

PERFORMATIVIDADE E
DISSIDÊNCIA EXPRESSIVA
NOS ANOS 80 EM PORTUGAL,
SEGUIDO DE CONSIDERAÇÕES
SOBRE OS POP DELL'ARTE

*Performativity and Expressive Dissent in
Portugal in the 1980s and the case of Pop
Dell'Arte*

SANDRA GUERREIRO DIAS

sandra.cgd@gmail.com

*Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa
Instituto Politécnico de Beja, Escola Superior de Educação*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4414-9029>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-7_4

Texto recebido em / Text submitted on: 30/09/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 02/03/2021

Biblos. Número 7, 2021 • 3.^a Série

pp. 73-93

RESUMO.

A análise de um conjunto diversificado de sociabilidades e tendências culturais da década de 1980 em Portugal permite observar a expansão de um experimentalismo e performatividade estética de tipo dissidente que, remontando às vanguardas do princípio do século XX, se alarga, nesta década, a um universo vasto da cultura portuguesa. Estas demonstrações configuram uma expressividade artística nas quais a performatividade *lato sensu* desempenha um papel preponderante de renovação cultural e artística do país. No presente estudo, sistematiza-se este fenómeno enquanto manifestação cultural específica da mundividência dos anos 80 portugueses, desenvolvendo-se o caso paradigmático dos Pop Dell'Arte, ao mesmo tempo que se apontam possíveis razões históricas para a sua manifestação.

Palavras-Chave: Anos 80 portugueses; Performatividade; Experimentalismo; Pós-vanguarda; Pop Dell'Arte.

ABSTRACT.

The analysis of a diverse set of sociability and cultural trends of the 1980s in Portugal allows us to observe the expansion of a dissident type of experimentalism and aesthetic performance which, going back to the vanguards of the early 20th century, is extended, in this decade, to the Portuguese culture. These demonstrations are an artistic expression in which performativity *lato sensu* plays a major role in the country's cultural and artistic renewal. The present study frames this phenomenon as a specific cultural manifestation of the Portuguese worldview in the 1980s, building up the paradigmatic case of the Pop Dell'Arte band as well as on possible historical reasons for its unfolding.

Keywords: Portuguese Eighties; Performativity; Experimentalism; Post-avangarde; Pop Dell'Arte.

INTRODUÇÃO

Walk alone in an empty street/Walk alone in a silent city/Trying to find panoptical points of view/Promises to be not wild, João Peste, *TRANS GRE SIO GLO BAL*, 2020

Na viragem para os anos 80, entre 1978 e 1979, Ana Hatherly, conhecida poeta experimental, coordenou, para a RTP, um conjunto de 19 programas dedicados à divulgação de algumas das tendências da vanguarda portuguesa e internacional¹. Em parte incerta, restam-nos, destes programas, os detalhados guiões compilados e publicados na obra homónima *Obrigatório não ver* (2009). Difundidas à meia-noite, ou ainda mais tardiamente, estas emissões são hoje lembradas como um “acontecimento fantasmagórico” que marcou a televisão portuguesa (Jorge Listopad in Hatherly, 2009: 13-14)²: pela assumida e corajosa rutura com os padrões de divulgação cultural da televisão pública – nos temas e no formato, misturando entrevistas, transmissão de concertos, peças de teatro, performances, filmes experimentais, poemas concretos em movimento, entre outros; pelo seu aparato estético-crítico, configurando, em si próprio, um exercício performativo de intervenção no espaço público, então morno, na convalescença do turbilhão revolucionário. Também porque se trata de apresentações que, apesar de minuciosamente planeadas e informadas, como a leitura dos guiões publicados pela autora assim o testemunha, devem a sua natureza, ela própria vanguardista, e expressividade provocatória, a um elevado grau de imprevisto que caracterizou as sessões noturnas de gravação ou emissão. Note-

¹ É, aliás, conhecida a faceta de pedagoga, interventivo-política, de Ana Hatherly, na realização prévia, por exemplo, em 1976, dos programas I e II de “Diga-me o que é a ciência”, encomendados pela Direção Geral da Educação Permanente à autora, e onde Hatherly veste o papel de repórter, questionando e instruindo grupos de trabalhadores rurais no Alentejo sobre as relações entre técnica e ciência, entre outras intervenções públicas históricas (Dias, 2017).

² Por exemplo, de acordo com o testemunho de Jorge Listopad, o então Chefe de Departamento de Programas Culturais da RTP, esta foi também uma das primeiras produções portuguesas a ser vendida a várias televisões estrangeiras, algo relativamente inédito à época e que ajuda a comprovar a pertinência e aparato histórico deste programa.

se que uma grande parte destes programas terá sido transmitido em direto³. Também a inexistência, ou difícil localização destas emissões, configura uma expressividade de tipo volátil e experimental, em sintonia com o espírito da época⁴. Como relata Emília Nadal, artista plástica e uma das intervenientes, estes programas eram feitos “de uma só vez, visto não haver disponibilidades de tempo de filmagem para ensaio e possíveis repetições!...” (Nadal, 2019).

A análise minuciosa daqueles guiões permite descortinar e traçar alguns dos diálogos internacionais e tendências da vanguarda portuguesa, nomeadamente com as correntes do princípio e meio do século como a Bauhaus, o cubismo, Artaud, Tomashevski, antecipando, em certa medida, linhas e *praxis* estéticas que vieram a caracterizar a performatividade expressiva e dissidente de uma corrente cultural de largo espectro que marca a cultura portuguesa na transição para os anos 80.

A performance realizada por Emília Nadal para a 17.^a edição deste programa, emitida a 20 de abril de 1979, é disso um exemplo. Dividida em três momentos, “Episódios” é uma intervenção em três andamentos e planos: o do quotidiano – intitulado “Em defesa do consumidor” –, ao som de uma valsa, “Danúbio Azul”, de Johann Strauss, “Ao ataque do consumidor”, isto é, da sua emancipação, o segundo momento, e um terceiro, sem título e sem som de

³ De acordo com a autora, “só a partir de 17 de Dezembro de 1978, fazendo fé no guião existente com essa data, existe a possibilidade de alguns poderem ter sido previamente gravados” (Hatherly, 2009: 11).

⁴ Veja-se o testemunho de António Barros, a este propósito: “Todo esse mundo galvanizado foi registado em fotografias perdidas. Impressas em papéis depois reciclados. Em registos vídeo que logo eram sobregravados a querer melhor. E porque outra ideia logo nascia. E outra ideia ainda. E todos tinham ideias. E até podiam dar imagem a ideia nenhuma. Gastavam-se os suportes e as máquinas até à explosão. Sem dinheiro para outras. Para novas. Ou reabilitar as velhas vencidas pelas marcas da concorrência. Voltávamos então à tela em branco. Ao pano caído sobre a parede. À luz desenhando a sombra no ciclorama. As películas de acetato violadas pelos caligramas deixados pelas canetas negras fingiam a imagem. Iludiam que a imagem era nova. Uma imagem outra. Tão amiga do nosso imaginário e desencanto. Surgiam os concursos no mundo. Revistas ilustrando façanhas da Arte Vídeo com imagens tão nada e tão próximas das que resultavam com as lâmpadas nossas moribundas derretendo a tinta coalhada. / Esgotávamos todas as agendas indo à procura de alguém com equipamento vídeo. Resiliências múltiplas. Sempre à procura dos amigos. Dos amigos dos amigos” (Barros, 2014: 6-7).

fundo. A artista toma como ponto de partida as implicações sociológicas da sociedade de consumo, observando a espetacularização performativa e comentada dos seguintes rituais: a massificação e omnipresença do produto por excelência da comunicação de massas, o *slogan* – “alimento dietético para analfabetos”, aqui apresentado sob o pretexto de um tranquilo pequeno-almoço durante o qual se deglute, literal e metaforicamente, com leite, açúcar e torradas, os pedaços de papel contendo letras e algarismos destas missivas. No segundo andamento, depois de uma atenta observação e meditação acerca do “espaço contido” (Hatherly, 2009: 67), para usar as palavras de Hatherly, isto é, do interior aprisionado destas latas e respetivas invocações latentes, a consumidora cospe e desembaraça-se, lentamente, ao som do mar e da sirene de um navio, dos papéis, película de filme e da fita de gravador, da boca, mangas, camisola e lata de *slogans*, culminando esta libertação na destruição violenta do conjunto de embalagens que servem de cenário à intervenção. A última parte começa em silêncio, aludindo-se, pois, a um certo aturdimento e introspeção. A câmara é o espelho, e simultaneamente, a caixa de vidro, que projeta a encenação de um grau zero *barthesiano* corporal assim assumido: – diz-nos, em voz *off*, a artista – “Fecho os olhos e apago a minha memória. Nunca vi nada. Nunca ouvi nada”.

Preconizando os primórdios de uma sociedade hipermediatizada, Emília Nadal operava assim, e de certa forma magistral e *avant la lettre*, a síntese dos contrários que, de forma fraturante, definem a década de 1980, e que José Gil veio a teorizar no seu ensaio “A confusão como conceito” (1998). Se, como o filósofo defende, nos anos 80 o “corpo deixa de ser fonte (caótica, aleatória, imprevisível) de vida” para passar a “receptor sensorial de imagens programadas”, resultando numa sua perda enquanto referencial de “vida”, “força imanente insubstituível” ou “última rocha ontológica” (Gil, 1998: 54), é o mesmo corpo que, por intermédio de uma virtualização do real⁵, isto é,

⁵ “Ora há um efeito, libertador e não de captura, da tecnimagem ou da imagem virtual: um efeito a que eu chamaria o devir-real da imagem actual. Efeito de criação ‘do real’, pois destrói os muros, as inércias, os obstáculos tradicionais não só da comunicação, mas da conexão entre os seres. Um novo desafio [...] se levanta à arte contemporânea, que vem já dos anos 80, e que se apresenta outra vez sob a forma de paradoxo: a imagem virtual das novas tecnologias desfaz

da sua expressividade cénica, simultaneamente contida, porque incorporada, e expressiva, opera a libertação em cena, por intermédio de uma meta-reflexão acerca da sua natureza potencial.

O TURBILHÃO DE IDEIAS⁶

Em *John Cage – Música Fluxus* (2013), António Barros retratava assim o horizonte ideológico, crítico e criativo do panorama português dos anos 80:

Estamos em 1983. Nesta geografia lusa notam-se algumas mudanças sensíveis. As trajetórias encontradas são perplexas e transportam contudo diretrizes pouco definidas. O panorama social é habitado por uma geração de desencantos onde poucos fazem credo de líricas perspectivas. Essas tantas vezes utopicamente exaltadas pelo passado pretensamente sinergizante da revolução com que a anterior década nos contemplou. Nomes múltiplos marcam a vacuidade de um tempo que a amargura do texto denuncia: Green, Punk, Violent Paintings, McLuhan, Nietzsche, Sartre, Kierkegaard, Heidegger, Emaer, Marx, Grace Jones, James Brown, Malcolm McLaren, David Bowie. Estamos em 1983. Depois de Cage temos novos valores que a cada momento se transformam numa velocidade cósmica e imaginativa. (Barros, 2013: 60-61)

Situada no refluxo de um ciclo revolucionário, a dois tempos, internacional – na esteira dos dourados anos 60 –, e nacional, do 25 de Abril de 1974 – a década de 1980 protagoniza uma orfandade estético-ideológica

por toda a parte o ‘efeito de sombra’ e de imaginário que traz à percepção o fechamento sobre si dos territórios existenciais. A extraordinária conexão de múltiplos campos heterogéneos que a imagem virtual induz, longe de ‘desmaterializar’ ou ‘desrealizar’ os objectos e os seres, torna-os mais reais porque actualiza o virtual que eles ‘são’. O real é virtual” (Gil, 1998: 54).

⁶ A expressão é de João Peste entrevistado no documentário *Ainda tenho um sonho ou dois* (2018), produzido pela Antena 3 e RTP 2, com realização de Nuno Duarte, sobre a história dos Pop Dell’Arte. O artista refere-se ao processo criativo do grupo e do resultado cénico, em palco, performativo, deste método criativo.

que vem a confluir, em alguns setores culturais, sociais e artísticos, numa atitude híbrida de pesquisa e intensa experimentação a três níveis: concetual – exercitando margens, processos, modulações, efeitos, estilos, material –, explorando as potencialidades e especificidades da proliferação e manipulação tecnológica dos dispositivos e códigos; entre linguagens – propugnando uma verdadeira “obra aberta” (Eco, 1991) enquanto plataforma de experimentação interpretativa, tendo como base uma aceção alargada de signo. Esta é acionada por uma verdadeira “máquina performática” (Aguilar; Cámara, 2017)⁷ que pressupõe uma manipulação material e simbólica de uma constelação de signos de natureza diversa – a música, a literatura, a tecnologia, as artes visuais, cénicas, a moda, entre outros. Como explicitam Aguilar e Cámara: “Na máquina performática, qualquer coisa pode [...] transformar[-se] em signo. Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, até um perfume” (Aguilar; Cámara, 2017: 10). A operabilidade e metodologia da performance pode ser observada em diferentes aceções, tornando-se num *modus operandi* catalisador do ideário disfórico e dissidente que, em certa medida, perpassa o imaginário e discursos desta década. Escreve Eduardo Prado Coelho, um dos seus principais arautos, em *A noite do mundo*:

[...] depois de um período, anterior ao 25 de Abril, em que a cultura estava em vez da política recalçada, e funcionava como reduto de resistência e dignidade cívica, e depois do período do 25 de Abril, em que a política foi a passagem ao acto da cultura acumulada, vivemos hoje a cultura como o que preenche o vazio da política ou da motivação social – não lugar de resistência ou transformação, mas de sobrevivência de alguns fragmentos ou blocos de enigmático sentido. (Coelho, 1988: 267)⁸

⁷ Para usar o conceito proposto por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, em *A máquina performática. A literatura no campo experimental* (2017), num estudo sobre performance e literatura experimental.

⁸ São várias as vozes cétricas que a este propósito se levantaram ao longo dos anos 80, entre estas, Eduarda Dionísio e João Martins Pereira, os mais paradigmáticos e conhecidos. Veja-se José Gil, a este respeito: “Depois da extraordinária coerência teórica e ideológica dos anos 60,

“Responde”, Rui Reininho, num testemunho emblemático:

Nunca esqueceremos Kronstadt!/- O Artur à Gauche a atacar-nos e nós a devolvermos a ameaça: - Nunca esqueceremos Kronstadt!/Nós, os anarquistas do Majestic; eles, os pêcês que paravam no Piolho. Desafiávamo-los no seu próprio território e vestíamos a pele dos marinheiros trotskistas mortos na primeira grande purga de Estaline. Talvez estivesse na hora da vingança. O Arturinho era um *ex libris* do Porto. Desafiávamo-lo. Éramos contra tudo. Antes e depois da revolução [25 de Abril]. À imagem dos dadaístas que saíram à rua no dia da libertação de Paris para dar vivas ao nazismo, numa excentricidade total. É preciso coragem e visão para perceber que é fundamental contestar de raiz o que se vai instalar, que acabados os festejos, há que continuar a batalhar contra o sistema, contra o Estado, contra as instituições que aí vêm. (Rui Reininho in Torres, 2016: 21)

Se o “luto” e a “festa”, para usar os termos do debate conduzido por José Figueira e Paulo Varela Gomes no Clube Literário do Porto em 2007, podem ser usados para categorizar aqueles “dois lados da barricada”, a performatividade expressiva emerge aqui como o mecanismo experimental dissidente que procura encenar linhas de fuga a um certo enviesamento dialético entre ceticismo e esteticismo, desencanto e celebração acrítica da sociedade do consumo. Invocando o manancial vertiginoso, solene e épico das vanguardas do princípio e meados do século, a experimentação performativa assume o compromisso da ideia de arte enquanto processo de significação, intervenção e transformação, “espelho do espelho” (McEvelley, 2005: 366) – aqui retomando-se o diálogo com a performance de Emília Nadal. Propugnando a operabilidade entre e através dos meios enquanto estratégia reflexiva, antevê-se assim criticamente também a viragem para o teatro global do século XXI. Como afirma Sarah

como pensar essa grande miscelânea de gosto e de falta de gosto, de alta cultura e de cultura de massa, de múltiplos estilos e de nenhuns estilos, de trabalho experimental de alguns e de total displicência de outros?” (Gil, 1998: 45).

Bay-Cheng, na esteira de McLuhan: “Depois dos satélites não há vida, apenas performance” (Bay-Cheng, 2014: 42). Não por acaso, e esboçando o ponto de chegada de um diálogo que atravessa quatro décadas (como se verá adiante), colocando-as em perspectiva, João Peste inclui no mais recente álbum dos Pop Dell'Arte, *TRANS GRES SIO GLO BA L* (2020), o seguinte *slogan*, na faixa *poema anacreôntico*: “Queria eu ser um espelho,/para sempre olhares para mim”⁹. A mesma obra, o CD físico, que distribui autocolantes *retro-vintage* em coloração brilhante, saturada e concorrente, alusiva aos anos 80, com mais *slogans* e palavras de ordem provocatórias correspondentes aos títulos das canções do álbum, e que podem ser lidas como gritos de contestação e tomadas de posição relativamente a esta conjuntura histórico-cultural que caracteriza sobremaneira o período em apreço. Vejamos algumas, expressivamente prototípicas: “Style is the answer to almost everything”, “Transgride os teus limites e todos os limites!”, “Il y a des pays sans lieu et des histoires sans chronologie: les hétérotopies”, entre outras (Pop Dell'Arte, 2020).

A performance constitui o motor de uma revolução cultural de baixa intensidade em curso no Portugal dos anos 80 – Eduardo Paz Barroso considera mesmo que é nesta década que se dá a verdadeira revolução cultural na transição para a modernidade¹⁰ – porque despojada das suas características mais explícita e tipicamente vanguardistas e libertárias, devendo a esta emancipação a sua singularidade, latência experimental e crítica. Pese embora de circulação e influência restrita, entre determinados setores artísticos e círculos sociais-mediáticos, é possível observá-la enquanto projeto epistemológico que permite ler toda a década e depois. Como refere Charles Jencks:

⁹ Trata-se de um excerto do poema *Anacreontea*, 22 traduzido por Cristina Abranches Guerreiro, a partir da versão publicada em *Elegy and Lambus* (1968), pela editora londrina William Heinmann, com edição de J. M. Edmonds.

¹⁰ “Culturalmente e nas artes plásticas, a Revolução começou de facto nos anos 80, ou seja, o que se viveu, do ponto de vista social e político, até aos anos 80 foi uma euforia, uma série de expressões, de exercícios de adaptação. O que aconteceu nos anos 80 foi, de certo modo, a passagem de um certo tipo de contestação, muito espontânea e muito desorganizada, para uma forma mais organizada de contestação no interior do sistema das próprias artes plásticas” (Eduardo Paz Barroso in Barroso; et al., 2006: 98).

And this is the telling joke or revealing paradox of the Post-Avant-Garde: it doesn't exist as an avant-garde because it is everywhere and nowhere, dispersed throughout the world as a series of individuals, and yet still a loosely shared cultural movement of those who come 'after' the previous battles. [...] the Post-Avant-Garde believes that humanity is going in several different directions at once, some of them more valid than others, and it is their duty to be guides and critics. (Jencks, 1987: 20)

Aprofunde-se e ilustre-se esta análise, partindo-se agora do caso específico de um dos projetos mais icónicos, a este nível, nesta década – os Pop Dell'Arte.

POP DELL'ARTE: UM CERTO AR DE *HAPPENING*

Tomemos como ponto de partida o conceito de “estrutura em grelha” proposto por Will Straw a propósito da música *pop*, nomeadamente os seguintes elementos: o imperativo vanguardista sobre a ficcionalidade do mundo; a destruição das barreiras entre espetáculo e audiência; uma conceção de espetáculo como espaço para a ação de um jogo limitado que envolve a assunção e criação de identidades híbridas (Straw, 1993: 13). De certa maneira, esta matriz enquadra e permite ler aquilo que será, nos anos 80, um movimento híbrido e experimental de tendências, protagonistas, lugares e eventos que exploram uma estetização performativa da arte. Egídio Álvaro, um dos críticos de arte responsáveis pela introdução, em Portugal, do debate teórico e artístico sobre a arte da performance, e organizador, nos anos 80, de “Alternativas”, festivais de arte da performance que surgem na continuidade dos Encontros Internacionais de Arte, na década anterior, escrevia, a este propósito, o seguinte, em meados da década:

Ora nós vivemos das identidades, o momento fascinante dos amplificadores, o tempo dos suportes maleáveis, assistimos à eclosão das redes alternativas. À massificação e à redução impostas pela cultura mediática e sponsorizada opõem-se os espaços ativos, dinamizantes, autónomos, onde operam artistas

independentes, os criadores capazes de ir sempre um pouco mais longe. Raízes e descobertas misturam-se e confundem-se numa palpitante trama de vida. [...] As linguagens veiculadas pela performance estão hoje em plena expansão e começam a ser percebidas como um formidável campo de transmutações. (Álvaro, 1987)

Entre “a massificação e a experimentação”, para usar os termos de Paula Guerra (2013) para caracterizar este período da música portuguesa, são vários os projetos e músicos que devem à terminologia performativa o seu repertório operativo, testemunhando, em larga escala, a importância que o experimentalismo e o esteticismo vieram a desempenhar na renovação das linguagens musicais e artísticas – e que Nuno Camarinhas veio a batizar de “pop experimental” (Camarinhas, 2003: 7). Entre estes, incluem-se grupos de rock-vanguarda como os Pop Dell'Arte, Mler Ife Dada, Radar Kadafi, Ocaso Épico, os K4 Quadrado Azul, os Melleril de Nembutal, os Repórter Estrábico, Heróis do Mar, GNR, Telectu, Mão Morta, António Variações, entre outros. Configurando um poderoso epifenómeno de transição e vanguarda cultural, estas bandas e práticas deixaram um legado estético de rutura assinalável. Os Pop Dell'Arte constituem, neste contexto, um exemplo singular e paradigmático.

Zé Pedro Moura, um dos fundadores da banda, no documentário *Ainda tenho um sonho ou dois. A história dos Pop Dell'Arte* (2018), de Nuno Duarte, recentemente produzido pela Antena 3, afirma que é a conceção de uma terminologia cénica específica que veio a distinguir os espetáculos da banda em pleno *boom* do rock português. E acrescenta Luís San Payo, outro dos músicos: “havia uma grande vontade de tocar, uma grande energia de tocar, de fazermos os nossos próprios concertos, os nossos próprios cartazes, de juntar a malta... que aparecia nesta... que se integrava neste tipo de... *happenings*” (Luís San Payo in Duarte, 2018)¹¹. A estupefação gerada pelas intervenções do coletivo de João Peste tem origem, em grande parte, numa sofisticada cenografia *pop dell'artiana* que o seu mentor comenta do seguinte modo:

¹¹ A transcrição das falas citadas neste artigo é da inteira responsabilidade da autora deste texto.

A minha atitude dentro do grupo é um tanto semelhante à dos futuristas do princípio do século. É como se lutasse contra uma certa apatia estável, mas lutando sem saber em nome do quê. Os Pop Dell'Arte são para mim o ponto de partida de uma qualquer coisa que não conhece o seu ponto de chegada. (João Peste in Duarte, 2018)

De acordo com Paula Guerra, a banda integra a tipologia do género rock nacional de “culto localizado” (Guerra, 2010: 255). De facto, os Pop Dell'Arte foram, neste contexto, um fenómeno de culto específico e um dos mais consistentes no que à sua reflexão estética diz respeito, sendo de sublinhar o equilíbrio notável conseguido entre a estabilização de uma estética intrinsecamente experimental, o carácter marginal e as repercussões mediáticas alcançadas. Experimentais q.b. e inspirando-se no universo dadá-surrealista, a banda liderada por João Peste formada em 1984¹², apresenta uma proposta que tem tanto de radical, experimental e subversor como de sofisticado, amadurecido e inventivo. Em entrevista concedida, por *email*, à autora deste artigo em maio de 2019, o artista sistematiza do seguinte modo a sua estética experimental-performativa, indo ao encontro da leitura aqui proposta:

Sempre achei que o palco era um espaço privilegiado para a expressão tanto estética como emocional, principalmente porque poderia ser um espaço alternativo onde se subverteria a lógica dos espaços normais – digamos assim – do quotidiano. Ou seja, no palco, e entendo por palco qualquer espaço cénico, poder-se-ia recriar o mundo, o mundo que ambicionamos transformar, geralmente sem sucesso, e fazê-lo de modo a que nesse mundo recriado imperasse uma lógica incomum e diferenciada daquela a que estamos condenados, quer no quotidiano quer nos *media* – passe a redundância pois no fundo os *media* também são parte integrante e fundamental desse

¹² Pese embora seja habitualmente referido o ano de 1985 como o ano inaugural de atividade dos Pop Dell'Arte, esta data diz respeito à sua participação no “2.º Concurso de Música Moderna” no RRV, certame em que a banda arrecadou o prémio de originalidade. Mas é em 1984 que têm início os primeiros ensaios da banda em Campo de Ourique em Lisboa (Félix, 2011: 36).

quotidiano. Por exemplo, numa telenovela, *grosso modo*, tenta-se recriar o quotidiano de uma forma passiva e acrítica, o mais próxima possível daquilo que se julga ser a realidade. Ora, creio que o palco não só nunca poderá ser uma cópia da realidade, mesmo quando pretende sê-lo, mas poderá ser até uma alternativa a esta, tornando-se assim uma heterotopia – conceito que Foucault contrapõe ao de utopia – ou seja, um espaço alternativo, sem geografia e sem história, que pode constituir uma alternativa aos espaços já existentes e condicionados pela lógica dos poderes vigentes. (Peste, 2019)

Na coleção *BD Pop Rock Português*, editada pela Tugaland, no número dedicado aos Pop Dell'Arte (2011), Fernando Martins narra a história desta banda recorrendo à banda-desenhada. A ilustração, nesta obra, foca alguns dos pontos mais interessantes desta história, sendo, neste caso em concreto, particularmente útil, o conceito de “grelha” de Straw anteriormente mencionado. Nesta banda desenhada não falta a menção à estranheza particular que este tipo de projetos costuma suscitar¹³, mostrando-se um bar onde se escuta Pop Dell'Arte e a reação de perplexidade por parte do público, que profere frases como: “É pá, o que é que é isto?”, ou, “Deve ser do som da maquete...” (Martins, 2011: 9). De facto, como conclui o antropólogo Pedro Félix sobre a banda: “A receção pública dos Pop Dell'Arte foi tudo menos consensual e quase sempre envolvida em polémica (pelas declarações de João Peste, pelas imagens na capa dos fonogramas, pelo constante exercício irónico de destruição de sentidos convencionados)” (Félix, 2011: 35). Mas mais importante, Nuno Martins insiste na forte propensão poética do projeto, apresentando-o mesmo como uma espécie de movimento que recupera

¹³ Veja-se Miguel Esteves Cardoso, por exemplo, na sua *Escritica pop*, conjunto de crónicas sobre a cena musical portuguesa e inglesa entre 1980 e 1982, onde faz menção a este universo, apelidando-o de “horrível”: “Os Pere Ubu são uma banda geralmente conotada com a franja radical dos artistas-poetas americanos, o que não quer dizer que sejam maus. [...] [E]sforçavam-se gananciosamente para ser o que se costuma chamar ‘díficeis, obscuros, vanguardistas’. O que não quer dizer que não tivessem momentos engraçadotes, uma ou outra piada surrealista, perdidos entre o emaranhado fragmentado de lugares comuns do *Rock* dito experimental. De modo geral, porém, são bastante horríveis” (Cardoso, 2003: 230).

símbolos de um futurismo romântico e panfletário, através de um conjunto de poetas-militares fardados devidamente armados e empunhando livros, num cenário apocalítico entre flores rosa e arame farpado branco, onde não faltam as seguintes palavras de ordem: “Todos os poetas estão do nosso lado” (Martins, 2011: 16).

Nos Pop Dell’Arte a estranheza vem-se assim convertendo em culto e o experimentalismo, que nunca deixa de ser performativo, em imagem de marca. É aliás esta recusa de limites e fronteiras entre a arte, a vida e a própria arte, na recuperação de um referencial duchampiano (o álbum de 1993 intitula-se precisamente *Ready-Made*) e fluxista, e pelo exemplo de longevidade que constituem¹⁴, num contexto de, como refere Pedro Teixeira, “nervosa produção em cadeia” (Teixeira, 2011: 36), ou em que, como lembra Aristides Duarte, nasciam “bandas como cogumelos” (Duarte, 2006: 23)¹⁵, o que torna a banda ainda mais única no seu panorama. João Peste confirma e revela como estas “aparições” constituíram, na realidade, a criação de uma realidade interventiva paralela que propugnava pela elaboração estética de cenários surrealizantes que consignavam realizações emancipatórias em espelho, que refratavam um tempo, recriando-o, como explica o autor:

A performance é sempre condicionada pelo espaço em que acontece, pelo que acontecendo num espaço heterotópico, acabará por ser também heterotópica. Creio que isso aconteceu muito nos anos 1980, em Portugal, em concertos dos Pop Dell’Arte mas também em concertos dos Mler Ífe Dada e dos Mão Morta, para já não falar, embora de forma diferente, dos Croix

¹⁴ Apesar de alguma irregularidade, e sobretudo com grandes mudanças nos elementos da banda, os Pop Dell’Arte continuaram a produzir e a editar álbuns: após o álbum de estreia *Free Pop* (1987), lançam, em 1989, *Illogik Plastik*, a compilação *Arriba Avanti!*, em 1990, em 2002, o máxi single *2002/MC Holly*, em 1993, o já mencionado *Ready Made*, em 1995, *Sex Symbol*, *So Goodnight*, em 2002, em 2006, o mítico *Poplastik 1985-2005* (Duarte, 2006: 205–206), e em 2010, *Contra-Mundum*. Dez anos depois, a banda regressa com o já mencionado *TRANS GRE SIO GLO BA L* (2020).

¹⁵ O autor conta um conjunto de cerca de 50 bandas, que terão surgido entre 1979-1980 e 1983-1984, “não só nas cidades, mas mesmo na mais recôndita das aldeias deste país” (Duarte, 2006: 23-27).

Sainte e dos Ena Pá Dois Mil ou em bandas menos conhecidas como os Lucrécia Divina ou os Repórter Estrábico. Ir a esses concertos era como entrar numa realidade paralela e alternativa, não digo equivalente a passar o espelho da Alice no país das maravilhas mas equivalente a poder espreitar para dentro desse espelho, um outro mundo. (Peste, 2019)

Free Pop (1987) figura como ponto de chegada de alguns anos de experimentação da banda em concertos, nomeadamente no Rock Rendez-Vous onde, em 1985, vencem o prémio de originalidade nos históricos concursos de música moderna daquela sala. Mas este trabalho permanece também como a obra legada para a posteridade que cristaliza, no objeto físico e sonoro que compõe, este projeto que, sendo localizado, é transversal e/ou a *vox mundi*, se é que se pode arriscar, de uma década. Daí a análise detalhada que se segue.

Deste álbum fazem parte músicas cujos títulos e letras diferem pouco dos poemas dadaístas do princípio do século: “Berlioz”, que não é mais do que um “loop de UHU”, inspirado em Meredith Monk, é o resultado do seguinte processo de montagem, explicado por João Peste: “munido com um tubo de cola UHU deixei cair uma pequena bolha sobre um disco em vinil da Sinfonia Fantástica de Berlioz. Depois de a deixar secar, experimentei passar a agulha no disco, que irremediavelmente voltava para trás ao tocar na bolha, embora mantendo uma cadência e um ritmo uniformes” (Peste, 2011: 3); “Avanti Marinaio” é uma canção-homenagem a vários artistas, entre eles, Mário Cesariny, bem presente nos versos “Life is not a crime/ Bela poeta guerra” (Peste, 2011: 1); “Rio Line”, por sua vez, recorda um amigo da banda, evocando um cenário lyncheano de “palhaços surrealistas, chuchas de chocolate e balões pintados às cores num estreito corredor que se estendia por um profundo rio de veludo lilás adentro” (Peste, 2011: 3); “Dell'Arte Je M'Enroque” e “Turin Welisa Strada” são ambos inspirados em poemas experimentais reescritos por João Peste, nomeadamente o primeiro, num poema de Ana Hatherly com o mesmo nome, e o segundo, num poema de Ondina Pires que o vocalista reescreveu improvisando oralmente aquando da gravação do tema no Estúdio Musicorde em Campo-de-Ourique (Peste, 2011: 3); neste álbum não faltam ainda composições que resultam de im-

provisações no *sound-check*, como “Poligrama”, ou referências a Horkheimer, Adorno e Marcuse, ao poeta e guitarrista Marc Bolan e a Lou Reed, como em “Juramento sem bandeira”.

Em suma, observa-se um endereçamento situacionista da arte como vida, como no tema “Pi Latão”, onde Peste pergunta: “What’re you gonna do with your life? [...] What’re you gonna do with your poems?” (Peste, 2011: 3).

A grande parte dos temas inclui improvisações fonéticas de João Peste, resultando as letras em autênticos poemas concretistas, transcritos neste *booklet* da reedição de 2011, a que não faltam as rasuras modernistas de palavras e a exploração de um grafismo *povera* que reproduz as versões manuscritas das letras das músicas bem como alguns jogos visuais.

Uma palavra final ainda para o poderoso título: *Free Pop*. Se por um lado pode ser entendido como a designação que classifica o exercício musical aqui praticado, uma *pop* improvisada, na linha de um *free jazz*, muito em voga na altura, o *slogan* também pode ser interpretado na sua versão panfletária, e que resultaria em qualquer coisa como: libertem a *pop*! Se se tiver em conta que o termo *pop* designa aqui um universo artístico que não se resume à música mas que faz referência a toda a arte, como se pôde ver pela descrição breve de algum dos conteúdos do álbum, poder-se-ia expandir estas palavras de ordem à própria arte, redundando uma vez mais nas referências vanguardistas do princípio do século e que a poesia experimental portuguesa vem também explorar. Ou como refere Nuno Galopim sobre este título: “Pensado com mentalidade livre, daí o seu nome, construído com aquele sentido de urgência que abraça os que não temem as ideias, é ainda hoje um registo de puro assombro *pop*” (Galopim, 2006: 1).

Ainda uma análise breve mas atenta da coletânea que revisita a década de 80: *Popplastik* (2005). Não espanta o título, podendo ler-se como epíteto desta libertação oitentista da arte experimental: uma *pop*-arte de plástico à *la* Andy Warhol, mas agora subvertido à sua versão tecnologizada, decadentista e festiva. Numa interpretação mais literal mas não isenta de simbolismo, o plástico é o material por excelência dos anos 80: barato, descartável e colorido. Plástico diz também respeito à plasticidade da própria arte, isto é, ao seu carácter experimental enquanto objeto de pesquisa infinitamente

moldável. Analise-se também o riquíssimo grafismo do *booklet* desta coletânea. Para além da capa, da autoria de Nuno Leonel e Joaquim Pinto, onde um cupido, representante por excelência do amor e do romantismo, aqui de semblante inexpressivo, surge alvejado e em sangue, ferido por várias setas, numa encenação que pode ser lida tanto na sua versão eufórica, disfórica, ou ambas, parecendo ser esta última, na exploração de uma retórica visual mais performativa e sarcástica a que parece prevalecer e ter mais que ver com o universo da banda; as páginas interiores do *booklet* incluem ainda fotografias e um conjunto de imagens alusivo aos anos 80. As fotografias não diferem muito do formato habitual das fotografias de bandas *rock* mas constituem um núcleo importante de documentação sobre as intervenções e concertos, sobretudo no que toca à importante dimensão da sua encenação, havendo um conjunto de elementos a registar: os cenários naturais; o perfil de João Peste associado às flores, que não podem ser dissociadas, neste contexto, de um esteticismo fetichizado em torno de um certo lirismo não negado mas exposto na sua redundância e celebrado em toda a linha, que a banda cultivava; ainda algumas poses mais emblemáticas do performer. No que respeita às restantes imagens, estas recuperam o ecletismo cénico muito duchampiano e próprio desta década, não faltando imagens do super-homem, da moda, do erotismo, das jóias, até da dentadura de um tubarão e de uma pá do lixo devidamente identificada como “poubelle”.

De facto, a conotação da arte dos anos 80 como “de plástico” e “lixo” é algo que os Pop Dell'Arte vêm celebrar e ironizar. Mais ainda, como algo que não se distingue dos objetos de consumo, como a célebre tese de Mike Featherstone, sobre a acumulação de capital e cultura material tornadas estilo de vida, e que veio mais tarde a sistematizar como estetização da vida quotidiana (Featherstone, 1990). Essa mesma estetização que celebra o fim das utopias e a libertação experimental da arte. Não será por acaso, já agora, que Pedro Teixeira presenteia a banda, num seu texto sobre os Pop Dell'Arte, com o seguinte título bem expressivo: “A liberdade da *pop*” (Teixeira, 2011: 36).

Assim, pese embora o sobressalto inicial com que foram recebidos, é hoje consensual que esta é, sem dúvida, uma das bandas mais originais e marcantes do panorama artístico português da década. Manuel Falcão, por

exemplo, afirma o seguinte: “João Peste trouxe para a música moderna em Portugal um sentido do espetáculo, da encenação, da criação de personagens que ainda perdura. Por isso mesmo os seus espetáculos ao vivo eram momentos únicos que deixavam marcas e dividiam os públicos” (Falcão, 2011: 34). João Lisboa sublinha o seu exotismo, afirmando que os Pop Dell’Arte são esse “delirante grupo Dada-surreal inventado por João Peste que mistura cabaretismo, poesia fonética, colagens, teatralidade e uma estética de colagem aliada a uma apurada sensibilidade *pop*” (Lisboa, 2002: 134). Lima Barreto fala num “arrebatemento satírico” (Barreto, 1997: 135). Já Pedro Félix é mais perentório: “João Peste transformava cada concerto num ‘cabaret’ por onde passavam músicos convidados e personagens reconhecidas da noite lisboeta. Hoje, fruto de um intenso percurso biográfico, a sua mestria, enquanto performer, mantém-se”, concluindo que “os Pop Dell’Arte devem ser vistos como um grupo incontornável para a compreensão do que foi a música em Portugal no fim do século XX” (Félix, 2011: 35). Também Paula Guerra lhes reconhece esta importância no seu estudo:

Banda criada em 1985, emblemática da cena alternativa nacional, disposta a quebrar todas as barreiras da convencionalidade e aberta à experimentação musical e artística em geral. Provavelmente um dos projetos que mais experimentou novas sonoridades cuja sonoridade se situa no pop rock, no jazz, na música contemporânea, entre outros (o futurismo, o surrealismo, o dadaísmo ou Marcel Duchamp). Os Pop Dell’Arte são uma figura central da pop portuguesa recente, com uma visão estética e musical muito informada. Não foram apenas música, foram também emblema de uma luta pela quebra de barreiras, pelos conceitos pré-estabelecidos, pela abertura da sociedade a novas e transgressivas formas de estar e viver. (Guerra, 2010: 262)

Três aspetos justificam esta relevância no quadro analítico que aqui se expõe: a *persona* performativa de João Peste, invocadora de um referencial que mistura a figura do poeta dândi, flores, a pomba, símbolo da liberdade, referências literárias do romantismo, como o ilustra a célebre e icónica frase de Oscar Wilde associada a João Peste, na obra de Fernando Martins, “each

man kills the thing he loves”, a antiguidade clássica e o dadaísmo, tudo junto num só cenário, eclético, harmonioso e subversor q.b.; o modo como o experimentalismo musical e artístico dos Pop Dell'Arte simboliza uma revolução na arte portuguesa; o facto de a sua *praxis* estética fazer justiça ao conceito de “máquina performática”, conquanto estes epifenómenos poderem ser analisados enquanto “dispositivo[s] de aplanamento”, isto é, nivelando a “preeminência da textualidade, dos géneros e das historicidades”, com base na premissa de que “nenhum signo é mais importante do que outro”. Assim, este território experimental, resultado daquele mecanismo, constitui-se como uma “série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões” e reconstrução de uma sequência que recupera signos menos evidentes. Nesta nova aceção de textualidade, “os signos ingressam [assim] numa constelação que os despoja de suas marcas originais” dando lugar a “novos sentidos” cujos significados radicam necessariamente numa sua transversalidade (Aguilar; Cámara, 2017: 11-12). A esta radicalidade, João Peste acrescenta a transversalidade da relação transgressiva com a história, como explicou recentemente:

Há uma enorme amálgama de influências artísticas mas há também uma preocupação em contribuir no combate a um mundo e a uma sociedade em que os preconceitos dominam e as injustiças estão à vista de todos. Não acredito nem nunca acreditei na *arte pela arte*. O não comprometimento político é apenas uma forma cómoda de posição política, legitimando o *status quo*. Acredito que a transgressão, enquanto ultrapassagem de limites que nos constroem, é algo inerente à própria criação artística e uma obrigação de todos os artistas. Sem transgressão não haveria história da arte. Creio mesmo que a transgressão é um dos motores da História, tanto quanto a luta de classes ou a inovação tecnológica. (Peste, 2019)

Daí, talvez, o título do último trabalho, que consagra uma transgressão de larga escala. Sendo estética, é interventiva. No campo específico da música, um estudo sistemático e completo do vastíssimo número de bandas experimentais que eclodiu nesta década, e da forma como plasmaram o universo artístico e social português, continua por fazer. Neste contributo procurou

demonstrar-se como a performatividade intermedial destas práticas, e deste grupo, em particular, antecipa a transição para a pós-modernidade experimental, intermedial e performativa, na qual a arte continua a desempenhar um papel preponderante de reflexão, criação e transmutação dissidente-expressiva.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar, Gonzalo; Cámara, Mario (2017). *A máquina performática. A literatura no campo experimental*. Trad. G. Andrade. Rio de Janeiro: Rocco.
- Álvaro, Egídio (1987). A performance hoje: um diálogo em directo. In P. M. de Oliveira; A. Olaio; E. Álvaro; L. Palma, *Alternativa 5. O ângulo recto ferve a 90º*. Porto: Magenta, Gabinete de Comunicação Visual, Lda.
- Barreto, Jorge Lima (1997). *Musa lusa*. Lisboa: Hugin.
- Barros, António (2013). *John Cage. Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.
- (2014). *Para uma arqueologia das redes da arte vídeo em Coimbra*. Arquivo Digital da PO.EX. <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-para-uma-arqueologia-das-redes-da-arte-video-em-coimbra>
- Barroso, Eduardo Pinto; Pinto, António Cerveira; Melo, Alexandre; Almeida, Bernardo Pinto de; Fernandes, João; Looock, Ulrich (2006). A situação portuguesa. In U. Looock (Ed.), *Anos 80. Uma topologia* (96–107). Porto: Museu de Serralves.
- Bay-Cheng, Sarah (2014). Digital Culture. In *Performance studies. Key words, concepts and theories* (39-49). London: Palgrave Macmillan.
- Cardoso, Miguel Esteves (2003). *Escrítica pop. Um quarto da quarta década do rock 1980-1982*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Coelho, Eduardo Prado (1988). *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Duarte, António (2006). *Memórias do rock português*. Soito: Ed. de autor.
- Duarte, Nuno (2018). *Ainda tenho um sonho ou dois. A história dos Pop Dell'Arte*. Antena 3, RTP 2. <https://www.youtube.com/watch?v=hZE6sWNeFLE>
- Eco, Umberto (1991). *Obra aberta*. Trad. G. Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- Falcão, Manuel (2011). Aos Pop Dell'Arte: música sem barreiras. In F. Martins, *Pop Dell'Arte* (34). Lisboa: A Bela e o Monstro.
- Félix, Pedro (2011). Os Pop Dell'Arte. In F. Martins, *Pop Dell'Arte* (35). Lisboa: A Bela e o Monstro.

- Galopim, Nuno (2006). POPologias. In *Pop Dell'Arte, Poplastik 1985-2005* (1-2). Lisboa: musicactiva.
- Gil, José (1998). A confusão como conceito. In R. S. Machado; M. Cardoso (Ed.), *Anos 80. The eighties* (44-55). Lisboa: Culturgest.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>
- (2013). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento.
- Dias, Sandra Guerreiro (2017). Poesia e corpo em Ana Hatherly, *Plural Pluriel*. *Revue des Cultures de Langue Portugaise*, 16, 1-16.
- Hatherly, Ana (2009). *Obrigatório não ver e outros textos de comunicação social, anos 1960-1980*. Lisboa: Quimera.
- Jencks, Charles (1987). The post-avant-garde. In A. C. Papadakis (Ed.), *The Post-Avant-Garde painting in the eighties* (5-20). London: Art & Design.
- Lisboa, João (2002). Música popular/Pop rock. In F. Pernes (Ed.), *Panorama da cultura portuguesa no séc. XX* (vol. 2, 99–141). Porto: Afrontamento.
- Martins, Fernando (2011). *Pop Dell'Arte*. Lisboa: A Bela e o Monstro.
- McEvelley, Thomas (2005). *The triumph of anti-art. Conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. New York: McPherson & Company.
- Nadal, Emília (2019). *Episódios*. Correspondência eletrónica com Sandra Guerreiro Dias, 30-01-2019.
- Peste, João (2019). *Entrevista*. Correspondência eletrónica com Sandra Guerreiro Dias, maio 2019.
- Pop Dell'Arte (2020). *TRANS GRES SIO GLO BA L*. Sony Music Entertainment Portugal.
- (2011). *Free Pop. Reedição (1-3)*. Lisboa: Ama Romanta & Louie Louie.
- Straw, William (1993). Popular music and post-modernism in the 1980s. In S. Frith; A. Goodwin; L. Grossberg (Ed.), *Sound and vision. The music video reader* (2-17). London, New York: Routledge.
- Teixeira, Pedro (2011). A obra Pop Dell'Arte. A liberdade do pop. In F. Martins, *Pop Dell'Arte* (36-37). Lisboa: A Bela e o Monstro.
- Torres, Hugo (2016). *GNR. Onde nem a beladona cresce*. Porto: Porto Editora.

