu exactamente o contrário...
- SMS – Ou seja, o excesso...

- RNC – O excesso, mas um excesso fabricado...
- SMS – Hum...
- RNC – ...que não está a ser verdadeiro, não é? Porque sobretudo da parte dos actores...são óptimos...!
- SMS – Pois eu essa experiência não tenho, porque nunca estive com actores...
- RNC – Pronto, pronto...mas eu tive muitos actores a ver o “Vou a tua casa”.
- SMS – Claro, claro, obviamente...
- RNC – Aqueles que partem do pressuposto: eu vou ser amigo do Rogério...
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – ...que ele precisa disto...
- SMS – (risos)
- RNC – Então, como actor que sou, vou pôr em prática o meu *know-how* e vou aqui intervir e interagir e improvisar...
- SMS – Ajudar...
- RNC – ...e ajudar o colega, pronto...e, às vezes, era péssimo... De repente o “Vou a tua casa” tornava-se uma pantomina...
- SMS – ...colectiva... (risos)
- RNC – ...circense colectiva, pois... Lá está, eu tentava sempre dominar e tentar controlar essas coisas todas e manipular também, às vezes, essas coisas e tentar colocar a peça no sítio que me parecia o mais certo...
- SMS – Pois, porque...
- RNC – ...mas é uma negociação constante, uma negociação permanente...
- SMS – Ainda há outra variante aqui que é: há sempre um compromisso ético, porque tu estás sempre de forma muito próxima com alguém ou com um pequeno grupo de pessoas...
- RNC – Sim.
- SMS – ...em espaços, mesmo que sejam públicos ou semipúblicos, são espaços onde, se calhar, não tens ninguém à volta, ou as pessoas que estão à volta não estão a ligar àquilo que tu estas a fazer...
- RNC – Nem se apercebem que está a acontecer uma *performance* ali.
- SMS – Exactamente e então, muitas vezes, para além de todas essas componentes, ainda tens que considerar essa coisa ética, que às vezes também passa para a questão dos afectos, ou seja, muitas vezes, aquela pessoa que nós não conhecemos mais tarde passa a ser um amigo ou ainda pode passar a ser outra coisa...E nós uma vez até falámos disto, que é: onde é que a *performance* acaba se a nossa relação com as pessoas...
- RNC – Continua...
- SMS – Continua, não é?

- RNC – Exactamente. Pronto, essa é talvez a questão que ainda está...É talvez a única questão do “Vou a tua casa”, apesar da peça já ter terminado, que ainda subsiste assim num sítio qualquer, ainda por desvendar...
- SMS – Sim.
- RNC – Eu ainda não sei responder a essa pergunta... e já tentei na minha dimensão mais de investigador, de pesquisador e de teórico...
- SMS – Sim.
- RNC – ...já tentei várias aproximações... e sobretudo na fase pós “Vou a tua casa” que é o projecto “A oportunidade do espectador”. Tive um ano e meio a dar *workshops*, a maior parte em Portugal e alguns no estrangeiro e tive, então, a oportunidade de falar com imensas pessoas diferentes, com *backgrounds* completamente diferentes sobre estas questões e fui criando um amontoado cada vez maior de questões, sub-questões com novos conceitos a surgir, com...Foi uma fase mesmo muito, muito importante. Já não estava a fazer a peça na prática...
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – mas estava a pensá-la na teoria e existe uma espécie de pequena e singela equação matemática, que vai buscar aquela ideia dos números infinitos, do mais infinito e do menos infinito...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Portanto, os números são infinitos...Pronto, eu não sei explicar estas coisas matematicamente com as palavras certas, mas um, dois, três, quatro, cinco... vais por aí fora, é infinito.
- SMS – (risos) Sim, sim, sim.
- RNC – Mas também é infinito para trás. Para os números negativos, e não só é infinito para a frente e para trás, como ainda é infinito no meio.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Entre o um e o dois há números infinitos. O 1,00000000 por aí fora é infinito. Portanto, quando tu comesças a pensar nisto e comesças a aplicar isto quase metaforicamente ao trabalho artístico que estás a desenvolver, comesças a perceber uma série de coisas que, se calhar, para o comum dos espectadores não são perceptíveis à partidas, mas estão lá.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Portanto... é muito fácil, num espectáculo mais convencional tu definires quando é que o espectáculo começou e quando é que o espectáculo acabou.
- SMS – Claro.
- RNC – É evidente que se tu quiseres ser um bocadinho maluca teoricamente, podes dizer: “ah! Mas a minha experiência como espectadora não começou só

quando eu entrei no teatro e a peça começou...Começou quando eu tirei o bilhete, ou quando eu vi o anúncio no jornal.”

SMS – Sim.

RNC – Pronto, mas isto já é um exercício um bocadinho forçado, porque formalmente, formalmente há, de facto, duas balizas que definem o início e o fim daquele espectáculo.

SMS – Até porque se quiseres ir ver o espectáculo outra vez, tens que pagar outro bilhete. É tão simples como isso...

RNC – Exactamente.

SMS – Pronto.

RNC – No caso do “Vou a tua casa” e mais especificamente no caso do “No Caminho”...

SMS – Sim.

RNC – Porque no “Vou a tua casa” ainda era possível definir essas balizas.

SMS – Certo.

RNC – E no “Lado C” não só é possível, como eu próprio as balizei, porque era minha intenção que a última versão fosse mesmo um espectáculo puro e duro, mas no contexto do “No Caminho” é muito complicado perceber...Quando é que aquilo acabou é quase impossível perceber... e quando começou é mesmo difícil... É evidente aquela pessoa pode-me dizer: “Para mim começou quando eu vi o anúncio no jornal.”

SMS – Sim, ou eu te mandei um *email* ou tu me respondeste...

RNC – Sim.

SMS – ...ou o que seja.

RNC – Sim, mas pronto.

SMS – Que é o processo, que se inicia.

RNC – É o processo que se inicia, há alguma facilidade em definir um ponto qualquer em que a coisa terá começado...

SMS – Hum...Hum...

RNC – ...e é muito curioso, e isto foi a minha grande conquista. Não o consegui no “Vou a tua casa – parte I” consegui no “Vou a tua casa – parte II”, que é os próprios espectadores terem essa sensação de limites difusos da coisa, não é?

SMS – Sim.

RNC – Quer o antes, quer o depois, mas sobretudo também o durante.

SMS – Sim, sim.

RNC – Ser uma experiência difusa, muito pouco palpável... não saberem o que é que se está a passar, mas ao mesmo tempo saberem muito bem o que se está a

- passar...Portanto também era essa ambiguidade que eu queria muito trabalhar, não é?
- SMS – Sim.
- RNC – E, de facto, aquilo que tu dizes...Há *performances* que eu acho que ainda hoje estão em andamento, passados seis anos, não é? Houve pessoas que eu conheci no contexto da *performance* e agora o quê que eu faço com isto, não é?
- SMS – Pois.
- RNC – É evidente que o tempo passa e tu vais-te esquecendo, não é? Há outras coisas que, há outras camadas que vão surgindo, vais construindo uma relação de amizade com uma pessoa e, se calhar, vai-se desvanecendo...E de vez em quando, quando estás num contexto qualquer de recordação, de memória, etc....
- SMS – Sim, ou até a própria pessoa pode voltar a mandar um *email* por um motivo qualquer...
- RNC – Sim, lá te lembras.
- SMS – ...ou fizeste outro projecto e essa pessoa volta a participar.
- RNC – Exactamente e tu relembras: “eu conheço-te”. Há qualquer coisa que é inalienável como aquele texto que eu te passei do Diogo...
- SMS – Sim.
- RNC – Cada vez que vejo aquele rapaz, eu lembro-me.
- SMS – Claro.
- RNC – Eu conheço-te...Eu conheci-te no contexto de uma *performance*.
- SMS – Sim, às vezes...às vezes tu nem te lembras do nome da pessoa, mas ela continua muito presente porque foi uma experiência muito intensa, por exemplo.
- RNC – Exacto.
- SMS – E tu lembraste daquela pessoa, das suas características...
- RNC – Sim.
- SMS – ...ou nem foi na casa dela mas era alguém que estava lá.
- RNC – Exacto.
- SMS – E essa pessoa fica e isso é muito interessante.
- RNC – Pois, porque eu lembro-me, na altura, cada vez que eu falava nestas coisas as pessoas diziam-me: “Ah, mas tu podes ter exactamente a mesma experiência quando vais ver um espectáculo à Cornucópia e ficas à espera de um actor para lhe pedir um autógrafa e nasce um grande amor.”. Não é a mesma coisa. (risos). Aliás, não tem nada a ver...
- SMS – Pois.

- RNC – Porque é evidente que tu podes ter essa experiência em qualquer contexto, só que no contexto de “No Caminho” o próprio conhecimento da pessoa é a *performance*...
- SMS – Claro, claro.
- RNC – Enquanto que pedires um autógrafo ao actor no final da peça não faz parte da *performance*, é o actor desligado...
- SMS – E é uma questão hierárquica...
- RNC – Exactamente, exactamente.
- SMS – ...que depois, mesmo que haja aquela questão: “Ah mas autoralmente tu ainda és o autor e a pessoa não o é...”. Eu acho que nem passa por aí, mas, mesmo que tu sejas o artista e a outra pessoa seja a pessoa que participa ou o espectador, a experiência é totalmente diferente.
- RNC – Claro.
- SMS – E essa questão da proximidade e da co-presença...Não é: “eu estou aqui e tu estás aí e...eu não estou ao mesmo nível que tu”. Mas antes, mesmo tendo papéis diferentes tu estás ali ao mesmo nível que a outra pessoa.
- RNC – Sim, sim.
- SMS – Não é?
- RNC – Pois, isso é...havia, de facto, uma vontade minha, que eu também acho que é utópica de colocar as duas entidades a um nível idêntico. Na forma da coisa, perfeitamente possível e até é possível ires mais longe e o espectador quase tomar conta total da peça.
- SMS – Sim, um bocadinho como naquela *performance* do Vito Acconci em que quem vai ter com ele ao cais passa a ter o segredo e a partir daí pode fazer o que quiser²¹⁰.
- RNC – Sim, sim, sim.
- SMS – Mas apesar disso...
- RNC – Sim, tu continuas a ser autora daquela ideia...
- SMS – Exactamente.
- RNC – E isso é inalienável.
- SMS – Claro, claro.
- RNC – É evidente. Portanto, eu não acredito que aquele espectador seja autor da peça que foi criada. Acho...
- SMS – Mas é, sem dúvida, um participante.
- RNC – É, sem dúvida, um participante e até lhe podemos chamar co-criador, que eu não me importo nada.
- SMS – Claro, claro.

²¹⁰ - "Untitled Project for Pier 17" que aconteceu entre 27 de Março e 24 de Abril de 1971 em Nova Iorque.

- RNC – Aliás, eu no “Lado C” que era o tal mais formalmente próximo de um espectáculo ainda assim precisava da participação activa e implicada das pessoas e até, se quisermos chamar-lhe, política mesmo. No sentido em que elas estão sentadas à mesa e estão a ajudar-me, e era esse o acordo que eu fazia com elas: “Portanto, eu faço uma comida maravilhosa para vocês comerem... (risos)
- SMS – (risos)
- RNC – ...e, em troca, vocês ajudam-me a resolver uma série de problemas que eu tenho na minha vida.” E havia uma altura do espectáculo, que era o que eu chamava o *brainstorming*...
- SMS – Uma espécie de tertúlia ao fim ao cabo...
- RNC – Uma espécie de tertúlia...
- SMS – ...que organizavas com esse presente, que era a comida.
- RNC – Completamente auto-centrada em mim.
- SMS – Claro.
- RNC – Portanto, estávamos ali todos para resolver os problemas do Rogério.
- SMS – Era uma espécie de sessão de crítica em que eles estavam ali para ti...
- RNC – Uma sessão...
- SMS – Não é?
- RNC – Sim, e é curioso que as pessoas, mesmo as que não me conheciam de lado nenhum, foram absolutamente cáusticas. Portanto vestiram muito bem a pele do psicoterapeuta que tem mesmo que te dar tarefa para tu aprenderes a lição...
- SMS – (risos). Sim.
- RNC – Eu também coloquei a cabeça na boca do leão, como é evidente...
- SMS – Claro, claro.
- RNC – Eu tinha uma série de itens para serem discutidos e alguns deles...Eu recordo-me, por exemplo, que havia um que era: “Eu acho que me falta maturidade. O quê que vocês acham sobre isto? E o quê que eu posso fazer para crescer um bocadinho? Porque acho que continuo a ser muito ingénuo, a acreditar na história da Carochinha...”. Pá, as pessoas eram super-cáusticas nas coisas que diziam, eu anotei tudo. Eu tenho um compêndio maravilhoso das coisas que as pessoas me diziam que devia fazer para melhorar a minha vida.
- SMS – Sim.
- RNC – Pronto, isto para te dizer já não sei o quê... Ah! Que há uma implicação.
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – E eu acho que as pessoas se sentem tipo como que têm de ser boas alunas, não é? Ou seja, se me está a ser pedido para eu participar, então eu vou participar. Mas há muitas pessoas que não participam de todo.
- SMS – Claro.

- RNC – Houve pessoas que não comeram a comida, por exemplo.
- SMS – Isso até já entra um bocadinho... (risos)
- RNC – Na má educação.
- SMS – Exacto, mas eu achei interessante uma coisa que tu disseste que foi: “Eu tenho guardadas todas essas coisas que as pessoas disseram.”
- RNC – Sim.
- SMS – ...e uma dimensão que nós uma vez conversámos sobre, foi sobre a questão da documentação.
- RNC – Sim.
- SMS – E que um dos últimos projectos que tu fizeste foi precisamente documentar...
- RNC – Hum...Hum...
- SMS – ...ou seja, não foi documentar, mas antes organizar toda essa documentação para fazer um projecto editorial...
- RNC – Sim.
- SMS – ...sobre o “Vou a tua casa” e os seus três lados.
- RNC – Sim.
- SMS – E foi engraçado que na revista *Marte* há uma conversa e o Luís Firmo afirma que a documentação que tu produzes é, para ele, uma outra obra com autonomia própria.
- RNC – O Luís Firmo diz isso onde?
- SMS – Na revista *Marte*, que é uma revista²¹¹...
- RNC – Quando? Eu não li isso. (risos)
- SMS – Foi publicada o ano passado. Eu tenho que te mostrar, por acaso tenho aqui. Ele diz isto, que é interessante, ou seja, que tu tens o espectáculo ou os espectáculos e depois, a tua prática documental, coisa que muitos artistas plásticos recusam, devido à questão de se manter a dimensão íntima. Mas por outro lado há outros modos de documentar que não passam por as coisas serem gravadas ou serem fotografadas intensamente e portanto há outras formas de documentação que não são intrusivas.
- RNC – Exacto.
- SMS – E que não quebram a dinâmica daquele momento.
- RNC – Hum...Hum...
- SMS – Nomeadamente uma que nós temos falado e que temos praticado os dois, que é a narração sobre aquilo que aconteceu.
- RNC – Exactamente.

²¹¹ - Cristina Grande, Luís Firmo e Miguel Wandschneider, “Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção” In Revista *Marte*, p.57

- SMS – Nossa ou pedida a outros. E é engraçado que o Luís faz esta afirmação, ou seja, para ele a tua documentação ou estes projectos documentais bastante alargados passam a ser uma outra obra.
- RNC – Sim, são uma obra autónoma. Absolutamente.
- SMS – Não é?
- RNC – Sim.
- SMS – Porque ela vive...
- RNC – Vive...
- SMS – ...para além da *performance*.
- RNC – É evidente que está intrinsecamente ligada à peça...
- SMS – Ou seja, decorre de...
- RNC – ...decorre de, mas é autónoma.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – E porque é que é autónoma? Justamente, porque no contexto do projecto seguinte “A Oportunidade do Espectador” - que também teve um projecto documental no Atelier Real - já foi feito de uma maneira completamente diferente. Porque se pensar, por exemplo, na experiência, que aconteceu na casa onde eu vivia na altura no Estoril, que também teve três partes: o *office*, a *house* e *school*...
- SMS – Sim, Sim.
- RNC – Na versão *house* que foi a versão hiper-vigiada por câmaras ligadas à internet, *webcams*.
- SMS – Sim. Sim. Sim.
- RNC – E portanto os artistas convidados estavam a viver em minha casa e a trabalhar em minha casa, a serem vigiados e a serem vistos por centenas de pessoas... aí a documentação acontecia em tempo real.
- SMS – Claro.
- RNC – Portanto, para mim, aquilo era produção de documentos, ou seja, não tinha...ou seja, aquilo não era a peça em si, aquilo era a preparação de uma peça. Embora fosse completamente falso porque...não havia peça nenhuma a preparar. Portanto, era uma experiência: como é que tu consegues propor uma coisa que vai... subsistir apenas na sua dimensão projectual. E é falso, porque tu sabes que não vai acontecer espectáculo absolutamente nenhum. Cada artista que lá estava, estava a desenvolver um projecto e o projecto era falso.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Portanto, o que é que me interessava a mim? Interessava-me apenas documentar um projecto de construção. Se ele era verdadeiro...
- SMS – O próprio processo era a obra.

- RNC – Exactamente. Se a obra existe ou não, se ela é verdadeira ou não pouco importa.
- SMS – Claro.
- RNC – Importava-me era aquele trajecto e daí a minha ideia de vigilância e de observação permanente e depois também punição. Portanto, Foucault andava lá, às voltas, atrás de nós... Como é evidente cria-se um ambiente auto-punitivo. Auto-punitivo do exterior e também auto-punitivo do interior. Mas este projecto já começou com uma ideia de que a documentação é talvez a parte mais importante. Portanto, o projecto é um pretexto...
- SMS – Sim.
- RNC – ...para haver documentos. No caso do “Vou a tua casa” não. O “Vou a tua casa”, quando surgiu, era um objecto fechado em si mesmo e não havia na minha cabeça qualquer ideia de produzir um objecto documental a partir daquilo...mas há sempre em nós uma vontade... documental. A vontade documental do dia-a-dia, de resgatares pequenos momentos da tua vida, que tu consideras importantes para conseguires ter uma memória fotográfica deles no futuro...
- SMS – Sim, sim.
- RNC – ...e o “Vou a tua casa” vivia disso também, até porque os próprios espectadores tiravam-me fotografias, ou seja, quando eu ia a casa de alguém... as pessoas assumem aquele momento como um momento especial, que é o dia em que o actor que apareceu nos jornais lá foi a casa.
- SMS – Sim. Claro, mas depois essa...
- RNC – E há uma vontade de fixar aquele momento para que ele não desapareça...
- SMS – Mas que é diferente, por exemplo, as pessoas tirarem-te fotografias, de teres lá alguém que está a documentar, não é?
- RNC – Exactamente, que era o que eu ia dizer a seguir. (risos)
- SMS – (risos)
- RNC – Pronto, eu comecei a ser confrontado com muitas coisas. Primeiro, a minha própria documentação era praticamente impossível. Ou melhor, possível mas na prática... mas impossível a um nível, se calhar, ético.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Não só ético na minha relação com as pessoas, mas ético sobretudo no sentido artístico. Portanto, ou seja, era algo que podia assassinar completamente a ética artística subjacente ao projecto. Ou seja, eu não podia nunca ir com câmaras de filmar... já nem falo sequer na parte das casas, vamos falar na experiência do meio que é a “No Caminho” que é a mais radical, a mais

depurada e a mais permeável a estas coisas... Eu nunca na vida poderia ir ter contigo ao sítio em que tu marcaste com uma câmara de filmar atrás...

SMS – Claro.

RNC – Porque não era isso que eu faria se eu fosse contigo tomar um café, num dia normal.

SMS – Exacto, é essa a questão.

RNC – Não é? Até te posso tirar uma fotografia ou tu tirares-me uma fotografia a mim, se surgir no momento: “olha que belo pôr-do-sol que aqui está, vamos tirar uma fotografia nós os dois, para se ver o pôr-do-sol, para mais tarde recordar.”

SMS – Claro.

RNC – Mas que nunca fosse uma coisa obrigatória, portanto, “eu tenho que fotografar este espectáculo... porque preciso de ter um registo de que ele aconteceu.”. Eu não posso ter esse registo, então quando eu comecei a ser solicitado para enviar informações. (risos) Isto foi uma coisa completamente, pronto...mas atinge todos os artistas... Todos os artistas já tiveram que fazer um portfólio, já tiveram que fazer uma sinopse...

SMS – Sim.

RNC – Já tiveram que mandar imagens...maquetas e essas coisas do seu trabalho para festivais, para curadores, etc...

SMS – Sim, sim, sim.

RNC – E eu comecei a receber *emails* de pessoas a perguntarem-me coisas sobre a peça e como é evidente existe essa tradição de que, para um espectáculo ser programado num festival, o programador das duas uma: ou vê o espectáculo ao vivo (o que no contexto de pessoas do estrangeiro é mais complicado) ou então vê uma filmagem em vídeo.

SMS – Sim, sim.

RNC – Pronto, eu não tinha filmagem em vídeo nenhuma e lá lhes respondi, lá lhes expliquei: esta peça não permite documentação, é uma coisa absolutamente privada... Portanto, não existem registos sequer, e mesmo que existissem eu não os poderia enviar, a menos que pedisse autorização....

SMS – À outra pessoa...

RNC – À outra pessoa...Por outro lado, mesmo que existisse um registo e mesmo que essa pessoa não se importasse, eu como artista não o enviaria...

SMS – Hum...Hum...

RNC – Porque trata-se de uma possibilidade em biliões daquilo que esta peça pode ser...

SMS – Claro...

- RNC – ...e mesmo confiando na inteligência do programador. É difícil, mas nós confiamos que a pessoa que nos solicita tem, de facto, interesse no nosso trabalho, é inteligente, é uma pessoa culta, é uma pessoa atenta às coisas que estão a acontecer no mundo artístico hoje.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Há uma parte de mim que pensa: esta pessoa está farta de ver DVD's, farta de ver VHS's com peças...
- SMS – Sim...
- RNC – E vai olhar para esta como mais uma e, portanto vai admitir e a assumir que o que está a ver é o que acontece de facto.
- SMS – Pois...
- RNC – Quando não é...Portanto, nenhum registo nunca será representativo do “Vou a tua casa” ...
- SMS – Claro.
- RNC – Nunca...
- SMS – Mas isso é um grande problema, porque há uns anos atrás eu também me confrontei com isso num festival de *performance*, principalmente *performance* de artes visuais no qual era pedido que...que nós enviássemos vídeos das *performances*...
- RNC – Hum...Hum...
- SMS – E eu escrevi para lá a explicar os meus projectos e responderam-me: “Não, sem vídeos você não pode ser admitida.”
- RNC – Exacto.
- SMS – “Nenhum outro tipo de documentação é aceite.”
- RNC – Exacto.
- SMS – O que me pareceu bastante estranho, tendo em conta a tradição da *performance* em artes visuais.
- RNC – Pois.
- SMS – E isso foi uma coisa que eu nunca mais me esqueci, que é esta obsessão pela documentação que, às vezes, tritura tudo...
- RNC – Hum...Hum...
- SMS – Inclusive o que tu pensas fazer logo ao início, se queres participar num determinado tipo de circuito...
- RNC – Exacto.
- SMS – ...e como é que tu vais comercializar.
- RNC – Exactamente.
- SMS – Porque em Inglaterra, quando apresentei no Goldsmiths o meu trabalho a outros colegas, principalmente na área da curadoria...

- RNC – Sim.
- SMS – ...para eles era banal que tu encenasses situações para poderes mostrar como é que era o teu trabalho a outras pessoas...
- RNC – Pois. Não é possível...
- SMS – (risos)
- RNC – Lamento, há certas coisas que eu não consigo perceber da mercantilização da nossa arte. (risos)
- SMS – Pois, da própria ética do trabalho...
- RNC – Sim.
- SMS – ...do fazer as coisas, não é?
- RNC – Há certas coisas que eu não me importo nada de fazer, porque elas já têm esse conteúdo...
- SMS – Podes tirar imagens alusivas, poderes...
- RNC – repetível...
- SMS – poderes construir textos, poderes fazer uma série de coisas...
- RNC – E passo a vida a fazer isso com montes de projectos meus que têm essa natureza. Agora, no contexto do “Vou a tua Casa” não é possível. Não é possível...
- SMS – Claro.
- RNC – E recusei-me sempre e foi por causa disso que o projecto de documentação surgiu, quer dizer, não foi só por causa disso, mas foi essencialmente por causa disso e depois eu comecei a pensar: mas então e se eu quisesse, de facto, documentar este projecto como é que eu o faria?
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – E por isso é que faz sentido que o Luís Firmo diga isso...
- SMS – Sim.
- RNC – De facto, só é possível perceberes como é que poderes documentar este projecto se a documentação desse projecto for um projecto autónomo.
- SMS – Sim.
- RNC – Tens que perceber uma série de coisas que já não advêm do projecto, advêm de muitas outras coisas... Tem que ser feito um estudo para perceber então, como é que eu posso criar uma plataforma que seja fiel ao projecto, e portanto, que não o assassine, que não vá contra a sua ética e que, no entanto, seja uma compilação de documentos...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – ...de materiais documentáveis ou documentais.
- SMS – Sim.
- RNC – Não é?

- SMS – Sim, claro.
- RNC – E daí que eu tenha regressado a algumas casas, a algumas pessoas com quem voltei a conversar...
- SMS – Claro.
- RNC – mas, acima de tudo, os materiais em causa que ainda não estão publicados, como tu sabes, são na grande maioria textuais...
- SMS – Hum...Hum...
- RNC –Portanto, existem alguns materiais visuais e é curioso que há muitas, muitas pessoas que participam naquele projecto...E eu diria que metade dos colaboradores daquele projecto não conheciam o projecto.
- SMS – Hum...Hum...
- RNC – Eu percebi que há muita coisa do “Vou a tua Casa” que é interessante e que parte justamente do desconhecimento do que é que aquilo é.
- SMS – Certo.
- RNC – E eu também percebi que ao longo destes anos as pessoas que viram o “Vou a tua Casa”, de facto, são muito poucas e, no entanto, há muita gente que fala sobre a peça não a tendo visto. E eu pensei: Eu não posso recusar isto, isto é um dado estatístico... (risos)
- SMS – Sim, sim, sim.
- RNC – ...importantíssimo, portanto eu tenho também que tentar perceber qual é que é a ideia que as pessoas, que não viram a peça, têm da peça de ouvirem falar, de terem lido qualquer coisa, de... E aí então abriu-se-me um mar de possibilidades novas, de coisas que eu desconhecia por completo, grandes mitos urbanos (risos) à volta do “Vou a tua Casa”, que eu não conhecia e são fenomenais.
- SMS – Imagino que sim. (risos)
Olha Rogério, muito obrigada por termos tido a oportunidade de gravarmos esta conversa, porque já tivemos várias...
- RNC – Sim.
- SMS – ...mas nunca tínhamos feito isto, porque nos encontrávamos em sítios que não eram muito propícios para...
- RNC – Exactamente.
- SMS – ...para gravarmos as nossas conversas.
- RNC – Sim, em dias em que...
- SMS – (risos)
- RNC – ...equipas de futebol ganhavam campeonatos e faziam muito barulho na rua, por exemplo. (risos)
- SMS – Exactamente, obrigada mais uma vez.

RNC – Obrigado, eu gostei muito.
SMS – Também.

13. Bibliografia

.Introdução

. Obras de Arte

MENDES SILVA, Susana -

Pen friend/Correspondente, 2002

Artphone, 2002

A vida nunca foi tão bela | Life was never so beautiful, 2004

um beijo na face | a kiss in the cheek, 2005.

. Livros e periódicos

ALLEGUE, Ludivin et al (ed.) - *Practice-As-Research: In Performance and Screen*. Basingstoke [etc.]: Palgrave Macmillan, 2009.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix- *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Athlone Press, 1988.

Rhizome : introduction. Paris : Les Éditions de Minuit, 1976.

ELKINS, James - *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*. Washington: New Academia Publishing, 2009.

HANNULA, Mika - "The Responsibility and Freedom of Interpretation". In *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Arts, 2002.

HITCHCOCK, Louise A. - *Theory for classics: A student's guide*. Oxon and New York: Routledge, 2008.

KILJUNEN, Satu & HANNULA, Mika ed. - *Artistic Research* Helsinki: Academy of Fine Arts, 2002.

KAILA, Jan ed. - *The Artist's Knowledge 2: Research at the Finnish Academy of Fine Arts*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2008.

ROBERTSON, S. Ian- *Types of thinking*. London; New York: Routledge, 1999.

SILVA, Luís - "An Artist in the Chat Room", In *Network Performance*, <http://turbulence.org/blog/2005/07/15/art_room/>, [Acesso 15 Julho 2005].

SLAGER, Henk - "Art and Method". In *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*. Washington: New Academia Publishing, 2009.

WALLENSTEIN, Sven-Olov - "Art and Research", In *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Arts, 2002.

. Capítulo I

Intimidade: uma definição

. Livros e periódicos

BERLANT, Lauren - "Introduction to: Intimacy: A Special Issue", *Critical Inquiry*, Vol. 24, No. 2, Intimacy Winter, 1998, p. 281-288.

EGAN, Gerard- *Face to face: the small-group experience and interpersonal growth*. Monterey: Thomson Brooks/Cole, 1973.

FOUCAULT, Michel - *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975
História da Sexualidade I: A vontade de saber. Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio de Água, 1994.

GIDDENS, Anthony- *The transformation of intimacy: sexuality, love, and eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity Press , 1992.

HALLING, Steen - *Intimacy, Transcendence, and Psychology: Closeness and Openness in Everyday Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

JAMIESON, Lynn - *Intimacy : personal relationships in modern societies*. Cambridge: Polity, 1988.

LEWIN, Kurt - *Principles of Topological Psychology*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.

MASHEK, Debra J. & ARON, Arthur - *Handbook of closeness and intimacy*, Mahwah, N.J.; London: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

PRAGER, Karen J. - *The psychology of intimacy*, New York ; London: Guilford Press, 1995.

TUCHERMAN, Ieda - *Breve história do corpo e dos seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

WYNNE L. C. & WYNNE A. R., "The Quest for Intimacy", *Journal of Marital and Family Therapy*, 12 1986, p. 383-394.

ZEGHER, M. Catherine ed. - *Inside the visible : an elliptical traverse of 20th century art : in, of, and from the feminine*. Ghent: Les éditions La Chambre , 1996.

ZERIHAN, Rachel - "Intimate Interactions: Returning to the body in One to One Performance", *Body, Space and Technology Journal*, 6.1 2006 Brunel, West London.
Available from <people.brunel.ac.uk/bst/vol0601/rachelzerihan/zerihan.pdf> [Acesso 26 de Janeiro 2009].

.Outras fontes

Oxford English Dictionary: <<http://www.oed.com/>> [Acesso 28 de Janeiro 2009].

Wikipedia: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Intimacy>> [Acesso 28 de Janeiro 2009].

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, Lisboa, 2001, II Volume G-Z.

.Capítulo II

Performance enquanto encontro íntimo: Obras seminais

. Obras de Arte - Performances

ACCONCI, Vito -

Untitled Project for Pier 17, 1971.

Seedbed, 1971.

Transference Zone, 1972.

B, Franko -
Lick My Wound, 1998.
Aktion 398, 1999.

BURDEN, Chris -
Five Day Locker Piece, 1971.
The Confession, 1974.
The Visitation, 1974.

CLARK, Lygia -
O Eu e o Tu, 1967.
Baba Antropofágica, 1973.
Estruturação do Self, 1976.

EXPORT, VALIE -
Tapp und Tastkino, 1968.
Genitalpanik 1969.
Body Sign Action, 1970.

JOHNSON, Dominic - *Mystical Glory Hole*, 2008.

O'REILLY, Kira - *Untitled Action: NRLA*, 2005.

PARTHIPAN, Jiva -
Rent, 2007
Lick, 2007

SWEETING, Samantha *La Nourrice (come drink from me my darling)*, 2009.

. Livros e periódicos

B, Franko e ZERIHAN, Rachel - "Explicating Intercourse: Excerpts from a Dialogue on One to One Performance with Franko B", In *One to One Performance*. London: Live Art Development Agency, 2009
http://www.thisisliveart.co.uk/resources/Study_Room/guides/Rachel_Zerihan.html, p.10.

BANES, Sally - *Subversive Expectations*, University of Michigan Press, 1998.

BERGHAUS, Günter - *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

BIAL, Henri ed. - *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004.

BRETT, Guy - "Life Strategies: Overview and Selection, Buenos Aires, London, Rio de Janeiro, Santiago do Chile, 1960-1980", In *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, London, Thames and Hudson, 1998.

"The proposal of Lygia Clark", In *Inside the visible : an elliptical traverse of 20th century art : in, of, and from the feminine*. Cambridge Mass.; London: MIT Press, 1996, p. 419-425.

BURDEN, Chris; AYRES, Anne & SCHIMMEL, Paul - *Chris Burden : a twenty-year survey*. Newport Beach, CA: Newport Harbor Art Museum, 1988.

CARLSON, Marvin A. - *Performance: a critical introduction*, 2nd ed.. New York; London: Routledge, 2004.

- CARR, C. - *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. London & New York: Routledge, 1994.
- CHATZICHRISTODOULOU, Maria; JEFFERIES, Janis e ZERIHAN, Rachel- *Interfaces of Performance*. Farnham, England: Ashgate, 2009.
- EXPORT, VALIE - "Aspects of Feminist Actionism". *New German Critique*, No. 47 Spring - Summer, 1989, p. 69-92. Available from <<http://www.jstor.org/stable/488108>> [Acesso 25 Junho 2009].
- FOUCAULT, Michel - *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975
História da Sexualidade I: A vontade de saber. Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio de Água, 1994.
- GOFFMAN, Erving - *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.
- GOLDBERG, Roselee - *Performance Art: from futurism to the present*, 3rd ed.. London and New York: Thames and Hudson, 2001.
- GRAU, Oliver transl. Gloria Custance - *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge Mass: MIT, 2003.
- HALL, Edward T - *The Hidden Dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966.
- HEATHFIELD, Adrian - *Live: Art and Performance*. London: Routledge, 2004.
- HORVITZ, Robert - "Chris Burden", *Artforum magazine*, <<http://www.volny.cz/rhorvitz/burden.html>> [Acesso 2 Junho 2009].
- JAMIESON, Lynn - *Intimacy : personal relationships in modern societies*. Cambridge: Polity, 1988.
- JIMÉNEZ, José - *A vida como acaso*. Lisboa: Vega, 1997.
- JONES, Amelia ed. - *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 2003.
- JONES, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota, 1998.
- JONES, Amelia & STEPHENSON, Andrew ed. - *Performing the Body/Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- KAYE, Nick - *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London and New York: Routledge, 2000.
- LEPECKI, André - *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*. London and New York: Routledge, 2006.
- LEWIN, Kurt - *Principles of Topological Psychology*; Trans. Fritz Heider e Grace M. Heider. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- LIPPARD, Lucy R.- *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.
- MARTEL, Richard ed. - *Arte Acción*. Valencia, IVAM, 2004 2 vol.

- MASHEK, Debra J. & ARON, Arthur - *Handbook of closeness and intimacy*, Mahwah, N.J.; London: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
- MILLIET, Maria Alice - *Lygia Clark : obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MITCHELL, William J. - *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*, Cambridge Mass: MIT Press, 2000.
- MOURE, Gloria ed. - *Vito Acconci*. Barcelona: Polígrafa ; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2001.
- MUELLER, Roswitha - *VALIE Export : fragments of the imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- PHELAN, Peggy - *Unmarked: the politics of performance*. 5th ed., London and New York: Routledge, 2006.
- PHELAN, Peggy & LANE, Jean - *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1997.
- ROLNIK, Suely- *For a State of Art: The actuality of Lygia Clark*, Available from <<http://caosmose.net/suelyrolnik/index.html>> [Acesso 25 de Janeiro 2009].
 “Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark”. In Rina Carvajal y Alma Ruiz Eds., *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, p. 55-108.
Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark.
 <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> [Acesso 12 de Abril 2009].
- SAVOCA, Giuseppe - *Arte estrema: dal teatro di performance degli anni Settanta alla body art estrema degli anni Novanta*. Roma: Castelveccchi, 1999.
- SCHIMMEL, Paul org.- *Out of actions : between performance and the object, 1949-1979*. London: Thames and Hudson, 1998.
- ZEGHER, M. Catherine ed. - *Inside the visible : an elliptical traverse of 20th century art : in, of, and from the feminine*. Ghent : Les editions La Chambre , 1996.
- ZERIHAN, Rachel - "Intimate Interactions: Returning to the body in One to One Performance", *Body, Space and Technology Journal*, 6.1 2006 Brunel, West London.
 <people.brunel.ac.uk/bst/vol0601/rachelzerihan/zerihan.pdf> [Download a 26 de Janeiro 2009].
One to One Performance. London: Live Art Development Agency, 2009
http://www.thisisliveart.co.uk/resources/Study_Room/guides/Rachel_Zerihan.html
 “Close Encounters: Intimacy, Confession and Response-ability”, In *I Confess...* Symposium Programme, Glasgow University, 2009.
 “La Petite Mort: Erotic Encounters in One to One Performance”, In Gritzner, Karoline ed., *Eroticism and Death in Theatre and Performance*. Hatfield, Hertfordshire: University of Hertfordshire Press, 2010, p.201-223.

2. Catálogos de exposições

Lygia Clark, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Vito Acconci, Lucern: Kunstmuseum Luzern, 1978.

VALIE Export, Montreuil: Editions de l'oeil, 2003.

3. Outras fontes

BURDEN, Chris - *Documentation of selected works 1971-1974*, Vídeo disponível em *Ubu web* <http://www.ubu.com/film/burden_selected.html> [Acesso 7 de Maio 2009].

. Capítulo III

Presença: : quão próximos podemos estar?

. Obras de Arte

ACCONCI, Vito - *Security Zone*, fotografia, 1971

COSTA, Rogério Nuno - *Vou a tua casa*, 2003-2007

. Livros e periódicos

DIXON, Steve - *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2007.

GADE, Rune, e JERSLEV, Anne - *Performative Realism*. Copenhagen: Museum Tusulanum, 2005.

GARDNER, Lyn - "How intimate theatre won our hearts", *The Guardian*, Tuesday 11 August 2009 <http://www.guardian.co.uk/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh> [Último acesso 1 de Março 2011].

GOLDBERG, Roselee - *Performance Art: from futurism to the present*, 3rd ed.. London and New York: Thames and Hudson, 2001.

GUERREIRO, Mónica - "A dramaturgia do Eu na vida de todos os dias", in *Sinais de Cena*, n.º 1, Junho 2004, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

KOZEL, Susan - *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.

MOURE, Gloria ed. - *Vito Acconci*. Barcelona: Polígrafa ; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2001.

PHELAN, Peggy - "Performance, Live Culture and Things of the Heart.", *Journal of Visual Culture*, 2003, p. 291-302.

VASCONCELOS, Helena, "Isabel Carlos - O Exercício da Inteligência", *Storm* revista online, Lisboa, 27 Outubro, 2005, <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=650&sec=&secn=> [Acesso 26 de Abril 2011].

. Teses

CARLOS, Isabel - *Performance ou a Arte num Lugar Incómodo*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 1992.

MADEIRA, Cláudia - *O hibridismo nas artes performativas em Portugal* Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2007.

. Outras fontes

ADAMOPOULOS, Sarah - *Vou a Tua Casa: uma entrevista de Sarah Adamopoulos*, <http://lecumedesjours.blogspot.com/2007/07/rogrio-nuno-costa.html> [Último acesso em 17/02/2011].

COSTA, Rogério Nuno, *Vou a tua Casa*, <http://vouatuacasa.blogspot.com/2004/09/projecto-1.html>

BARTOLOMEU COSTA, Tiago- “Vou a Tua Casa”, *O Melhor Anjo*,
<http://omelhoranjo.blogspot.com/2004/02/vou-tua-casa-ele-entra-pela-porta.html> [Acesso em 14/09/2010]

ETCHELLS, Tim - *True Story*. Thursday, 13 September 2007,
<http://www.timetchells.com/notebook/september-2007/true-story/> [Último acesso 16 de Maio 2011]

ZERIHAN, Rachel - *One to One Performance*. London: Live Art Development Agency, 2009
http://www.thisisliveart.co.uk/resources/Study_Room/guides/Rachel_Zerihan.html

. Capítulo IV

Espaços para a performance

. Obras de Arte

HOLMQVIST, Karl - *69 Love Mobile Phone Request Reading*, performance, 2002-2005.

TOLENTINO, Julie - *A True Story About Two People*, performance, 2005.

. Teatro e artes performativas

COCTEAU, Jean - *A Voz Humana La Voix humaine*, 1932

. Livros e periódicos

BETTI, Renato- “Máquina”. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
Volume 27. p. 288-320.

BRETON, Philippe- *Une histoire de L'informatique*. 1ª edição de 1987, Paris: Éditions du Seuil, 1990.

COULDRY, Nick - “Liveness, ‘Reality’, and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone”.
The Communication Review 7, no. 4, 2004, p. 353-361.

“Actor Network Theory and Media. Do they Connect and on What Terms”, In Hepp, A./Krotz,
F./Moore, A./Winter, C Ed.: *Connectivity, Networks and Flows. Conceptualizing contemporary
communications*, Cresskill USA, Hampton Press Inc., 2008 p. 93-109.

FLORIDI, Luciano- *Philosophy and Computing*. London and New York: Routledge, 1999.

DIXON, Steve - *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and
Installation*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2007.

GANT, María Luisa Bellido- *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Ediciones Trea, 2001.

GOLDBERG, RoseLee e LIESE, Jennifer. *Performa: New Visual Art Performance*. New York: Performa, 2007.

LÉVY, Pierre - *De la programmation considérée comme un des beaux-arts*. La Découverte: Paris, 1992.

“A Invenção do Computador”, In *Elementos para uma História das Ciências*, vol. III- De Pasteur ao
Computador, Lisboa: Terramar, 1996, p.157-183.

Cibercultura. edição original 1997, Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

MENGAL, Paul- "Cybernétique, histoire d'un mot", *Res Publica* versão electrónica, nº18, Junho 1998, http://www.revuerespublica.com/index.php3?page=articles_rp&id=7.

MOREIRA KENSKI, Vani - "Memória e Conhecimento na Era Tecnológica", *Revista de Comunicação e Linguagens*. 25-26 1998. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p.165.

MUNRO, John - *Heroes Of The Telegraph*. S.l., Kessinger Publishing, 2004.

PASK, Gordon- *Uma Introdução à Cibernética*. Primeira edição original de 1961 por Hutchinson and Co. 1961, Col. Studium, Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1970.

PHELAN, Peggy - "Performance, Live Culture and Things of the Heart.", *Journal of Visual Culture*, 2003, p. 291-302.

RHEINGOLD, Howard - *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading, Mass: Addison-Wesley Pub. Co, 1993. Versão electrónica disponível em <http://www.rheingold.com/vc/book/3.html> [Último acesso em 14/05/2011].

ROCHA SIMÕES, Graça- *Informática*. Lisboa: Difusão Cultural, 1993.

STANDAGE, Tom - *The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth*

TURING, Alan Mathison - "On Computable Numbers: With an Application to the Entscheidungsproblem" In *Proceedings of the London Mathematical Society*. London : Mathematical Society, Ser. 2, Vol. 42, p. 3-4, Nov.-Dec. 1936.

WEIZENBAUM, Joseph- *O Poder do Computador e a Razão Humana*. 1ª edição original de 1976, Lisboa: Edições 70, 1992.

WIENER, Norbert. *Cybernetics; or, Control and Communication in the Animal and the Machine*. New York: M.I.T. Press, 1961.

. Outras fontes

ETCHELLS, Tim - *True Story*, disponível em <http://www.timetchells.com/notebook/september-2007/true-story/>

ICT - <http://www.itu.int/ITU-D/ict/statistics/>

NETWORKED_PERFORMANCE - <http://turbulence.org/blog/>

PERFORMA' 05 - <http://05.performa-arts.org/about>

. Capítulo V

A questão da documentação: o déficit visual ou a narração enquanto documento

. Obras de arte

ABRAMOVIĆ, Marina - *Seven Easy Pieces*, no Guggenheim Museum, NY, na qual refaz as performances de Bruce Nauman, *Body Pressure* 1974; Vito Acconci, *Seedbed* 1972; VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* 1969; Gina Pane, *The Conditioning, first action of Self-Portraits* 1973; Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* 1965; e a sua performance *Lips of Thomas* 1975.

BURDEN, Chris - *Transfixed*, Performance, 23 de Abril de 1974, Speedway Avenue, Venice, California.

SHERMAN, Cindy - *Untitled Film Still #13*, C-print, 1978

. Livros e periódicos

AUSLANDER, Philip - *Liveness : performance in a mediatized culture*. New York : Routledge , 1999.

BURTON, Johanna - “Repeat Performance”, *ArtForum*, Vol. XLIV, N° 5, January 2006, p. 55-56.

CLAUSEN, Barbara - *After the act: the representation of performance art*. Wien: MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2007.

COUTINHO, Liliana ed. - “De que falamos quando falamos de performance”, *MARTE*, nº3, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008

GIONI, Massimiliano e DITNER, Judy ed. - *Short Guide of 10000 Lives: Gwangju Biennale 2010*, Gwangju , Gwangju Biennale Foundation, 2010, p. 63.

GOLDBERG, Roselee - *Performance Art: from futurism to the present*, 3rd ed.. London and New York: Thames and Hudson, 2001.

GUÉNIOT, David-Alexandre - “Uma aproximação às questões actuais em torno da documentação de performance”, *Atelier Real*, Jan/Fev, Lisboa, RE.AL, 2010, p.16-19.

HEATHFIELD, Adrian - “End Time Now”. In *Small Acts Performance, the Millenium and the Making of Time*. London: Black Dog Publ, 2000, p.104-111.

FISCHER-LICHTE, Erika, and JAIN, Saskya Iris - *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.

KITAMURA, Katie - “Tino Sehgal”, In *Frieze*, Issue 131, May 2010
http://www.frieze.com/issue/review/tino_sehgal2/

MAUDE-ROXBY, Alice - “The delicate art of documenting performance”. In: *Art, lies and videotape: exposing performance*. London: Tate Publishing, 2003, pp. 64-79.
Live Art on Camera: Performance and Photography. Southampton: John Hansard Gallery, 2007.

PHELAN, Peggy - *Unmarked: the politics of performance*. 5th ed., London and New York: Routledge, 2006.

. Outras fontes

BURDEN, Chris - *Documentation of selected works 1971-1974*, Transcrito da gravação disponível na Ubu.com
<http://www.ubu.com/film/burden_selected.html>.

. Capítulo VI

A Performance enquanto encontro íntimo em Portugal

.Obras de arte

CHIOCCA, Susana - *Conversas Privadas*, performance, 2 de Setembro de 2005

CRUZ, Carla - *Artist at Work*, performance, 9 a 13 de Fevereiro de 2006

RAMALHO, Nuno - *Fiasco*, performance, 23 de Abril, 2004,
Beijo, edição de 20 beijos, 23 de Abril, 2005

. Teatro e artes performativas

SIGALHO, Lúcia - *Seres solitários*, 1999

CAMACHO, Francisco - *Danças privadas*, 2000

CALLE, Mónica - *Rua de Sentido Único*, 2003
Lar Doce Lar, 2006

GIBERT, Yann - *A Tradução*, performance, Agosto de 2010

MACHADO, Dinis - *Only You*, 2011

. Livros e periódicos

VASCONCELOS, Helena, "Isabel Carlos - O Exercício da Inteligência", *Storm* revista online, Lisboa, 27 Outubro, 2005, <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=650&sec=&secn=> [Acesso 26 de Abril 2011].

. Outras fontes

RISO, Clara - "Eu Não Sou Uma Televisão!". *Cem horas de conversa*: http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/lucia_sigalho.htm

Purykura - http://purykura.blogspot.com/2006_04_01_archive.html

. Capítulo VII

Documentar a minha prática performativa

.Obras de arte

MENDES SILVA, Susana -
a bedtime story, 2007
uma história, 2008
X, 2009
Hóspede | Guest, 2011

.Projecto documental

MENDES SILVA, Susana - *uma história: a documentation*, 2009

. Livros e periódicos

AMADO, Miguel - *18 Presidentes, Um Palácio e Outras Coisas Mais | 18 Presidents, One Palace and a Few Other Things*, Presidência da República, Lisboa, 2008, p.13-15.

MARMELEIRA, José - "Quando a arte chega ao palácio", *Público*, 10-10-2008, p.28-29
"Ocupação Condicionada", *Público*, 10-10-2008, p.30.

. Capítulo VIII

Sobre a prática desenvolvida durante o período de doutoramento: contextos e relações

.Obras de arte

MENDES SILVA, Susana -

Público (Centerfold), 2001

Penfriend /Correspondente, 2002

Artphone, 2002 e 2005

Polaroid, 2004

Art_room, 2005 e 2006

Sheet, 2006

estás tão bonita hoje | estás tão bonito hoje, 2007

Phantasia, 2007

2008, *Square Disorder*

Símbolo, 2009

Santa Justa, 2010

X, 2011 (Com Ana Nobre de Gusmão)

FALCÃO FERNANDES, Bárbara e MENDES SILVA, Susana - *Palco*, 2010

. Livros e periódicos

HEIDEGGER, Martin - "A Origem da Obra de Arte". Lisboa, Edições 70, 1999.

FLUSSER, Vilém - *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FAZENDA, Maria do Mar - "Phantasia" In *3º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild*. Lisboa, Banque Privée Edmond de Rothschild Europe, 2007, p.22-23.

SEGURO, João - *Square Disorder*, <http://www.susanamendessilva.com/txt.joaoseguro.html>

WESTCOTT, James "Disembodied Parts | Fragmentos Desincorporados" In *Life-cage* (cat.). Lisboa, Cristina Guerra Contemporary Art, Janeiro de 2005.

14. Actividades desenvolvidas durante o período de Doutoramento 2007-2011

. Actividades no âmbito do 1º ano do *Fine Art - Studio Based Research*, Goldsmiths College, 2007-08

- Reuniões de Orientação com Nick de Ville
- Frequência dos *MPhil/ PhD seminars*
- Apresentação de trabalho prático e sessão de discussão no *Practice Seminar* - 3 de Março de 2008
- *Methodological seminars* pelo Art Department
- *Methodological seminars* pela Graduate School
- Workshop do software *DreamWeaver*
- Workshop do software de *Photoshop CS3*
- *Monday Lectures* do Art Department
- *Wednesday M.A. Talks* do Art Department
- *Informal Art PhD student group meetings* (que decorriam todas as quartas-feiras e eram organizadas por um grupo de alunos do qual fazia parte)

. 2º ano - 2008-09:

- Reuniões de Orientação com Nick de Ville e John Chilver
- *Submission for Upgrade*, Julho de 2009
- Frequência dos *MPhil/ PhD symposia*
- *Performativity symposium*: organização da apresentação de trabalho prático e do simpósio por Jillian Peña, Lia Chavez, Michelle Williams, Susana Mendes Silva e Véronique Chance; Junho de 2009.
Artist talk de Susana Mendes Silva com interlocução dos Pil & Galia Kollektiv.
- Interlocutora para a *artist talk* de Adriette Myburgh no *Painting Symposium*, Fevereiro de 2009
- Interlocutora para a *artist talk* de Genève Brossard no *(Im)materiality Symposium*, Junho de 2009
- Participação no *Respondent group* (Genève Brossard, Lia Chavez and Susana Mendes Silva) que era parte integrante do *Gender Issues Symposium*, Dezembro de 2008
- Aulas de *Academic English*
- *Informal Art PhD student group meetings* (que decorriam à quinta-feira e eram organizadas por um grupo de alunos do qual fazia parte)
- Tutorial externo com Jürgen Bock (06-01-2009)
- Tutorial externo com Rachel Zerihan (30-05-2009)

- *Monday Lectures* do Art Department

- *Wednesday M.A. Talks*, do Art Department

- Assisti ao *UBS Openings: Saturday Live Characters, Figures and Signs*; Friday 20 February – Saturday 21 February 2009 (com Jérôme Bel, Julien Bismuth, Pablo Bronstein, Bojana Cvejic, Guillaume Désanges, Jean-Pascal Flavien, Martin Hargreaves, Florian Hecker, Jennifer Lacey, Xavier Le Roy, Robert Morris, Tino Sehgal, Marten Spanberg, Catherine Sullivan, e Ian White).

- Assisti ao *Participation: A User's Guide: A seminar with Irit Rogoff*, The Showroom, 11/07/2009

. 3º ano - 2009-10:

- Apresentação para *Upgrade*: organização de exposição de trabalho individual e avaliação do elemento escrito por júri designado pela escola.

- Apresentação de trabalho prático no simpósio *The artist as ethnographer/reporter/storyteller/conservationist?: the role of the document and documentary practices in contemporary art*. Conversa/performance com Jillian Peña, enquanto interlocutora.

- Investigação e pesquisa em bibliotecas e arquivos em Londres.

- Assisti à palestra-performance *Walking Out of Life*, por Adrian Heathfield e Tehching Hsieh, Maria Matos Teatro Municipal, Lisboa

- Encontro com o Prof. Adrian Heathfield (Professor de *Performance and Visual Culture*, da Roehampton University, Londres, e que é co-director, com Gavin Butt e Lois Keidan, do programa *Performance Matters*)

- Encontros com o artista Rogério Nuno Costa

- Assisti à conferência "A crença no corpo", no âmbito do ciclo *Suspension of disbelief*, por Delfim Sardo, Auditório da Culturgest, Lisboa, 17 de Fevereiro de 2010

- Tradução e adaptação do elemento escrito para a língua portuguesa.

. **Actividades no âmbito do** Doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, **2010-11:**

- Transferência da investigação para o Doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes.

- Reuniões de Orientação com o Prof. Doutor António Olaio.

- Assisti às sessões do ciclo de conferências "**As Artes do Colégio**".

- Continuação da investigação, prática e escrita no âmbito da tese.

- Encontro informal de alunos no âmbito do doutoramento em arte contemporânea, organizado por Antonia Gaeta e Susana Mendes Silva (09-05-2011).

- Apresentação do projecto de tese no Colégio das Artes (Júri presidido pelo Prof. Doutor José António Bandeirinha, com arguência do Prof. Doutor Fernando Matos Oliveira e do Prof. Doutor António Pedro Pita, e com o Orientador da tese Prof. Doutor António Olaio).

exposições individuais

2011

Hóspede | *Guest*, Sleep with me #1, Galeria Caroline Pagés, Lisboa

2010

Susana Mendes Silva, Threshold artspace, Horsecross Arts, Perth, Scotland

2009

X, Marz Galeria, Lisboa

2008

Square Disorder, Appleton Square, Lisboa

exposições colectivas (selecção)

2011

Obra de Papel, Guimarães Capital da Cultura, Guimarães

Mar Atlântico, TESOL International Film Festival, New York

Videolab na "Noite da Química", Fachada exterior do Departamento de Química da UC

Vídeoarte Portuguesa, Projecto Videolab - FONLAD, OFFicyna Szczecin, Poland; Arteles, Gallerija Rajatila, Tampere, Finland.

2010

The Tell Tale Heart (Part II), James Cohan Gallery, New York

Mirror, mirror on the wall, Tamtam8, Berlin

Like Tears in Rain, Palácio das Artes, Porto

Carris Arte em Movimento, Elevador de Santa Justa, Ascensores do Lavra, Bica e Glória, Lisboa

In sight, Screenings of Artists Films and Videos: Breda Beban, A K Dolven, Tracey Emin, Lucy Gunning, Mona Hatoum, Liliane Lijn, Susana Mendes Silva, Nicola Naismith, Margaret Salmon, Denise Webber, Carey Young, Free Word Centre, London

Portuguese Waves: Joana Bastos, Mauro Cerqueira and Susana Mendes Silva, Threshold artspace, Horsecross Arts, Perth, Scotland

The Print Salon, The Mews, London

Vídeoarte Portuguesa, Projecto Videolab - FONLAD, Galeria Ícone, Coimbra

Tiresias-videos de artistas made in Portugal, Centro Cultural España, Montevideo, Uruguay

Colecção L. Ferreira, Biblioteca Municipal D. Dinis, Odivelas, Portugal

Um Século, Dez Lápis, Cem Desenhos – Viarco Express, Torre da Oliva, São João da Madeira

2009

Encontros da Imagem'09, Mosteiro de Tibães, Braga

Do séc. XVII ao séc. XXI: além do tempo, dentro do Museu, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto

Um Século, Dez Lápis, Cem Desenhos – Viarco Express, Museu da Presidência da República, Lisboa

Café Portugal, Museu Carlos Machado, Ilha de São Miguel, Açores

Estética Solidária, Palácio do Marquês, Lisboa

2008

Turn me on, Pavilhão 28, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa

O Presente: Uma Dimensão Infinita | *The Present: An Infinite Dimension*, BESart – Colecção Banco Espírito Santo, Museu Berardo, Lisboa

Café Portugal, Design Factory, Bratislava, Slovakia; Fórum Eugénio de Almeida, Évora, Portugal

FW: Re: Re, Rhizome, http://rhizome.org/art/exhibition/fw_re_re/

Bichos: entre o Homem e o Animal, Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa

Ponto de Vista: obras da Colecção da Fundação PLMJ, Museu da Cidade, Lisboa

18 Presidentes, Um Palácio e Outras Coisas Mais, Palácio de Belém, Lisboa

2007

INTIMACY: Across Visceral and Digital Performance, Goldsmiths, LABAN, The Albany, London

Leilão de Arte Contemporânea MSV, Museu da Electricidade, Lisboa

3º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild, Antiga Fábrica Mirandela, Lisboa

Deslocações, Bragaparque, Braga

performance

2011

Hóspede | *Guest*, live performance, 6 de Julho de 2011

2010

Palco (com | with Bárbara Falcão Fernandes), "Amigos coloridos", Festival Alkantara, Teatro São Luís, Lisboa

2009

X, live performance, 15 a 18, 23 e 25 de Setembro, Marz Galeria, Lisboa

2008

uma história, performance via skype phone, in "18 Presidentes, Um Palácio e Outras Coisas Mais", Lisboa, 4/5/6/11/18-10 e 29-11

2007

a bedtime story, performance via skype phone, in "INTIMACY: Across Visceral and Digital Performance", Goldsmiths, LABAN, The Albany, Londres, 7-9 Dezembro

outros projectos

2008-...

Edição do blogue *to perform: performance and performative art practices from portugal*

<http://www.pt-performance.blogspot.com/>

2009

Open studios, Goldsmiths College, London

2008

Acompanhamento artístico *Tokonoma* (Dança), de Ludger Lamers (P/A), Elsa Aleluia (P), Carlos Zíngaro (P).

Retrato de Eduarda Silva para *Salad Days/7 artistas ao 10º mês*, um projecto de Susana Pomba, revista L+arte, Outubro, p.48, saladdaysnewart.wordpress.com

Calendário 2008 da revista L+arte, Jan. 2008.

2007

ArteLisboa, happening na ArteLisboa Art Fair, Lisboa

2. Comunicações e Publicações

conferências e conversas

2008

Square Disorder: Conversa de Susana Mendes Silva com João Seguro e Ricardo Nicolau

Appleton Square, Lisboa, Sábado, 24-05

Sobre a prática

Painel Artes e Feminismos antecedido pela Evocação de Maria Gabriela Llansol por João Barrento, (moderado por Cristina Duarte). Com Sónia da Silva Pina, João Oliveira, Teresa Furtado, Maria Simões & Judite Fernandes, Susana Mendes Silva. Congresso Feminista, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 28-06.

A vida no presente

Efêmero.Criação. Acontecimento - Encontro de Estética e Teoria cultural

SESSÃO II: Com José Manuel Rodrigues, Margarida Medeiros, Luís Oliveira, Susana Mendes Silva, João Fernandes, Pedro Amaral, Paulo Ferreira de Castro, Luís Carmelo (Relator), Instituto Franco-Português, Lisboa, 16-09.

Conversa da artista sobre a sua prática performativa (03-11-08)

Discussão de projectos práticos e apresentação do blog *To Perform* (10-11-08)

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
no âmbito da disciplina "Práticas em tempo real": Licenciatura em Arte Multimédia, especialização em Performance/Instalação, do Mestrado em Arte Multimédia, especialização em Performance/Instalação (Prof. José António Fernandes-Dias e Escult^a Ângela Ferreira).

Vídeoarte Conceptual

Artistas: Alexandre Estrela, José Maças de Carvalho, Susana Mendes Silva; Moderador: Pedro Cabral Santo
FESTIVAL NÚMERO INTERFACE(S), SEMINÁRIO UNIVERSIDADE DE VIDEOARTE
Auditório da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 15-12

2009

Life in the present

Centre for Critical Cultural Research, University of Plymouth, UK, March 5th

2010

A generosidade na arte contemporânea

Convidados: João Pedro Vale, Nuno Alexandre Ferreira, Rogério Nuno Costa, Susana Mendes Silva, João Galante & Ana Borralho, Patrícia Portela (via skype); Moderação: Nelson Guerreiro; Forum Dança, Lisboa
30 de Junho de 2010

2011

Conversa em torno d'A Sala

Convidados: Alexandra Balona, António Lago, Susana Chiocca, e Susana Mendes Silva.
Atelier RE.AL, 2 de Julho de 2011

Bibliografia passiva

1. Textos em publicações e catálogos

Miguel Amado, **18 Presidentes, Um Palácio e Outras Coisas Mais | 18 Presidents, One Palace and a Few Other Things**, Presidência da República, Lisboa, 2008, p.13-15.

María de Corral / Lorena Martínez de Corral, **O Presente: Uma Dimensão Infinita | The Present: An Infinite Dimension**, In BESart – Coleção Banco Espírito Santo, Museu Berardo, Lisboa, 2008, p.17.

João Lima Pinharanda, **As Artes Visuais**, In *Retrato de Portugal*, (coord. António Reis), Instituto Camões/Círculo de Leitores, Lisboa, 2007, p.294.

Maria do Mar Fazenda, **Phantasia**, In *3º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild*, Banque Privée Edmond de Rothschild Europe, Lisboa, 2007, p.22-23.

Maria do Mar Fazenda, **Susana Mendes Silva**, *O Presente: Uma Dimensão Infinita | The Present: An Infinite Dimension*, BESart – Coleção Banco Espírito Santo, Museu Berardo, Lisboa, 2008, p.242-243.

Alda Galsterer, O outro lado... , In *Like Tears in Rain* (cat.), Porto, 2010, p.66-72.

Fátima Lambert, **Susana Mendes Silva versus Aurélia de Souza**, *Do séc. XVII ao séc. XXI:além do tempo, dentro do Museu* (Roteiro da Exposição), MNSR - Museu Nacional de Soares dos Reis; Porto, 2009.

Filipa Oliveira, **Susana Mendes Silva**, in *Café Portugal* (cat.), Lisboa, 2008, p.84.

Uma Conversa entre Filipa Oliveira e Ana Sousa Dias, in *Café Portugal* (cat.), Lisboa, 2008, p.13-19 (english version p-28-35)

Delfim Sardo, "**(Prevenção da) Vertigem**", Bes Art/ Expresso, *Revista Única*, 16-02-2008, p.14-15.

João Seguro, **Square Disorder**, Appleton Square, (texto para folha de sala), Lisboa, 2008.

Rachel Zerihan, **One to One Performance**, Study Room Guides, Live Art Development Agency and http://www.thisisliveart.co.uk/resources/Study_Room/guides/Rachel_Zerihan.html, 2009.

2. Textos em periódicos e revistas

José Marmeleira, Há vida para além dos prémios?, *L+arte*, Janeiro 2008, p.36-41.

Miguel de Matos, "Vamos fazer amigos entre os animais", *Time Out Lisboa*, 16-22 Abril 2008, p.35.

Paula Lobo, "Histórias de bichos com ar de gente", *Diário de Notícias*, 23 Abril 2008.

Ana Ruivo, "Bichos", *Jornal Expresso*, 10-05-2008.

Filipa Oliveira, "Homem *versus* animal", *L+arte*, Maio 2008, p.87.

Susana Pomba, "O Triunfo dos Bichos?", *Artes & Leilões*, Junho 2008, p.62-63.

Filipa Oliveira, "O quadrado redescoberto", *L+Arte*, Junho 2008, p.85.

Nuno Alexandre Ferreira, "Pelos Cabelos", *L+Arte*, Junho 2008, p.94.

Luís Pinheiro, "O que está em cima...", *e-vai*, 09-06-2008,
<http://www.e-vai.net/content/view/1082/1/>

Nuno Crespo, "Desafiar as convenções do espaço expositivo", *Diário de Notícias*, e | and
http://dn.sapo.pt/2008/06/11/artes/desafiar_convencoes_espaco_expositiv.html

José Marmeleira, "Quando a arte chega ao palácio", *Público*, 10-10-2008, p.28-29.

José Marmeleira, "Ocupação Condicionada", *Público*, 10-10-2008, p.30

Sara Antónia Matos, "Volatilidade ou sobrevivência?", *L+arte*, Novembro 2008, p.68-69.

André Murraças, "Amigos Online", *L+arte*, Dezembro 2008, p.58-61.

AAVV, "Balanço 2008: as melhores exposições do ano escolhidas por um painel constituído por diferentes personalidades do meio artístico português", *L+arte*, Janeiro 2009, p.32.

Filipa Oliveira, "O nome que na rua escrito estava", *L+arte*, Outubro 2009, p.76.

Óscar Faria, "Sem lágrimas, nem sorrisos", *Público*, ípsilon, 18 de Junho 2010, p.50-51.

Eurico de Barros, "O blogue da «nossa torre Eiffel»", *Diário de Notícias*, Gente, 3 de Julho 2010, p.7.

3. catálogos e brochuras

2010

Like Tears in Rain (cat.), Porto, 2010.

2009

Um século, Dez lápis, Cem desenhos – Viarco Express, Museu da Presidência da República, Lisboa

Do séc. XVII ao séc. XXI:além do tempo, dentro do Museu, MNSR - Museu Nacional de Soares dos Reis; Porto

Encontros da Imagem, XIX Edição, Braga

2008

O Presente: Uma Dimensão Infinita | The Present: An Infinite Dimension, BESart – Coleção Banco Espírito Santo, Museu Berardo, Lisboa

Turn me on, Pavilhão 28, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa

Café Portugal, Presidência da República, Lisboa

18 Presidentes, Um Palácio e Outras Coisas Mais, Presidência da República, Lisboa

Bichos: entre o Homem e o Animal, Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa

Ponto de Vista: obras da Coleção da Fundação PLMJ, PLMJ, Lisboa

Vídeoarte e filme de arte & ensaio em Portugal, Número, Lisboa

2007

Leilão de Arte Contemporânea MSV, MSV / Museu da Electricidade, Lisboa

3º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild, Banque Privée Edmond de Rothschild Europe, Lisboa

Deslocações, Bragaparque, Braga

Bibliografia activa

2008

"Diálogos: Inês Amado, Paula Roush e Susana Mendes Silva". In *Faces de Eva Magazine*, nº21, Colibri Editions/Universidade Nova de Lisboa, 2008, p.147-156.

2009

Performativity symposium blog: organization and presentation of work and texts by Jillian Peña, Lia Chavez, Michelle Williams, Susana Mendes Silva e Véronique Chance; June 09:

<http://performativity-symposium.blogspot.com/>

"Sobre a prática" In *Actas do Congresso Feminista 2008*, cd-rom, UMAR, 2009.

. Anexo

. Impressões do encontro “X” na Galeria Marz

por Eduardo Abrantes

Rebuscada da memória, a experiência começa na rua. Numa rua estranha num bairro mais ou menos familiar. Recordo-me exactamente do momento em que, quando me dirigia a pé para a Galeria Marz, virei do familiar para o não familiar. Quando reparei que estava a entrar numa rua onde nunca tinha estado antes, numa zona de Lisboa que na minha memória está ligada a dois acontecimentos distintos da minha própria biografia: aprender a nadar e ter explicações de matemática...!

Vendo bem, a experiência começou antes da rua. Começou com a reserva individual por email. Com a ideia de uma experiência concretizada no singular numa determinada data – entre artista, espaço e eu. Bom, assim sendo, se calhar singular não é a melhor palavra.

Cheguei à galeria exactamente à hora marcada. Sei disto porque me lembro de fazer o que geralmente faço: chegar um pouco antes e depois fazer tempo (bela expressão!). Entrei e lembro-me de ver um espaço branco profundo, tornado cinzento pela luz cadente da hora tardia – se é que não era já noite – e um rapaz com barba que se atarefava no canto esquerdo da entrada da galeria. Anunciei-me, fiz-me saber esperado, a reacção foi de quem já me esperava mas de que não era bem com ele que o meu caso ali se iria passar. Esperar alguns minutos, sugeriu ele – acho que a marcação anterior estava ainda em curso. Ver a exposição de design na cave, sugeriu – assim fiz.

Voltei à superfície e sou recebido pela Susana. Nunca cheguei a ver quem lá estivera imediatamente antes de mim – sumiu-se. Primeira impressão. Admito, fez-me lembrar a actriz Maria de Medeiros em porte e figura. Sorridente e afável. Notei contudo que a voz estava acostumada ao silêncio do local. Foi a primeira coisa “performativa” que me atingiu. Não só a qualidade da voz, a surpresa agradável que tenho sempre que um timbre que roça por vezes o contralto sai de um corpo pequeno, mas o volume que imediatamente instalou uma familiaridade com o espaço. A minha voz saiu como a de

um estranho, a tentar encontrar o volume e a postura adequada – portanto a tentar pertencer de alguma maneira, a algo ainda por descortinar.

A Susana levou-me a uma sala com duas projecções vídeo, e com uma mesa de escritório antiga – anos 30 talvez? - repleta de objectos de época. Recordo-me de postais, alguns do Brasil; de uma máquina de escrever, escura e elegante; recordo-me do momento em que associei “X” a Repórter X – e aí vieram-me imagens vagas de um contexto de cultura geral. Figura de imprensa, figura de mistério. Ligado às primeiras décadas do século XX que tanto me fascinam. Admito, assim que me pareceu saber algo mais do que pensava, senti-me menos curioso. Mas ainda assim, dispus-me a ouvir. Recordo-me que a Susana me fez algumas perguntas. Sobre o que me levou ali, sobre quais as circunstâncias que do meu lado proporcionaram o encontro. Respondi. Ouvi. Deixei a informação e os factos deslizarem e concentrei-me na experiência do encontro.

Depois, ou antes talvez, a performance. Uma sala escura e vazia. Um colchão fino e individual no chão. Deitar-me na escuridão, pôr-me confortável. Não me recordo, será que a Susana me pediu para usar uma venda daquelas que se usam quando é preciso adormecer, há ainda luz e as janelas não têm portadas? Deito-me de costas, supino e atento. A voz da Susana vem algures de trás de mim, ou do lado esquerdo, penso, sentada perto da minha cabeça e tronco. E fala. E lê. Um texto jocoso e fino. Sobre a possibilidade de algo como uma “Cinecittà” situada em Portugal. Tirando vantagem da situação geográfica, atrair o mercado americano, fantasias de luxo e urbanidade... Outros autores vieram-me à mente. Outros que diluíram a fronteira entre ficção e realidade. Borges, Chesterton, Sterne, Huxley, Marker (pela ligação com o cinema)... Porque as letras se puxam umas às outras.

De volta à situação. Uma história de adormecer? Alguns minutos de rádio antes do sono vir? Ouvir outro no escuro. Uma dimensão erótica? Sim, certamente. E entre as palavras e o som envolvido e divertido da voz, vem-me à memória uma sensação tropical transmitida pelas palavras citadas – um clima de aventuras, uma dificuldade em aceitar o quotidiano, o instinto de ver no quotidiano uma fonte de clivagens, versões alternativas, escapismo. Tudo isto me ficou da experiência, os factos esvoaçaram e não os retive.

No final, a Susana, como perfeita anfitriã, recolheu-me, acompanhou-me à saída, deu-me espaço para comentar, mas não demasiado, para dizer da minha experiência e contribuir para a sua. É importante não saturar imediatamente uma experiência com interpretação, mesmo quando isto é algo que se ganha como “tique profissional” – falo de mim, falo de nós que circulamos num certo meio onde por vezes “se vive pelo discurso e se morre pelo discurso”... O original “live and die by the sword” soa melhor...

Lembro-me de sair, para a noite na rua agora mais familiar. De tirar o telemóvel e ligar para uma amiga, contar a minha história, combinar o que fazer a seguir enquanto andava, de costas viradas para a Galeria Marz. Lembro-me de sentir que falta um “depois” da experiência. Como sempre.

Mas há cerca de duas semanas, um regresso, um pedido para escrever sobre uma memória de uma experiência. Simples, sem contexto – cá está, o que veio à superfície.

FIM

Copenhaga, 23 Junho 2011