



ÍNDEX _ O PARLAMENTO DAS COISAS

CARTAS e desafio aberto a quem as lê

Cláudia Madeira & Bárbara Fonte
e *vice-versa*

Um trabalho de colaboração entre investigação teórica e artística no âmbito da exposição *Corpo Manifestação: Transmissões da Performance-Arte nos Feminismos em Portugal*, apresentada no Performing The Archive, com curadoria de Paula Parente Pinto.

PORTO, 22 DE SETEMBRO DE 2024

Este caderno contém parte do processo de pesquisa e reflexão da investigadora Cláudia Madeira, do Grupo de Investigação Performance & Cognição do Instituto de Comunicação da NOVA, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, em colaboração com a artista Bárbara Fonte, a partir do arquivo do *Performing the Archive*.

A análise da obra das mulheres artistas que desenvolveram trabalho de performance ou de experimentação artística nas décadas de 1970 e 1980, presentes no arquivo de Egídio Álvaro, ou a ele relacionado, conceptualizou-se através da ideia de construção de um Índice de palavras que refletisse as obras e performances destas artistas.

Essa ideia foi sendo conceptualizada e materializada a partir de conversas e cartas partilhadas entre a investigadora e a artista. Em primeira instância, surgiram cartas que foram dirigidas uma à outra: a CARTA I, da investigadora, com uma proposta de Índice com a sugestão de um título, "O Parlamento de Coisas"; a CARTA II, da artista para a investigadora, com uma reacção e incorporação da ideia num Índice de palavras-coisas.

Bárbara Fonte desenvolveu, a partir desse processo, um trabalho de foto-performance ou performance para a câmara, tendo por base as vinte palavras que se fixaram para o Índice e que se materializaram no painel que se apresenta na capa deste caderno. Cada uma das fotografias reencena, por ordem alfabética, as palavras constitutivas do Índice. Trata-se de um trabalho de reinterpretação desenvolvido pela artista que se traduz numa deriva das palavras e do universo de onde se parte, uma espécie de salto

do cavalo no xadrez. Apartir de um arquivo a que já se encontra familiarizada, a artista explora a sua própria consciência imagética e constrói um dialeto simbólico de referentes íntimos e, simultaneamente, da morfologia universal do quotidiano feminino.

Em conjunto, a investigadora e a artista foram pensando como partilhar este índice e o seu processo de construção com @s public@s/ @s participantes da exposição, de modo a que este fosse por eles reapropriado e que instigasse à reflexão sobre a importância das palavras e das coisas nas suas vidas quotidianas. Entre várias propostas de integração e impressão das palavras escolhidas, foi decidido que o carimbo seria uma forma de fazer incorporar estas palavras na pele dos participantes através de um exercício de escolha e de auto-reconhecimento, transformando a coisa numa espécie de marca ou cicatriz simbólica e auto-representativa.

Escreveram, por isso, em conjunto, mais duas cartas: a CARTA III dirigida às mulheres artistas presentes no arquivo de Egídio Álvaro e a CARTA IV dirigida a tod@s @s visitantes da exposição, com um apelo à sua participação. Enquanto que a pele carimbada seguirá o seu rumo próprio para outros espaços e lugares (e provavelmente será lavada ou, de certeza, apagada pelo tempo), neste caderno construir-se-á um fragmento do arquivo, um micro arquivo expandido, uma memória de uma partilha, um processo de transmissão em aberto, para o qual a investigadora e a artista pedem a colaboração de t@d@s.

Uma caixa de pandora surgirá com este caderno e com os carimbos do Índice. Veremos o que nos traz a sua abertura no futuro.

NOTA PRÉVIA: Para participar no desafio "ÍNDICE _ O PARLAMENTO DAS COISAS", leia, de preferência, todas as quatro cartas que escrevemos. A sua participação compreende o tempo desta leitura, mas, se não tiver tempo, leia apenas a CARTA IV e participe escrevendo no final deste caderno uma frase, um comentário, um apontamento poético referente às palavras deste índice.

CARTA I

De: Cláudia Madeira
Para: a Bárbara

Sobre “O parlamento das coisas” :
Proposta de Índice
Lisboa, 28 de Agosto de 2024

O título deste projecto, sugerido pela análise de Scott Lash (1999) a propósito da obra emblemática de Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique* (1991), é a base para o questionamento em torno das (i) materialidades existentes nas obras de mulheres artistas das décadas de 1970-1980, que trabalharam entre os limites da arte da performance e do experimentalismo artístico. Latour neste livro enfatiza uma abordagem não dualista da relação sujeito/objecto, sublinhando assim os direitos dos objectos, julgando-os à luz da sua agencialidade intrínseca, da sua necessária hibridez, de objectos-sujeitos, de actantes. A partir desta base, os objectos não são vistos como construídos por sujeitos, mas, ao contrário, como portadores de certas propriedades que os sujeitos possuem, ou seja, eles próprios são também construtores do mundo. São, por isso, de algum modo, semelhantes aos sujeitos, nalguns casos são mesmo quase-objectos, quase-coisas, híbridos. Constroem por via da “mediação” e “delegação”, transformando-se tal como os humanos em “máquinas de analogia”, “tecelões de morfismos”, “transmissores de semelhanças”. Nessa perspetiva, o seu sistema de comunicação funciona em rede, não é nem pura representação, nem puro facto, antes remete para uma indexicalidade aberta que depende tanto do contexto em que é inscrito como das referências do observador. É uma mensagem em movimento, que inclui não só a representação mas a própria transmissão. Constitui-se, assim, uma rede de quase-objetos, palavras-coisas em movimento e em expansão que participam no julgamento do mundo, inscrevendo-lhe reflexividade sobre desejo, *eros* e *thanatos*, vida e morte, poder e ausência do mesmo, abnegação e silêncio. Uma escala de intensidades pode ser construída a partir destes objectos-coisas, entre um corpo domesticado, agrilhado, mortificado e um corpo selvagem, erótico, em carne viva, que está para além de qualquer lei, seguindo um “parentesco próprio” ainda a descobrir.

Proponho a construção de um índice de palavras-coisas que poderá funcionar como uma amostra e, ao mesmo tempo, uma caixa de ressonância produzida por um processo de subtração ou redução, de emanação, do que constitui o universo performático, o “magma”, construído pelas mulheres artistas presentes no arquivo *Performing the Archive*, ou que dialogam com ele. A escolha das palavras, dispostas como uma espécie de alfabeto ou glossário temático —por

exemplo, cerca de vinte palavras — constitui um número arbitrário, suficientemente aberto para transmitir algumas das recorrências entre os imaginários diferenciados destas artistas ainda que expressem, também, as suas singularidades, equidistâncias, porosidades e ambiguidades.

A construção deste Index, em processo, inscreve em si alguns dos questionamentos que atravessam os projectos de artistas como: Elisabete Mileu, Ção Pestana, Tília Saldanha, Clara Menéres, Emília Nadal, Orlan, Elisabeth Morcelet, Natasha Fiala, Suzanne Krist, K. Grunewall, Ana Hatherly, Alberta Melo e Castro, Irene Buarque, Manuela Fortuna, Salette Tavares, entre outras.

O index inicia-se com as seguintes palavras-coisas:

arame farpado,
balde,
batom,
bolor,
caixão,
carne,
corda,
estátua,
frigorífico,
gravilha,
lata,
mesa,
microfone,
pão,
pés descalços,
polvo,
relva,
sapato de tacão,
televisão,
urina.

Arame farpado, por exemplo, é um tema que dá conta de um *corpo agrilhoado*, que está presente na obra de Ção Pestana num pequeno conjunto de fotografias, que podem ser consideradas performance para a câmara. O seu corpo aparece contorcido sobre si próprio, na imagem de um corpo sem órgãos, rodeado de arame farpado. Essa presença que pode parecer à primeira vista pontual e periférica é sintomática de um contexto que atravessa o imaginário de mulheres

artistas, como é o caso na mesma geração, em Portugal, de Elisabete Mileu, que desenvolveu uma performance duracional em que o seu corpo imobilizado no chão se encontra rodeado/aprisionado por arame farpado (*Sem título na Alternativa - I Festival Internacional de Arte Viva, em Almada no ano de 1981*; <https://www.performingthearchive.com/item/216>), apresentando-se como um corpo de guerra abstrativizado, um corpo torturado, mortificado e vigiado, de manhã à noite, sem uma causa evidente – todas as flagelações podem estar ali presentes, desde as questões específicas do género ao trágico universal. Este objecto atravessa também o trabalho de novas gerações como é exemplo o trabalho de Sigalit Landau, artista nascida em Jerusalém que apresentou uma video-performance denominada *Barbed Hula*, em 2000 (<https://www.sigalitlandau.com/barbed-hula-2000>), cujos sentidos na atualidade podem ser ressignificados a partir do conflito entre Israel e a Palestina.

O arame farpado é definido por um tipo específico de arame de aço, que é composto por farpas pontiagudas tipo espinhos que serve para construir cercas e, por isso, a sua imagem amplifica-se a outros campos, desde situações de opressão vivenciados por homens e mulheres (prisões, campos de concentração, tortura) como de proteção e privacidade (de propriedades), ou ainda, com significados ambivalentes entre esses dois limiares, como acontece com as cercas de animais, insetos e plantas.

Há na imagem do arame farpado uma interposição de um limite que não pode ser transposto, ou que deve ser contido. Uma imagem de algo hostil.

É significativo que tanto em *Ção Pestana* como em Elisabete Mileu o uso do arame farpado é conjugado com gravilha e, nos dois casos, esta matéria representa chão hostil, agressivo, terreno onde um corpo pode ser magoado, rasgado, ficar em ferida. É preciso cuidado com este chão.

Se no caso de Mileu este piso enquadra o seu corpo imóvel, no caso de *Ção Pestana* este dá o enquadramento, em contraste, para o seu pé leve e móvel. Num dos registos fotográficos vemos o seu pé descalço pousar levemente sobre um recorte de gravilha que é delimitado por arame farpado. Talvez a representação de uma armadilha em que se pode ser apanhado. Mas na verdade, mais do que isso, apresenta-se como uma imagem metafórica e poética que deixa espaço para interpretações múltiplas.

Este arame farpado metamorfoseia-se ainda noutros objectos como o símbolo do feminino que tanto Ção Pestana como Elisabete Mileu constroem a partir de pequenos galhos de madeira, sobrepondo o corpo como uma marca ou cercando-o (<https://www.performingthearchive.com/item/576>).

Neste jogo de associações podemos interpor dois livros que parecem dialogar entre si. Um livro intitulado *Pensar um corpo esgotado* em torno da prática e reflexão sobre o botão de Hijikata Tatsumi e um outro com o título “Entretanto”, de John Berger. No primeiro texto, com escrita das décadas de 1960-1970, há um excerto do seu ensaio “Para a prisão” onde Tatsumi refere: “É significativo apresentar, nos dias de hoje, um trabalho histórico sobre o palco. Temos o direito de exigir que a atualidade se afirme com mau gosto e ruídos que são praticamente matéria bruta, mortificações sublimes do crime, rostos indiferentes resistindo à tortura, a juventude de posse de uma vitalidade que não faz sentido, ou puras desesperanças evadidas antes que suas esperanças tenham sido destruídas. A minha tarefa é organizar tudo isso com um grupo de dançarinos e torná-los soldados nus” (p.29).

Os trabalhos de Ção Pestana e Elisabete Mileu evocam precisamente esse movimento do soldado, com toda a leveza de uma “dança melancólica”, onde como refere ainda André Lepecki no seu livro “Esgotar a Dança – A Performance e a Política do Movimento” (2023), se expande o presente “para o passado e para o futuro de diferentes formas, segundo diferentes vectores, intensidades, afectos” (p. 279).

No segundo livro, com escrita de 2008, este mesmo tema da prisão atravessa toda a leitura, afirmando o autor a ideia que “de uma ponta à outra do planeta, nós vivemos numa prisão” (p. 17) pelo que “para os presos, os pequenos sinais da continuidade da natureza têm sido sempre, e continuam a ser, um secreto encorajamento” (p. 23). Na leitura de Berger já não se trata de haver alguns que estão encarcerados mas de assumir que todos estão aprisionados a palavras aparentemente benignas como “segurança, democracia, identidade, civilização, flexibilidade, produtividade, direitos humanos, integração, terrorismo, liberdade” que “são constantemente repetidos para confundir, dividir, distrair e sedar os companheiros da prisão” (p. 33). Para este autor é preciso tocar a profundidade destas prisões para se encontrar uma possível liberdade.

Estes pensamentos de épocas diferentes ressoam na ambígua leveza do pé em chão de gravilha que encontramos

no palco fotográfico de Ção Pestana, ou na imobilidade dos corpos rodeados por arame farpado que contém em si ideias de esperança/ desesperança, de tortura/resistência. Estas ações enraizadas no silêncio, que se traduzem em imagens de mulheres silenciosas, talvez silenciadas, tanto podem conter sentimentos e ressentimentos, expressões e traumas da vida domesticada e reprodutiva das mulheres, como representarem, ao mesmo tempo, as extensões da selvajaria, para além do feminismo latente, dos corpos esgotados, das máquinas de luta de uma longa ditadura e da guerra colonial portuguesa, ou de outras guerras, batalhas e conflitos, partilhadas nas suas intimidades.

Este agrilhoamento, tem ainda as suas extensões a uma crítica ao **corpo domesticado**. Martha Rosler criou o mote em *Semiotics of the Kitchen* (1975) (<https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGCO>), a mulher como instrumento doméstico, repetindo mecanicamente palavras e gestualidades no seu “lugar próprio”, “primordial” de nutrição da família, “o lugar-mulher tradicional”: a cozinha, usando os utensílios de cozinha numa cadência passiva-agressiva. Ção Pestana desenvolve também várias obras sobre esta tensão, assumindo o electrodoméstico como metáfora de uma passividade encarcerada, através do uso nas suas obras da **televisão** ou do **frigorífico** misturando-se ela própria em osmose com o objecto, tornando-se uma quase-coisa.

O frigorífico preserva, é útil, mantém a organicidade das coisas por mais tempo, torna tudo frio. Tomando no seu colo uma televisão, Ção Pestana veste-se com o mapa da Europa, um meio de transmissão entre passividade e comentário (<https://www.performingthearchive.com/item/1632>).

A performance “Kunst kommt von Putzen” (“A Arte surge da Limpeza”) de Natascha Fiala, com Elisabeth Morcellet, Suzanne Krist, K. Grunewall, no Festival de Arte Viva, Alternativa 3, Almada em 1983 (<https://www.performingthearchive.com/item/1524>) é também reveladora dessa crítica ao corpo doméstico: várias performers limpam o chão com um **balde** cheio de água vermelha, de **gatas**, lavando com os pés descalços ou com saias justas e **sapatos** de salto alto/ de tacaõ. O ato artístico de pintar o chão mistura-se com o ato doméstico de lavar e, ao mesmo tempo, com o ato erótico do movimento do corpo, que é reforçado pelo vestuário justo e os sapatos de salto. Também na performance-instalação

de Elisabeth Morcellet, “Atlas”, apresentada no mesmo festival em 1983, o balde surge como uma das bases do cenário, desta vez, para servir de repositório da água que transforma o corpo em matéria molhada, viscosa e onde outras matérias podem colar-se (<https://www.performingthearchive.com/item/1752>).

A obra de Túlia Saldanha leva essa domesticação agrilhoadada até à morte simbólica, até ao *thanatos*, mantendo-se imóvel, em pé, numa mortificação em vida, dentro de um **caixão** aberto, na vertical (https://www.rotaterrafría.com/pages/263?geo_article_id=8283).

O eros, presente no corpo carnal, no corpo sexual, no corpo de carne, no corpo carnívoro povoam uma relação ambígua entre a passividade e a selvajaria. O uso da carne em Ção Pestana serve de mediador entre **escultura** e mulher. Em diversas das suas obras encontramos, por exemplo, carne sobre carne, carne de animal sobre carne de mulher. Noutros casos apresenta-se só a relação do corpo em relação à imagem da **estátua** na representação de Vénus (<https://www.performingthearchive.com/item/1564>). Manuela Fortuna desenvolve um processo análogo fazendo uma dança à frente de uma pintura de uma mulher (<https://www.performingthearchive.com/item/770>). Orlan vende o seu próprio corpo, desmembrando-o em recortes fotográficos de dimensão real que transporta num carrinho de mão numa performance apresentada no mercado das Caldas da Rainha, no contexto dos IV Encontros Internacionais de arte em Portugal, em agosto 1977. Cada parte do seu corpo tem um preço. (<https://www.performingthearchive.com/item/2697>; <https://www.performingthearchive.com/item/3040>).

Nesse mesmo festival a artista deambula na cidade das Caldas Rainha com a imagem vestida do seu próprio corpo (<https://www.performingthearchive.com/item/3053>).

Em Ção Pestana a imagem do corpo chega a ganhar **color**, imagem de um corpo vivo em decomposição que se estende depois às coisas preservadas em pequenas caixas petri. Esta carne, que se constitui enquanto escultura orgânica, é matéria em Elisabete Mileu de sofreguidão. Como um animal, a performer abocanha **carne** crua disposta no espaço performativo, passeando-se raivosamente pelo espaço circunscrito e vedado ao público (<https://www.performingthearchive.com/item/3053>).

com/item/2325). Nessas performances é também frequente o uso de cordas, que a performer usa para tomar balanço e extravasar o seu próprio eixo corporal. No arquivo de Egídio Álvaro encontramos ainda o registo de uma performance de Natascha Fiala e Elisabeth Morcellet denominada “The Key”, apresentada no Festival International de la Jeune Performance: Intervention 2, em Paris, em 1982, onde o uso de **cordas** serve, pelo contrário, para imobilizar os corpos nus das duas artistas (<https://www.performingthearchive.com/item/1722>).

Para Elisabete Mileu, o **pão** (baguete de tipo francês) sai da mesa, perdendo o seu significante de comida para se transformar em objecto fálico. Da mesma forma, os **moluscos**, como o polvo/chocos que apresenta no espaço performático, são matéria para um gozo orgiástico. O eros está também presente na relação **microfone**-boca, objecto de reverberação da fala, um significante de “falo” simbólico, que serve, quando dentro da boca da performer, para ressoar sons orgásticos (<https://www.performingthearchive.com/item/680>). Na performance de Natasha Fiala “Strangers in the Night” (1987), apresentada no *V Festival de Arte Viva*, no espaço nocturno Aniki Bobó da cidade do Porto, a passividade demonstra-se no uso fetichista do corpo da mulher exposto no centro do espaço nocturno. Natasha aparece sentada numa cadeira de pé alto, predispondo-se à sua objectivação e em mictório público-privado. A **urina** dos homens presentes no espaço, que acedem ao ato mictório para as suas pernas nuas, escorre até aos seus pés calçados por sapatos de salto alto vermelhos.

O corpo banquetário, apresentado na performance Meat Joy, de Carole Scheemann (1964) que ecoa nalgumas destas performances, apresenta o seu reverso na obra de Tília Saldanha. Em vez de corpos banquetários, vivos, em ato, temos corpos-objectos inertes, em cima de uma **mesa**: pratos, talheres, garrafas, expõem-se queimados. Um fogo tomou-lhes a vida.

O **pão carbonizado** é símbolo dessa matéria orgânica que nutre o colectivo, a família, o corpo. Estas coisas queimadas são objectos de memória sem vida apresentados em mesas bem postas. Não há carne nem gente, apenas eco de morte neste banquete (<https://www.performingthearchive.com/item/2730> e <https://www.performingthearchive.com/item/2724>).

Emília Nadal usa as **latas**, e as embalagens domésticas, para criar através da metáfora publicitária uma abordagem crítica, conceptual e performática, ao consumo doméstico da ideologia (<https://www.performingthearchive.com/item/2446>). Todas as palavras são slogans vazios, palavras que são apenas palavras, ocas, remetendo para uma retórica que é consumida como um preparado fácil, presente em qualquer supermercado para ser consumido em qualquer mesa, em qualquer casa. As palavras repetem-se infinitamente com mil e uma nuances como nos exercícios de teatro-poesia experimental do grupo *Ânima* (<https://www.performingthearchive.com/item/2759>), nos quais participaram Ana Hatherly, Salette Tavares, Alberta Melo e Castro, entre outras mulheres.

O *corpo selvagem* apresenta-se com os **pés** desnudos, num ato que se alastra a todo o corpo, impulsionando o seu movimento, como acontece com Elisabete Mileu, para fora dos eixos instituídos, fazendo uso das coisas como objectos eróticos que se misturam com os próprios corpos. Outras vezes, esses pés nus tateiam os espaços como em *Ção Pestana*, procurando-lhes outras geografias. Este corpo eros, vivo, este corpo vida, fértil, pode ser também a própria terra, como no torço de mulher feito de **relva** de Clara Méneres, intitulado *Mulher-Terra-Viva*, apresentado pela primeira vez na *Alternativa Zero*, em 1977. Uma terra fértil, que precisa de ser continuamente nutrida (<https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>).

As impressões do corpo surgem na obra de *Ção Pestana* através da impressão com tinta, ou com **batim**, registo que perdura no tempo, um dos símbolos da máscara da sedução no feminino que esta artista desenvolve. Um beijo para a eternidade fica emoldurado no papel onde deixou registo.

Estas obras afirmam a própria auto-reflexividade destas artistas, uma identidade que se define, e ao mesmo tempo não se define num género, num lugar que pode apropriar-se da resposta de *Ção Pestana*: “quem sou eu?” [Tenho um nome]. Sou uma mulher. Ponto final.” A resposta em nome próprio, em género e com ponto final, não é assim tão taxativa. As contradições são muitas. Por vezes, há qualquer coisa contra o género que abre afinal a todas as questões deste *Índex*, como uma janela de Irene Buarque (<https://www.performingthearchive.com/item/2708>).

O que nos dizem estas coisas, que reduzimos a conceitos, na relação de indexicalidade configurada pelos contextos performativos? E fora deles? Como podemos avaliar as suas dimensões materiais, culturais e antropológicas, metafísicas, mágicas, alquímicas e simbólicas?

São elas reveladoras, muito evidentes, quase transparentes, ou serão apenas estilhaços de algo que na verdade não se consegue ver e dizer, opacas? São limpas ou sujas? Serão utilidades, necessidades, ornamentos, dores, prazeres? Têm elas uma sonoridade e uma performatividade pré-definidas?

Poderão elas constituir marcas, impressões, slogans, de um trauma colectivo específico do imaginário feminino no seu processo de emancipação e luta social? Ou os seus limites não são definíveis apenas pelo feminino ou pelo feminismo?

Será a alusão a um corpo traumático, que se identifica através de objectos, coisas, adjectivos, uma espécie de *déjà-vu*? Algo que nem vale a pena questionar? Algo muito evidente? Muito banal? Será um *déjà-vu* interdito? Ou mantém-se ativo no Parlamento das Coisas? Em julgamento?

Haverá marcas distintas nas performances das mulheres portuguesas em relação às performances femininas internacionais? Serão as performances de mulheres portuguesas também atravessadas pelos dramas sociais colectivos dos portugueses, da ditadura, da guerra colonial, do colonialismo ou eles são de outra ordem? Traduzirão estas performances os dramas sociais partilhados com outros contextos culturais, europeus e globais? Manifestarão apenas a parte visível da intimidade, do privado, ainda mais silenciadas e silenciosas?

O trauma apresenta por motor a repetição, um mecanismo mecânico que imprime uma reacção. Viver o trauma é repetir uma marca, uma e outra vez, infinitamente, até uma possível resolução do mesmo.

Nalgumas performances percebemos algumas dessas repetições, semelhanças de objectos, coisas, materialidades, como se estas fossem impressas numa máquina de crachás da memória colectiva. Neste projecto vamos à procura dessas repetições, mesmo acentua-las até à exaustão, descontextualizar as coisas que se repetem, perceber o que reverberam nos nossos corpos, nos nossos sentidos, nos nossos pensamentos, hoje.

CARTA II

De: Bárbara Fonte
Para: a Cláudia

**Sobre “O parlamento das coisas”:
um processo de incorporação do Índex
Braga, 29 de Agosto de 2024**

A pele da cultura está carregada de agressões e afetos consequentes da animalidade das coisas por si criadas. As coisas são bichos, bestas errantes, animalejos piolhentos. Pequenos animais agressivos, desnudados, com braços, bocas, narizes, olhos. Inquietas formas que estrangulam os movimentos, que estremecem os corpos, que ajustam a carne, que absorvem, que chupam, que nutrem, que aspiraram, que desviam, que canalizam, que fundem, que invadem, que ensinam, que ajudam, que castram. As coisas são o corpo fragmentado ganhando uma superfície corporal exterior e independente. O objeto é a parte do sujeito castrado ganhando vida própria. Eles são capazes de atuar em monólogos dentro de um espaço singular, mas, também, como fantoches ativados por mão humana. Das duas formas, as coisas falam-nos com a nossa voz interior e olham-nos com os nossos olhos experientes e abertos.

Fruto de alquimia e das erudições modernas, as coisas falassem os mistérios da criação. Tal como Frankenstein, dedicamo-nos a criar seres. E, tal como ele, por vezes, deparamo-nos com o nosso nojo perante a própria criação, abandonando-a e fugindo. Coisas que se tornam restos num cemitério de memórias, lixo tóxico, doença iminente, fruto podre que nos remete a erros, a arrependimentos, a vergonhas. Recuperá-los, reutilizá-los, reciclá-los, é visitar traumas, atrapalhar a leveza dos dias, abanar a seleção das memórias construídas com vista à sobrevivência. São incómodas essas coisas com grandes passados, com histórias profundas, que remexem e ativam acontecimentos antigos. As coisas são arquivos com forma antropomórfica, são representações, acentuações e prolongamentos das ações humanas.

As coisas permanecem coladas ao seu uso repetido ou extremo. Carregam o abuso cometido. O seu conteúdo metafórico surge como manifestação da carne tocada, como corporização de um ser indefinido em diálogo com a matéria, como se a coisa fosse um intermediário no diálogo entre o ausente e o presente.

Mas também é possível colar às coisas narrativas inventadas, aumentar-lhes o significado, empolar a sua existência, construir razões e juízos. Ao objeto encontrado ou forjado é possível atribuir-lhe uma capacidade mística, um relato remoto, uma autoridade artificial.

Assim, às coisas nem sempre chega a doença, a degradação e a morte porque é sempre possível uma nova vida. Apenas a perturbação da existência se irrompe na formação

da sua presença simbólica: o arranjo de alma e de carga sexual. Nesse sentido, as coisas são seres forasteiros, bichos copiões que nos habitam, que nos perseguem e nos ambientam. Carne que se nutre da nossa. Evocações do que é ser, capazes de simular carícias eróticas, cortes de morte, medos e juízos. As coisas agem no estrato epidérmico, espacial, textural do mundo, mostrando uma erótica relação com as superfícies e revelando e iluminando o tempo oco, longo, permanente, instável e evolutivo do mundo mental humano nesse lugar de paixões e medos.

As coisas revelam também a permanente necessidade de existência supra-real e hiper-significativa. As coisas são, por esse motivo, fantasias. As coisas são roupagens incessantemente desdobradas, de vincos profundos, que colocam a experiência da emoção inicial numa volumetria orgânica e ondulante, que podem propor a reminiscência, a significação ou a alienação. Elas podem oferecer a redenção ou a perdição, mas sempre o desejo de acrescentar à vida comum o escape à fragilidade, à incapacidade, e permitir o canto momentâneo dos deuses.

Profundamente marcadas pelos seus usos e presenças (passivas ou atuantes), as coisas sofrem de mastigações psicológicas que as distorcem, que as fundem com acontecimentos e tempos, que as arrancam e rompem dos usos quotidianos, que as controlam e manipulam nas políticas humanas, ou que as sujeitam aos traumas vitais do homem: nascimento, sexualidade, agressividade e morte. Um jogo característico do ser humano é observar as coisas como se de máscaras se tratassem, padecendo de uma composição dramática que as pode ampliar, fecundar, pujar ou demolir. As coisas são vasos políticos e existenciais que tanto permitem o domínio como o caos, a consciência como a loucura, o controle como a superação. São contentores com o potencial de transformação antropológica e espiritual: submetem e modelam o tempo destruindo a linha entre a vida, a morte, o espírito e o corpo.

As coisas são abismos. Os objetos, manipulados, pervertidos e manejados pela expressão artística, devoram o lugar do abismo, criando a sua própria realidade sensível onde se apoiam novos corpos despertos e vigilantes. Como se fossem portais transitórios intemporais ou espelhos infinitos, dentro de um mundo humano, as coisas, em vez de fixarem uma identidade ou de preservarem um corpo particular, apresentam-se como um estado mental coletivo, uma identidade que se desloca constantemente, e que, contra si mesmo,

se aclara em violência emocional, fabricando uma malha nas metamorfoses humanas (das catástrofes aos nascimentos). A provocação, a tensão até ao limite, estabelece um novo lugar para os objetos como prolongamento do corpo. Eles contêm a cristalização de um posicionamento, de uma atitude, de um comportamento, de uma atividade, ampliando e subvertendo o conceito de vida como lugar singular.

Cada objeto, cada matéria, cada superfície, participa na liturgia sacrificial de todo o corpo vivo.

Neste sentido, sob o domínio dos engenhosos rituais artísticos, é possível tornar visível a natureza mágica e as propriedades místicas das coisas. Às coisas se atribuem as qualidades da relíquia religiosa. Existe um poder, uma autoridade, uma influência sinistra nas coisas. Uma faca agride-nos sem nos tocar ou sugere uma ação irrefletida sobre os corpos próximos. Uma cama acusa-nos de promiscuidade e de preguiça. Uma cruz oferece-nos redenção e passamento. E, simultaneamente, transportam em si a potência de se tornarem seres superiores. Lugares de estima, de adoração, de veneração. As coisas são autoridades narrativas que condensam gerações de ideias, de noções e propósitos. São ressonâncias e repercussões densas das existências passadas. São resultados de camadas simbólicas adicionadas ao seu estado físico. As coisas possuem a comunicabilidade dos espíritos. Detêm o devaneio de transmitir mensagens dos desencarnados e dialogar com os vivos. Algo que se atribui às relíquias sagradas.

A radicalização do poder do objeto artístico (habilmente explorado pelos surrealistas) imita dois lugares de contexto social: o religioso e o utilitário. O objeto promove ação/história, é produto de uma ação/história e, por consequência, prova a existência da ação/história. Assim, existe uma redução da separação entre corpo e objeto, entre autor e obra, entre valor estético e valor simbólico, entre quotidiano e extraordinário. O poder místico das coisas, pressuposto, atribuído ou imputado, permite ao artista/performer a capacidade de explorar os limites físicos e mentais do próprio corpo e objeto.

Tolerância, dor, emoção, liberdade, são sensações de transcendência. As coisas, transfundidas com o poder pungente da preciosidade e do símbolo, permitem adquirir poder, domínio sobre o invisível e o visível, sobre o oculto e o obscuro, sobre a carne e a mente.

Ao longo da história da arte performativa, o artista tem-se submetido às coisas ou submetido as coisas à força do seu corpo. De ambas as formas existe um sacrifício de modo

a ressuscitar ou reformular memórias. O artista tem sido ser-vente e o seu corpo têm sido lugar, produto, objeto, desejo, que transfere para a audiência a realidade do abismo incluso nas coisas. Mas, também, tem sido o criador de coisas, construtor dos desafios do mundo, manipulador das narrativas nelas contidas. Nesse sentido, as coisas acarretam os significados transitórios que despertam a audiência para o lugar da queda, o lugar da descoberta da amplitude e liberdade das representações. “O poder simbólico é um poder de consagração ou de revelação, um poder de consagrar ou revelar coisas já existentes” (Pierre Bourdieu, 1989).

As coisas possuem uma compressão e expressão profunda que ultrapassa crenças e práticas pessoais. As emoções físicas contribuem no enraizamento dos seus significados e conexões. O poder e significado podem variar, mas a questão premente é a relação com o tempo. O tempo de experienciar é sempre o presente e não é passível de fuga. Mas é absolutamente verdade que cada coisa possui o tempo absoluto da vividez da experiência primeira, a recordação visual de uma prática, de um lugar arquetipo, de um essencial devaneio. Uma experiência que ultrapassa a dimensão particular e privada. Uma experiência para além de si mesmo, que ecoa todo um trauma universal e primitivo. As coisas encerram em si a memória das carnes que perscrutam e das mentes que perturbaram, garantindo, na sua materialidade, na sua emotividade táctil, a permanência do trauma. As coisas retumbam, em exaustão, um estigma.

É importante entender que um estigma difere em corpos distintos. Há significados ambivalentes, significados que se atropelam em multiplicidade, que se constroem verticalmente em camadas de acrescentos, significados que se canibalizam, que se aglutinam ou que se perdem. Cada coisa é movediça, língua enrolada, espaço repuxado em indefinição. As coisas, condutores dos significados, atacam, transgridem e provocam as próprias significações. O conteúdo, apesar de surgir litúrgico e globalizante, converte a “dramatologia” da ação numa cosmologia de significados.

Vejo os objetos, no meu trabalho performativo, como instrumentos de desmantelamento das estruturas comunitárias de memória para explanação do indivíduo. O uso de coisas em ação excessiva e teatral, no palco da performance, coloca em confronto o seu primitivo conteúdo com a multiplicidade de

sua dimensão metafórica resultante da passagem de testemunhos, e promove, em simultâneo, o encontro do eu no contexto alargado da vida. Há, por isso, a construção de um lugar entre o estado de imprevisibilidade da ação e o controlo da natureza do referente. Creio que as propriedades dos objetos permitem uma exploração necessária da conduta social. O uso destes elementos, cheios de carga mecânica, doméstica, eficiente, lacerante ou prazerosa, numa vigente atitude no campo performativo, conspira contra a globalização capitalista e robotizada das memórias e narrativas pessoais, e coloca o poder criador numa humanidade específica. Há, nestes objetos que agem e reagem segundo um momento performativo, o encastelamento do mundo dos corpos vivos ao longo dos tempos e a imparidade das suas experiências. Vejo, por isso, como artista performativa, que atuar com os mesmos elementos/objetos/coisas, não pressupõe uma substituição ou reposição de uma ação ou intento, mas a construção de novas configurações que exploram e expõem sentidos de permanência e subsistência da natureza humana e individual, e que se talha, nessa ação, os princípios simbólicos e alegóricos primeiros e colonizadores, assim como a vulnerabilidade violenta da atividade, da mente e do corpo do “agora”, da performer em palco.

Nestas coisas que nos rodeiam, que me rodeiam, vejo o mundo como entendo, como me transmitem os ecos, numa experiência múltipla, permanentemente evocativa e transmutável, empática, identificável e verificável. E o meu apetite é reconhecer os outros (os de agora, do passado e do futuro) através delas, profundado no meu corpo o seu próprio. Talvez, como um corpo padronizado em vista a servir de exemplo (uma espécie de imagem sem rosto singular), proponho o meu lugar como laboratório para a observação do oculto, do desligado, do desnitrado, do deslebrado que nos cerca. Atender, como servo (do engenho humano) sacrificial, à passagem das comunicações, tornando-as matéria sensível e de leitura. Assim, não oferecer resistência ao tempo, ao bolor, à mastigação. Não oferecer resistência ao uso, à foice, à garra. E, simultaneamente, ativar vidas, levantar bandeiras, descrever túmulos, ofertar visões. Ser coisa entre coisas.

CARTA III

De: Cláudia Madeira & Bárbara Fonte — Um diálogo para a construção de um Índex Poético

Para: As mulheres artistas presentes no arquivo de Egidio Álvaro
Entre Lisboa e Braga, 10 de Setembro de 2024

Um Índex pode ser apropriado de múltiplas formas. A circunscrição da amostra de vinte palavras de um universo de possibilidades quase infinitas, que emana dos projectos das mulheres artistas e performers existentes no arquivo *Performing the Archive* ou a ele relacionados, permitiu-nos assumir a dimensão relacional das palavras e das coisas, tal como a descreve Michel Foucault, como o domínio do heteróclito. Ou seja, procurámos desde o início deste projecto acentuar a relação entre as coisas, não necessariamente num sentido linear de significante-significado mas antes de evocação, de apropriação livre e subjectiva, de metamorfose e hibridez, de grotesco e sublime, de diferente e indiferenciado, em devir. Tal como referem Deleuze e Guattari no seu ensaio, o que é *um conceito*? não há nenhum conceito simples, qualquer palavra é um conceito em potência que contém no seu interior componentes de outros conceitos, possuindo, por seu turno, zonas de confluência e de vizinhança com ainda outros conceitos. Os conceitos são, nessa perspectiva, infinitos e, sendo criados, não são nunca construídos a partir do nada, mas induzem uma relação com o universo pré-existente.

O conceito é um incorpóreo, ainda que encarne nos corpos como um centro de vibração, de percepção e afeto. O trabalho de foto-performance ou de performance para a câmara desenvolvido pela Bárbara deu conta dessa incorporação heteróclita e movediça. Cada um dos seus palcos fotográficos procurou registar a emanação de uma palavra do Índex, seguindo a ordem alfabética mas, ao mesmo tempo, nesse jogo de relação entre palavras, coisas e corpo, outras derivas emergiram mais ou menos evidentes, mais ou menos conscientes. Perguntámo-nos ao ver o seu trabalho em conjunto pela primeira vez: arame farpado e estátua, televisão e estátua, por exemplo, podem ler-se numa só imagem? Pensamos que sim, da mesma forma que também consideramos que outros conceitos, outras palavras, outras imagens, vão surgir infinitamente a partir destas construções performáticas. Será que foi o corpo que as construiu ou foram as coisas e objectos que construíram o corpo? O processo de transmissão apresenta-se aqui como o *salto do cavalo* no xadrez, lateral, marginal, independente, ainda que sempre relacionado com o jogo. Não chegámos a uma resposta cabal.

Este Índex serviu-nos ainda para desenvolvermos um exercício poético conjunto, de resignificação das palavras através da construção de pequenas frases, talvez quase-poemas, uma espécie de *haikus*, que dão conta da nossa percepção relacional destas palavras incorpóreas com o universo artístico e performativo do qual partiram, e do que nos transmitiram. Exercitámos este Índex como um jogo de palavras em julgamento. Propositadamente não assinámos individualmente este exercício, talvez ao conhecerem-nos pessoalmente alguns dos leitores deem conta desta autoria, talvez não. Estas frases surgem assim como uma amálgama do que constitui o processo de transmissão das coisas...

ARAME FARPADO

(Elisabete Mileu; Ção Pestana)

*Este outro lado da guerra é o meu corpo;
Corpo agrilhoadado;
Corpo enjaulado;
Corpo protegido;
Corpo confinado;
Rasgo bocal na pele;
Asilo;
Caminho de dedos;
...*

BALDE

(Natascha Fiala com Elisabeth Morcellet,
K. Grunewall e Suzanne Krist)

*Lavagem do chão do mundo;
Corpo de água suja;
Beijo de esfregona;
Pote fecundo;
...*

BATOM

(Ção Pestana)

*A impressão de uma impressão de mim;
O ventre da boca;
A exaltação da cor das entranhas;
O falo dos instintos;
...*

BOLOR

(Ção Pestana)

*O meu corpo reage ao tempo;
Coisas reagentes;
Servo cavador;
Fundo da vida;
Dissolvido em prado;
Ocupação fria que desnuda;
Traje buliçoso;
...*

CAIXÃO
(Túlia Saldanha)

*O meu corpo vivo cabe neste caixão;
Medida estreita;
Crisália que exulta desgraça;
Escultura de deus;
Terra em vaso;
Transe candente;
...*

CORDA
(Elisabete Mileu; Natacha Fiala
e Elisabeth Morcelet)

*Rodopio a partir deste instrumento
de balanço;
Ato, prendo e corto;
Desenho o limite da extensão;
Trautear de lira;
Contorno voluptuoso;
Atos sólidos
...*

CARNE
(Elisabete Mileu; Ção Pestana; Orlan)

*O corpo é carne crua;
Sou um animal carnívoro;
Sou um animal para animais carnívoros;
Paisagem nervosa;
Retalho do corpo;
Fome erótica;
...*

ESTÁTUA
(Ção Pestana)

*O meu corpo é de carne viva;
Esta estátua terá vida?;
Silêncio imaculado;
Quietude trémula;
Desejo em altar;
Perfuração de hera;
...*

FRIGORÍFICO
(Ção Pestana)

*Conservada no tempo;
Luz interior;
Fluido frio e cristalino;
Garganta retida;
Suspensão da vida;
...*

GRAVILHA
(Elisabete Mileu; Ção Pestana)

*O meu corpo é carne rasgada;
Agrura da terra;
Queixume dilacerante;
Corpo em esforço;
Isolamento humano;
Fuga ao natural;
...*

LATA
(Emília Nadal)

*Serviram-me um enlatado de slogans;
Suspeição;
Conserva hilariante;
Serviço pobre;
Remédio da fome;
...*

MESA
(Túlia Saldanha; Emília Nadal)

*Decomposição da memória;
Luto neste luto;
Pouso de humildades;
Esconderijo de meio corpo;
Acordo de família;
Cerimónia do sacrifício;
...*

MICROFONE
(Elisabete Mileu)

*O meu corpo fala;
Fala o falo;
falocentrismo;
Microfala;
...*

PÃO
(Elisabete Mileu; Túlia Saldanha)

*Agarrada à fonte da vida;
Roubo por fome;
Paixão dedicada;
Débil criança;
Corpo aberto;
Ardeu
...*

PÉS DESCALÇOS
(Elisabete Mileu; Ção Pestana;
Elisabeth Morcelet)

*Ligada à terra;
Nudez ativa;
Apelo ao fogo;
Raiz abrindo rocha;
...*

POLVO
(Elisabete Mileu)

*O sexo é molusco;
Frémido de amor;
Tentáculos carnis e imortais;
Profundeza íntima;
Abraço final;
...*

RELVA
(Clara Menéres)

*O corpo precisa de seiva para sobreviver;
O corpo ergue pelos como flechas;
A catedral da terra;*

...

SAPATO DE TACÃO
(Natasha Fiala)

*Corpo que produz som;
Pés de sino;
Pernas compostas em teatrais movimentos;
Aparência de altura;
Misterioso sexo;*

...

TELEVISÃO
(Ção Pestana)

*Assisto a mim mesma passiva;
Sou outros;
Espelho de luz artificial;
Delírio sublime;*

...

URINA
(Natacha Fiala)

*Uma chuva dourada quente;
Graça doce;
Cheiro amargo;
Violenta fala;
Grito de protesto;
Impulso de verdade, de realidade e
de exatidão;
Gente humana;*

...

CARTA IV

De: Cláudia Madeira & Bárbara Fonte
Para: Tod@s @s visitantes da exposição
Porto, 22 de Setembro de 2024

Convidamos tod@s @s visitantes desta exposição a juntarem-se a nós construindo frases evocativas, poemas, comentários sobre estas palavras no universo confluyente entre o trabalho artístico das mulheres artistas e performers da década de 1970 e 1980 presentes no *Performing The Archive* e as suas próprias vivências. Neste mesmo caderno, nas páginas seguintes, podem deixar esse registo pessoal e subjectivo, partindo de uma, ou mais, palavras do índice.

Construímos ainda a partir deste Índice um conjunto de vinte carimbos, para que tod@s possam incorporar estas palavras no seu próprio corpo, imprimindo na própria pele a tinta do carimbo. Esse ato performativo imprimirá uma auto-reflexividade?

FICHA TÉCNICA

Proposta

Cláudia Madeira (a partir da análise do Performing The Archive)

Concepção do ÍNDEX FOTOGRÁFICO

Bárbara Fonte

Concepção da caixa de carimbos e caderno “ÍNDEX _ O PARLAMENTO DAS COISAS”

Cláudia Madeira e Bárbara Fonte

Paginação

Ana Clara Luz

Curadoria

Paula Parente Pinto

Exposição

CORPO MANIFESTAÇÃO: TRANSMISSÕES DA PERFORMANCE-ARTE NOS FEMINISMOS
EM PORTUGAL

Porto, Performing the Archive,
22 de Setembro a 13 de Outubro de 2024

