





**Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

**Mestrado em Estudos Artísticos**

**Estudos Teatrais e Performativos**

**A Obra Performativa de Armando Azevedo**

**(Volume 1)**

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos,  
especialização em Estudos Teatrais e Performativos,  
sob orientação do Professor Doutor Fernando Matos Oliveira

**Pedro Miguel Teixeira Sousa**

**Coimbra | 2011**

## **Capa**

Carlos Santos

## **Fotografia**

Intervenção urbana anuncia a *Exposição de Armando Azevedo no CAPC*, Janeiro de 1976

Aos meus pais e minha irmã,  
os grandes pilares da minha vida.

A ti Marina,  
minha companheira de todos os dias.

Aos meus avós,  
para sempre presentes...

# Agradecimentos

Ao Professor Doutor Fernando Matos Oliveira os meus sinceros agradecimentos pela orientação, disponibilidade, amizade, pelas extensas correcções e, principalmente, pelos ensinamentos.

A todos os professores e colegas do Mestrado de Estudos Artísticos que, após um ano mágico, de alguma maneira contribuíram para a concretização desta tese.

Ao Professor Armando Azevedo pela amizade e pelas aulas que me oferecia todas as vezes que precisava de o confrontar com a sua obra performativa.

Ao José Carlos Nascimento, meu grande amigo, pela disponibilidade em transformar os slides em fotografias editáveis.

Ao Carlos Santos pela amizade e pela dedicação na concretização da capa desta dissertação.

Ao meu amigo de todas as lutas nesta nobre academia de Coimbra, Tiago Cunha, pela sua sempre prontidão e em especial pela paciência em gravar todos os DVD's.

Aos meus amigos da República da Praça e da Mansão do Olimpo pelas horas que me faziam esquecer a performance e por me incentivarem quando me voltava a lembrar.

Ao Hélder Maias, meu camarada da República da Praça, pela ajuda na tradução do resumo da tese.

À Marina pelo companheirismo, paciência e pelo incentivo nos momentos menos fáceis do meu percurso.

Por fim, aos meus pais e à minha irmã que sempre me deram incentivo e por representarem o meu pilar nos bons e maus momentos.

## Resumo

A obra performativa de Armando Azevedo situa-se em grande parte nos anos 70, uma década de grandes transformações sociais. A transição de uma ditadura prolongada para a euforia da democracia desperta enormes confrontações no *modus vivendi* das populações, fazendo renascer a necessidade de uma urgente proposta de ideias e ideais que pudessem servir como compreensão do presente e orientação possível para o futuro. Armando Azevedo, ao considerar a 'arte como comunicação estética', contribuir através da sua obra para a reflexão necessária sobre esse período, aspecto visível nos temas seleccionados.

Este trabalho pretende compreender a (quase) totalidade obra performativa de Armando Azevedo, um artista que iniciou o seu percurso nas artes plásticas - na pintura sobretudo - e que contribuiu para a afirmação da arte da performance em Portugal, privilegiando três áreas com particular intensidade: Colagem/Palavra, Cores e Corpo. Em todas elas, individual e colectivamente, nos grupos em que participa (Grupo Puzzle e Grupo Cores), Armando Azevedo assume sempre a exploração máxima de cada objecto e de cada instante de forma obsessiva, permitindo não só estabelecer uma relação de contemplação artística mas, sobretudo comprovar a interacção com um tempo e um espaço em permanente transformação.

## Abstract

The performative work of Armando Azevedo is mostly located in the 70's, a decade characterized by an enormous social change. The transition from a long dictatorship to the euphoria of democracy brought significant confrontations to the populations' *modus vivendi*. In the same way, came the necessity of an urgent proposal of ideas and ideals that could not only serve as comprehension of the present but also as possible orientation to the future. While considering "art as aesthetic communication", Armando Azevedo contributed with his work to the required reflection of this period, a visible aspect of the selected topics.

This work aims to understand the (almost) totality of Armando Azevedo's performative work, an artist who initiated his journey in arts – mainly painting – and that contributed to performance's affirmation in Portugal, focusing three main areas: collage/word, color and body. In all of them, individually and collectively and in groups in which participates (Group Puzzle and Color Group), Armando Azevedo assumes maximum use of each object and instant in an obsessive way, allowing not only establish a relationship of artistic contemplation but also an interaction with time and space in a permanent transformation.

# Índice

## Volume 1

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. Práticas e contextos artísticos</b> .....	12
1.1. A Afirmção da Arte da Performance .....	12
1.2. Os anos 70 em Portugal .....	27
1.3. O Período experimental e as intervenções performativas .....	29
1.4. Coimbra na vanguarda da arte da performance em Portugal .....	36
1.5. A afirmação dos performers portugueses no contexto internacional .....	38
<b>2. A Arte da Performance em Armando Azevedo</b> .....	41
2.1. O todo e as partes .....	41
2.2. Colagens .....	44
2.3. Cores .....	62
2.4. Corpo .....	77
<b>3. Conclusão</b> .....	88
<b>4. Bibliografia</b> .....	92



## **Volume 2**

### **Anexos**

#### **1. Cronologia da obra artística de Armando Azevedo**

1.1. A obra artística de Armando Azevedo

1.2. A obra performativa de Armando Azevedo

#### **2. Imagens das performances de Armando Azevedo**

#### **3. Livro de Actas de Armando Azevedo (s/d)**

#### **4. Apontamentos de Armando Azevedo (Coimbra 2010)**

#### **5. Texto de Armando Azevedo, colagem nas páginas do livro *Conhecer James Joyce e a sua obra'***

#### **6. Entrevista a Armando Azevedo (DVD), 2010**

#### **7. Entrevista a Armando Azevedo (DVD), 2011**

# INTRODUÇÃO

Para compreender a história da arte da performance é absolutamente obrigatório conhecer as diversas manifestações performativas desenvolvidas sobretudo a partir da década de setenta, período em que esta arte ganha reconhecimento como forma de expressão artística.

Os anos setenta são reconhecidos pelo clima de crispação político-social que se vivia quer nos EUA quer na Europa. Portugal, integrado nesta Europa em transformação, passa de uma ditadura prolongada para a euforia de uma democracia em construção. As diversas expressões artísticas vão participar activamente nessa transição, sobretudo na exploração do reencontro e orientação do indivíduo.

Assim como as diferentes expressões artísticas também a arte da performance é influenciada pelas diversas correntes, contudo é no modo como esta se expressa que reside a grande novidade. Confrontando directamente as leis então convencionadas, os materiais utilizados, as técnicas e a própria forma de divulgação (o 'mercantilismo' das galerias), a arte da performance surge como uma arte nova que podia ser visualizada em qualquer sítio, fosse um teatro, a rua, um museu ou um café, mas também assume a criação artística numa perspectiva efémera.

A par do tempo e do espaço, a linguagem e o conteúdo da performance são duas características a destacar, uma vez que ambos estão directamente relacionados com a origem da grande maioria dos artistas, ou seja, com a natureza do percurso inicial no teatro, na música, na dança, na pintura ou na escultura. Estes são factores de influência nas acções performativas.

Este trabalho de pesquisa apresenta uma análise da 'obra performativa de Armando Azevedo', um artista que iniciou o seu percurso nas artes plásticas - na pintura sobretudo - e que contribuiu para a afirmação da arte da performance em Portugal, através das suas participações nos acontecimentos mais marcantes da própria década de setenta, em território nacional e internacional.

Multiplicando-se em participações individuais e colectivas, participa na construção de dois grupos de forte intervenção performativa, o Grupo Puzzle e o GICAPC (Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) ou Grupo

Cores. Ao mesmo tempo, a sua influência continuada junto dos alunos é marca fundamental para perceber que a arte da performance vai muito para além da contemplação artística, mas assumindo-se um papel fundamental na vida de quem a pratica.

Nas performances de Armando Azevedo, importa considerar o contexto de perturbação social e política, os materiais que utiliza e, sobretudo, fazendo jus à dimensão comunicativa da arte (arte como comunicação estética), os temas que selecciona, como contributo para essa sociedade em transformação.

# 1. Práticas e contextos artísticos

## 1.1. A afirmação da Arte da Performance

As primeiras referências à performance, que só vem adquirir estatuto reconhecido nos anos setenta, são apontadas aquando da publicação do manifesto futurista no jornal 'Le Figaro', em Paris, a 20 de Fevereiro de 1909. O seu autor, o poeta italiano Marinetti, «... convidava os artistas a “cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insónia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada”»<sup>1</sup>. Marinetti, no que se refere aos receptores do seu manifesto, escolheu a cidade de Paris por esta ser considerada a 'capital cultural do mundo'<sup>2</sup>.

Influenciado pela sua passagem em Paris (1893 a 1896), onde frequentou círculos de arte e aprende 'o verso livre' que adopta, Marinetti conhece a peça *Rei Ubu* de Alfredy Jarry que vai influenciar o seu trabalho. Nesta peça, Alfredy Jarry apresenta uma forma distinta do que até então se conhecia no teatro. Para além da peça recorrer a um ambiente fantástico, o que deitava por terra o realismo existente no teatro, utiliza ainda um vocabulário em nada convencional. Na cena também se conhece uma nova forma de actuação, na entoação da voz e nos figurinos que deixam de seguir os parâmetros realistas<sup>3</sup>. Na verdade, Jarry vai inovar no texto e na representação, que são visíveis não só na junção do modelo das farsas com o espectáculo de marionetas, mas também no recurso a um contexto de sonho e fantasia e na utilização de uma linguagem considerada ofensiva à época. Nesta peça, por exemplo, encontra-se o uso da palavra «merdre» que, obviamente, leva a reacções violentas, visto tratar-se de um termo que se aproxima da palavra 'merde', uma palavra imprópria, contudo esta reacção torna-se fulcral na medida em que contribui para que o Théâtre de l'Ouvre

---

<sup>1</sup> GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 13.

<sup>2</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, pág. 16.

<sup>3</sup> Cfr. GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 13.

ganhe fama.<sup>4</sup> Ao mesmo estilo, influenciado por Alfredy Jarry, Marinetti apresenta *Le Roi Bombance*, uma peça que satiriza a revolução e a democracia através de uma parábola do sistema digestivo, sendo apenas o protagonista a reconhecer a guerra entre ‘os comedores e os comidos’<sup>5</sup>.

Regressado a Itália, Marinetti apercebe-se que pode associar as ideias futuristas à agitação pública que vigorava e usa-a para reformular as artes que estavam entregues ao comércio. No ano 1910, em Turim, organiza um sarau no Teatro Chiarella com a nata da pintura, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, donde saiu o ‘Manifesto técnico da pintura futurista’<sup>6</sup>. A performance, assim, perfilava-se como a forma de acordar o público acomodado, permitindo aos criadores serem também eles o próprio objecto artístico, não fazendo distinção entre ‘poetas, pintores ou performers’, mas vendo as várias artes de modo complementar. As reacções às diversas performances apresentadas incluíam, muitas vezes, o arremesso de produtos alimentares que se encontravam nos mercados mais próximos, devendo-se realçar as palavras de Carrà numa dessas manifestações “Lancem uma ideia em vez de batatas, seus idiotas!”<sup>7</sup>. As múltiplas acções destes performers, durante os saraus, levaram a ‘prisões, condenações (um ou dois dias na cadeia) e publicidade nos jornais gratuita’<sup>8</sup>, ou seja, o objectivo pretendido era esse mesmo, como demonstra o manifesto de Marinetti sobre ‘O prazer de ser vaiado’<sup>9</sup>, onde os futuristas deviam ensinar os escritores e performers a desprezar o público, uma vez que o aplauso era medíocre e a vaia representava um público vivo. Contudo, estas acções de radicalização dos conceitos da arte em vigor nem sempre são contestadas de forma pacífica e chegam mesmo a terminar em pancadaria.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, pág. 16-17.

<sup>5</sup> Ibidem, pág. 17.

<sup>6</sup> Ibidem, pág. 19-21: Neste manifesto destaca-se a performance como um meio de obrigar o público a conhecer as ideias dos artistas. Assim como o espectador enquanto centro da acção reproduzida através da pintura.

<sup>7</sup> Ibidem, pág. 20.

<sup>8</sup> Ibidem, pág. 20.

<sup>9</sup> Ibidem, pág. 20.

<sup>10</sup> Cfr. COHEN, Renato, *Performance como Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, pág. 41.

Em Moscovo, o Manifesto de Marinetti, que fora publicado ao mesmo tempo que em Paris, também gerou movimentações entre os poetas e pintores russos (Maiakóvski, Búrlíuk, Livshits, Lariónov, Gonchárova, Chklóvski e Klébnikov) que começaram por se reunir em cafés e outras salas, mas sentindo-se confrontados logo os futuristas russos resolvem passar esse movimento para as ruas de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa.<sup>11</sup> Por parte destes jovens russos, surge um compromisso mais virado para a sua própria nação, uma vez que deixam de seguir os modelos europeus, como até então, e criam círculos provocatórios, a que se vêm juntar outros artistas. Segundo Roselee Goldberg, «A origem da performance na Rússia foi marcada por dois factores: por um lado, a reacção dos artistas contra a velha ordem – tanto o regime czarista como os estilos importados de pintura, isto é, o impressionismo e a fase inicial do cubismo; por outro, o facto de o futurismo italiano – suspeito por ser estrangeiro, porém mais aceitável na medida em que reflectia esse abandono das velhas formas artísticas – ter sido reinterpretado no contexto russo enquanto arma generalizada contra a arte do passado.»<sup>12</sup>

Alguns anos depois desta afirmação do futurismo, na Alemanha aparece uma nova corrente artística, o movimento Dada, que teve como mentores o poeta alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings<sup>13</sup>. O dadaísmo foi um movimento artístico que procurou afirmação através do contraditório, isto é, apresentava-se como uma oposição ao equilíbrio, preferindo o cepticismo absoluto e a improvisação. A sua grande missão/estratégia consistia em denunciar e escandalizar. O dadaísmo defende a desordem, o caos, impondo-se, deste modo, contra uma sociedade que só via “guerra” e não a sabia evitar.

As suas actividades são marcadas pelas intervenções no Cabaret Voltaire em Zurique, no ano de 1916,<sup>14</sup> embora já antes se conhecessem as actividades dos seus mentores no teatro-cabaret em Munique. Assim, Hugo Ball e Emmy Hennings criam o seu próprio café-cabaret e fazem o seguinte comunicado à imprensa:

---

<sup>11</sup> GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 13.

<sup>12</sup> GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 39.

<sup>13</sup> Cfr. GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 14.

<sup>14</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 63.

«Cabaret Voltaire. Com este nome, formou-se um grupo de jovens artistas e escritores que tem por objectivo criar um centro de entretenimento artístico. A ideia do cabaré consiste em ter apresentações diárias de artistas convidados, fazendo performances artísticas e lendo as suas obras. Os jovens artistas de Zurique, quaisquer que sejam as suas tendências, estão convidados a comparecer com sugestões e contribuições de todo o tipo.»<sup>15</sup>

Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings, entre outros escritores e artistas, numa constante procura de entreter o público, vão colaborar na programação das noites do cabaré<sup>16</sup>. No entanto, este espaço não terá muito tempo de vida, pois em apenas cinco meses encerra, devido a desentendimentos com o proprietário do local<sup>17</sup>. Nesse momento, conforme aponta Jorge Glusberg, é fundado por Tzara, Harp e Marcel Janko o Dadá, um movimento “anti-arte” que consegue associar os maiores nomes vanguardistas da França, Alemanha e Espanha e vai contribuir para o surgimento do movimento surrealista<sup>18</sup>.

O Surrealismo, movimento artístico e literário que destaca o inconsciente na criação, teve na sua origem dois acontecimentos, ambos em Paris: o balé de Jean Cocteau *Parade* (que cria tumulto na sua estreia, devido aos recursos utilizados, chegando mesmo a enfurecer o público)<sup>19</sup> e a peça de Guillaume Apollinaire, ‘Les Mamelles de Tirésias’, que mereceu uma referência do autor, no prefácio, dando conta da renovação do teatro e do esforço que se deve fazer através do recurso à natureza, ao contrário da imitação fotográfica, tal como o homem fez quando ‘pretendeu imitar o acto de andar e criou a roda que em nada é igual a uma perna, ou seja, considera que estava a criar sem o saber o Surrealismo’<sup>20</sup>.

O surrealismo tem como principal mentor André Breton, autor do ‘Manifesto Surrealista’, mas destacam-se também, no teatro, Antonin Artaud, no cinema Luís Buñel e nas artes plásticas Marx Ernst, André Masson, René Magritte e Salvador Dalí<sup>21</sup>. Max Ernst e René Magritte merecem uma breve atenção, uma vez que o primeiro é

---

<sup>15</sup> GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 71.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 72.

<sup>17</sup> Cfr. GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 17.

tido como o inventor da ‘*collage*’, uma das linguagens mais marcantes na performance e que permite ao colador/performer uma nova leitura do mundo. Já Magritte se destaca pelo recurso obsessivo nesta mesma técnica artística (por exemplo, ‘*Les Vacances de Hegel*’). Esta opção permite, assim, reler o mundo de diferentes perspectivas, muitas vezes a partir do estranhamento causado, mas sempre com o objectivo de uma maior e melhor visão sobre o próprio mundo<sup>22</sup>. Em síntese, pode-se afirmar que o surrealismo recorre ao escândalo, à provocação dos espectadores, confrontando o realismo no teatro, experimentando novas formas cénicas, por exemplo, colocando uma só pessoa a representar um colectivo ou quando apresenta espectáculos sem texto ou o recorre a ‘personagens-cenário fantásticas’<sup>23</sup>.

Com um espírito diferente do que vigorou até então, surge em Abril de 1919 na Alemanha a instituição de ensino artístico Bauhaus, que apelava no seu manifesto, da autoria de Gropius, à unificação de todas as artes numa “catedral do socialismo”, contrastando desta forma positiva com as provocações dos dadaístas e dos futuristas vigentes até ao momento. Este projecto vai ser preponderante para a afirmação de um ensino artístico de cariz moderno<sup>24</sup>.

Na Bauhaus devem ser destacadas as suas festas, normalmente coordenadas por Oskar Schlemmer, representavam a unificação da sua comunidade, que seguia as linhas orientadoras de Gropius, para quem «uma escola deveria ensinar todas as artes»<sup>25</sup>, e tinham como objectivo tornar Weimar num centro cultural de grande referência. Estas festas serviam para experimentar novas ideias para as performances, sendo para isso apontados temas (“*Meta*”, “*Festa da barba, do nariz e do coração*”, “*Festa do branco*”). A participação nestas festas rapidamente teve a presença do público local como de outras comunidades locais próximas, onde se destaca ‘*Berlim*’<sup>26</sup>.

Apesar do sucesso da Bauhaus e dos espectáculos nunca superados da autoria do seu director da secção de artes, em eventos como o *Ballet Triádico* (1922) e *Treppenwitz* (1926-1927), a escola é fechada em 1933, devido à chegada do nazismo e

---

<sup>22</sup> Cfr. COHEN, Renato, *Performance como Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, págs. 60 e 61.

<sup>23</sup> Ibidem, pág. 42.

<sup>24</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 125.

<sup>25</sup> Ibidem, pág. 129.

<sup>26</sup> Ibidem, pág. 129.



faz com que a performance tenha menos expressão na Europa.<sup>27</sup> Após este momento, a América herda a vanguarda artística, com a fundação da Black Mountain College na Carolina do Norte, em 1936, onde se destacam John Cage e Merce Cunningham, incidindo os seus trabalhos no campo musical e coreográfico. Com uma nova deslocação para New York, os artistas realizam diversos espectáculos que vão dar origem ao conceito de *'happening'*, que engloba, num mesmo acontecimento artístico, diferentes registos como as artes plásticas, o teatro, música, dança, entre outros.

Neste campo salienta-se o trabalho fundador de Allan Kaprow, que apresenta um novo conceito de acção, na medida em que conjuga a arte e a vida, e ganha força na década seguinte, conforme se verifica na frase enviada nos convites para assistir a *"18 happenings in 6 parts"*, apresentada na Reuben Gallery: «O público fará parte integrante dos happenings; irá vivenciá-los simultaneamente»<sup>28</sup>. Deste modo, Kaprow, através das suas *'actividades'*, procura totalizar arte e vida, isto é, procura pensar a arte em situações naturais (atitudes, hábitos) do dia-a-dia. Ele faz a distinção entre a arte, praticada pelo artista, e a não-arte (praticada pelo *'a-artista'*), à qual liga a performance, uma vez que esta, ao contrário da arte, não orienta a sua acção pelo profissionalismo e pela intencionalidade na arte. Assim pode-se dizer que Kaprow com a não-arte se aproxima da *live art*, a arte viva, a arte mais próxima dos acontecimentos naturais.<sup>29</sup>

Ainda nos anos 60, com o desenvolvimento da contracultura e do movimento *hippie* assiste-se a uma vasta produção, onde o uso de experimentações cénicas de diferentes linguagens, como a *acção* (Joseph Beuys), a *de-collage* (Wolf Vostel) e a *performance* (Claes Oldenburg), procuram dar resposta às solicitações da época viradas para o culto humano.<sup>30</sup>

O happening, deste modo, vai assumir o papel preponderante nas várias artes, influenciando o teatro e sobretudo as práticas criativas que envolvem as artes plásticas e que abrem um caminho fundamental para o desenvolvimento da arte da performance nos anos 70 e 80, nomeadamente com *'a action painting'*. Numa

---

<sup>27</sup> Cfr. COHEN, Renato, *Performance como Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, pág. 42-43.

<sup>28</sup> GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 162.

<sup>29</sup> Cfr. COHEN, Renato, *Performance como Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, pág. 46.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 43.

proposta de Jackson Pollock, o artista passa a ser o objecto da sua própria obra, o que leva a que o acto de pintar seja o elemento em destaque e não tanto a pintura em si. Neste processo, há uma relação directa do artista com o seu próprio corpo, o tempo e o espaço e a ligação com o público.<sup>31</sup>

## Os anos 70

Nascida e alimentada de múltiplas fases, manifestos e experimentações, a arte da performance (performance art) teve a sua afirmação enquanto *género artístico*<sup>32</sup> na década de 70 do século XX. O reconhecimento crítico começou a ser destacado nos finais dos anos 60 e início dos anos 70, quando os EUA e a Europa viviam momentos conturbados na sua estrutura político-social. Este condicionalismo social fez com que os artistas deixassem os seus ateliês e passassem para a rua, manifestando-se contra o seu valor de uso.<sup>33</sup>

Motivada pela precipitação acentuada destes acontecimentos, a arte não fica indiferente e inicia um processo de comunicação e expressão dos seus valores de modo mais afirmativo, insurgindo-se contra as instituições que a mercantilizavam. Esta deriva não se fixou apenas nas galerias, responsáveis na mediação entre os criadores e o público, sendo também activada nas criações, uma vez que os próprios artistas construía os seus próprios projectos e apresentavam as suas convicções, retirando, desta forma, importância aos críticos de arte. Ainda que estas iniciativas não tenham conseguido vigorar por muito tempo, o certo é que deram origem à arte conceptual e fizeram com que diferentes formas de expressão e novos valores fossem alcançados ao questionar o mercantilismo que envolvia a obra criativa.<sup>34</sup>

Sustentada pela arte conceptual, os recursos utilizados confrontam a natureza da arte, o cânone estabelecido, e surgem formas alternativas de arte, assim como outros espaços e tempos. As antigas telas podem agora ser corpos, também eles

---

<sup>31</sup> Ibidem, pág. 44.

<sup>32</sup> Cfr. GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 12.

<sup>33</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 181.

<sup>34</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 193.

pintados e assinados, ou seja, os performers do final dos anos 60 e início dos anos 70 utilizam os seus corpos, à imagem do que já tinha sucedido com Klein e Manzoni, como material artístico<sup>35</sup>. A *'body art'* ou arte corporal que pode-se definir como uma prática que leva o corpo físico, muitas das vezes, a atingir os seus limites, uma vez que o performer o usa como objecto que transcende o próprio sujeito.<sup>36</sup>

A performance torna-se o meio privilegiado para transmitir os conceitos de arte, ao fornecer ao espectador os mecanismos para que a sua intuição e a própria associação de vários elementos apresentados o ajudassem a perceber o contexto artístico que lhe é apresentado. Como refere Roselee Goldberg: «As ideias sobre o espaço, por exemplo, podiam ser tão bem interpretadas no espaço real quanto no formato convencional, bidimensional, da tela; a noção de tempo podia ser sugerida através da duração de uma performance ou com a ajuda de monitores e de feedback de vídeo.»<sup>37</sup>

Para além das questões de espaço e tempo, o estilo e conteúdo devem ser compreendidos também pela linguagem dos artistas que apresentavam as suas performances. O acto performativo relacionava-se frequentemente com a sua formação inicial, fosse esta a música, a dança, o teatro, a pintura ou a escultura. Concentradas nos seus próprios corpos, muitas das performances eram autênticas biografias, que posteriormente seriam completadas com outras 'memórias colectivas' no recurso a rituais «... pagãos, cristãos ou dos americanos nativos...»<sup>38</sup>. A aparição do artista em espaços públicos indiferenciados é outra das estratégias utilizadas pela performance, aspecto que um performer como Joseph Beuys explorou intensamente<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 194.

Cfr. *Ibidem*, págs. 181 e 184.

<sup>36</sup> Cfr. Liliana Coutinho, *Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal*, *Sinais de Cena* n.º 4 (2005), Tema: "Performatividades", pág. 39.

<sup>37</sup> GOLDBERG, Roselee, *A ARTE DA PERFORMANCE – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 194.

<sup>38</sup> GOLDBERG, Roselee, *A ARTE DA PERFORMANCE – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 195.

<sup>39</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A ARTE DA PERFORMANCE – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 187: Joseph Beuys, artista alemão, que passou pela Fluxus, acreditava que a arte influenciava a vida das pessoas, o seu quotidiano, se o acto criativo fosse livre poderia produzir algo de novo e revolucionar a época. Beuys, que incentivava os alunos a utilizarem qualquer tipo de material nas suas obras, veio a ser demitido da Academia

Além destas inovações no mundo da arte, mais ou menos a meio da década de 70 verifica-se uma nova transformação no campo da emancipação feminina, dos estudantes e das crianças. A crise energética mundial define outros campos de preocupação e a arte volta a dialogar de modo intenso com as galerias. A performance foi condicionada por este contexto e surge uma performance que se designou como «... chique, extravagante e divertida»<sup>40</sup>.

Nas primeiras intervenções conceptuais são fornecidas orientações escritas que o leitor poderia colocar em prática se assim o entendesse<sup>41</sup>, ou seja, o leitor era 'convidado' a participar activamente, tornando-se parte integrante desse acontecimento. Assim, destacamos os seguintes criadores: (1) Yoko Ono, incita o espectador a construir um mapa imaginário e utilizar esse mapa para caminhar numa rua da cidade (1970, Museu de Arte moderna de Nova Iorque); (2) Stanley Brouwn (exposição "Prospect 1969") esperando que os espectadores tivessem uma visão elevada da cidade ou do campo, sugere que caminhem em passo decidido, tentando dar aos espectadores a visão dos pintores ao retratar as paisagens, visão essa que contrastava com a tradicional 'contemplação' da obra terminada; (3) Daniel Buren procura dar uma visão diferente ao espectador sobre a arquitectura dos museus e da própria construção urbana, na tentativa de destacar o lugar onde a obra de arte se encontra Buren pretende, deste modo, apresentar outra leitura da arte, ao tentar alterar no espectador a percepção pré-estabelecida sobre os museus e demais cenários onde esta pudesse ocorrer; (4) James Lee Byars tenta influenciar os espectadores no que se refere à percepção sobre as coisas, através de perguntas deliberadamente ambíguas; (5) Bernar Venet procura mostrar que a arte não era apenas arte, mas implica questões relacionadas com outras matérias da vida, convidando 'especialistas de outras áreas distintas da arte para fazer comunicações a um público que só se interessava por arte'<sup>42</sup>.

---

Düsseldorf porque incomodava demasiado as autoridades nesta confrontação constante contra os cânones instituídos.

<sup>40</sup> ibidem, pág. 195.

<sup>41</sup> ibidem, pág. 196.

<sup>42</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 197.

No recurso ao 'corpo' como lugar onde a arte se projecta e desenvolve, o performer encontra um sustentáculo para as intervenções e explorações dos diversos conceitos que pretende analisar, sendo que a sua própria pessoa recebe o foco principal, isto é, serve de tela ou de base para as obras de arte. Um dos artistas que usa o seu corpo em vez da tradicional página foi Vito Acconci, que considerava que desta forma se afirmava como 'imagem' em vez das palavras, isto é, a atenção centrava-se na sua pessoa e não propriamente no que escrevia. Acconci, para além deste jogo na construção poética, desenvolveu diversas performances que colocavam o artista em auto-observação, a ver-se a si próprio como se estivesse a utilizar os olhos de uma outra pessoa.<sup>43</sup> O escultor Dennis Oppenheim, na sua intervenção, tinha como objectivo contrapor a influência que tinha a escultura minimalista, uma escultura que valorizava a essência do objecto, com o destaque do próprio criador<sup>44</sup>, ou seja, para Oppenheim a obra de arte não se centrava no resultado, no objecto, mas em todo o processo desde a criação à própria produção artística, porque só assim se poderia conhecer e explicar as diversas sensações causadas até ao último momento<sup>45</sup>. Chris Burden também se destacou na utilização do corpo como forma de expressão artística, tendo realizado várias performances que ultrapassavam os limites aceitáveis do esforço físico<sup>46</sup>, o que o obrigou a desistir desta violência por colocar a sua vida em perigo. Com as suas acções, Burden pretendia que o público alterasse a noção que possuía da violência e assim alterar a história da representação desses temas para sempre.<sup>47</sup>

O uso do corpo não se resumiu apenas ao 'corpo objecto', mas também foi utilizado como 'corpo no espaço'<sup>48</sup>, onde se desenvolveram performances mais elaboradas. Entre outros performers, destacam-se os seguintes<sup>49</sup>: Bruce Nauman, que

---

<sup>43</sup> *ibidem*, pág. 197.

<sup>44</sup> Cfr. Liliana Coutinho, *Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal*, *Sinais de Cena* n.º 4 (2005), Tema: "Performatividades", pág. 40.

<sup>45</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A ARTE DA PERFORMANCE – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 197.

<sup>46</sup> Cfr. Liliana Coutinho, *Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal*, *Sinais de Cena* n.º 4 (2005), Tema: "Performatividades", pág. 40. [Burden, na performance Shoot (1971), dispara um tiro sobre o seu corpo]

<sup>47</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 197.

<sup>48</sup> Cfr. GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 47.

<sup>49</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 203-4.

se relacionava directamente com a sua escultura e vivenciava o volume e as dimensões da sua obra; Klaus Rinke pretendia mudar a percepção que o espectador tinha da realidade e usava mecanismos didácticos como, por exemplo, a utilização do próprio corpo para criar uma escultura, sendo que esta era percebida através dos movimentos do corpo de forma muito lenta, dando, assim, a ideia exacta do acto criativo ou do molde da pedra em bruto que se transforma, que ganha forma; Franz Erhard Walther tinha a intenção de fazer com que o espectador tivesse uma maior ‘consciência das relações espaciais ligadas ao espaço e ao tempo real’<sup>50</sup>, isto é, as suas obras permitiam que o espectador experimentasse ser os próprios objectos escultóricos, uma vez que estes não visualizavam apenas a transformação, mas participavam nessa mesma metamorfose, eram parte integrante da obra; Dan Graham, ‘baseando-se na ideia de aplicar ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor’, orientou as suas performers no sentido de unificar a relação activa do performer e passiva do espectador<sup>51</sup>. Trisha Brown, por seu lado, põe em questão a consciência do corpo no espaço, uma vez que as suas performances «... pretendiam desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público»<sup>52</sup>, como se observa nas suas obras *Man Walking Down the Side of a Building* e *Walking the wall (1970)*.

No recurso ao ‘ritual’, a performance reveste-se sobretudo de uma essência ‘emotiva e expressionista’. O ritual procura inspiração em elementos como o sangue, o gesto e o traje, de forma a despertar uma sociedade que se encontrava alienada<sup>53</sup>. Nas palavras de Liliana Coutinho, «Na Europa, a body art explorou sobretudo processos emotivos e expressivos, fazendo uso de um gestus com intuitos terapêuticos. Artistas como Otto Muhl, Gunter Brus, Arnulf Rainer e Valie Export interessam-se pelos processos psicológicos e psicanalíticos relacionados com o corpo. A imagem do indivíduo é destrinchada, exploram-se as patologias do medo e do terror, procuram-se formas de libertar a energia reprimida, em busca de uma redenção pelo sofrimento.

---

<sup>50</sup> ibidem, pág. 203

<sup>51</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 205

<sup>52</sup> ibidem, pág. 205

<sup>53</sup> Cfr. GLUSBERG, Jorge, (2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, pág. 52.

Dos seus trabalhos brotam gestos e sintomas que atestam o poder repressivo da máquina social.»<sup>54</sup>

Assim, Hermann Nitsch, recorrendo ao sangue, socorre-se de ritos dionisíacos e cristãos, adaptando-os à modernidade, mas com o objectivo de provocar no espectador o mesmo efeito catártico aristotélico de terror e piedade. Em Otto Mühl destaca-se o “accionismo”, onde é evidente uma afirmação existencial e a liberdade artística na expressão. Gina Pane<sup>55</sup> utiliza o método da autoflagelação (mãos, costas e rosto) e, tal como Nitsch, também ela acreditava que ‘a dor ritualizada tinha efeito purificador’, sendo este um método necessário “para sensibilizar uma sociedade anestesiada”<sup>56</sup>. Maria Abramovic vai procurar perceber, através da ritualização, a dor provogada pelo ‘auto-abuso’, a mesma que se verifica em doenças de ordem psicológica e toda a desordem entre a pessoa e o ‘eu’. Um exemplo claro é a obra *Ritmo O*, na qual, durante seis horas, autoriza os presentes numa galeria de Nápoles a usarem o seu corpo como quisessem<sup>57</sup>. Como resposta ao que considerava ser o estado anestésico e alienado da sociedade encontram-se as acções de Stuart Brisley<sup>58</sup>, como se pode ver, por exemplo, na obra *And for Today, Nothing* (1972), na qual permaneceu numa banheira de uma casa de banho, cheia de um líquido escuro e entulhos, durante duas semanas. Esta performance pretendia, deste modo, retratar «... a angústia que sentia perante a despolitização do indivíduo que, temia ele, levaria à decadência tanto do indivíduo como das relações sociais»<sup>59</sup>. O casal de performers londrinos, Reindeer Werk, recriava gestos de bêbados, loucos, vagabundos, ou seja, aqueles que a sociedade rejeitava<sup>60</sup>. Joan Jonas orientava as suas performances através do recurso «... às cerimónias religiosas das tribos zuñi e hopi, da Costa do

---

<sup>54</sup> Liliana Coutinho, *Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal*, *Sinais de Cena* n.º 4 (2005), Tema: “Performatividades”, pág. 41.

<sup>55</sup> Cfr. *ibidem* pág. 41.

<sup>56</sup> GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 207

<sup>57</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 207

<sup>58</sup> *ibidem*, pág. 210

<sup>59</sup> *ibidem*, pág. 210

<sup>60</sup> *ibidem*, pág. 210

Pacífico»<sup>61</sup> e Tina Girouard (oriunda do sul dos EUA) inspirava-se nos trajes e cerimónias usados «... nos festejos de Marli Gras e nos ritos da tribo indígena hopi»<sup>62</sup>.

A arte da performance ganha também uma nova dimensão quando os performers a orientam para a sua própria pessoa, questionando o valor tradicional da arte, como iremos encontrar, por exemplo, em Gilbert & George que se declaram ‘escultura viva’, transformando-se na própria obra de arte.<sup>63</sup> Estes performers realizam espectáculos em que se movimentam de forma mecânica, sendo eles a escultura em movimento, os corpos tornados obra de arte, mas em plena transformação ou, talvez, personificação do objecto de arte (*Underneath the Arches*, 1969). Grande parte das acções que se orientam a partir de si enquanto objecto artístico é fruto do ambiente de rock que se vivia na década de 60<sup>64</sup>, facto que marcou a forma e estilo de vida de várias gerações sucessivas, independentemente de participarem ou não no mundo artístico activamente. Ainda nesta fase da denominada ‘escultura viva’ encontra-se a exploração das «...qualidades formais de poses e gestos numa série de tableaux vivants»<sup>65</sup>, salientando-se a obra de Jannis Kounellis, com a mistura de esculturas animadas e inanimadas (Mesa, 1973), e Scott Burton que coloca dois performers durante uma hora a alterar cerca de oitenta poses em alguns segundos (*Pair Behaviour Tableaux*, 1976).

Num percurso em ascensão, o ‘gesto’ assume uma função importante na afirmação artística, mas leva a que se levantem algumas observações, o que vai dar origem às obras ‘autobiográficas’, aquando da análise da linha divisora entre a arte e a própria vida do artista<sup>66</sup>. Neste período assistimos à exploração de alguns episódios da vida dos artistas por eles próprios, o que leva a criar uma maior empatia com o público: Laurie Andeson, na obra ‘For Instants, 1976’, explica ao público os passos dados, assim como as suas intenções iniciais, com os diversos momentos passados, à medida que vai apresentando os resultados obtidos. Julia Heyward usa as memórias da

---

<sup>61</sup> Ibidem, pág. 210

<sup>62</sup> Ibidem, pág. 211

<sup>63</sup> Ibidem, pág. 212

<sup>64</sup> Ibidem, pág. 214

<sup>65</sup> GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 216

<sup>66</sup> Ibidem, pág. 216



infância e a sua formação e «Por um lado, adoptou o ritmo monocórdico do canto religioso nos seus monólogos; por outro, descreia o acto de assistir a uma performance como “O equivalente ao acto de ir à igreja – em ambos os casos, as pessoas irritam-se, comovem-se e renovam-se”»<sup>67</sup>.

A deslocação para uma performance ‘autobiográfica’, onde o artista destaca as suas próprias acções e as mistura com este mundo exterior, precipita a queda da performance conceptual, uma vez que os jovens artistas deixam de fazer a distinção entre o mundo da arte e o seu próprio mundo ou a sua vida, assumindo estilos e formas de vida enquadradas na fantasia influenciada num mundo em ascensão como o rock’n’roll, o cinema, as telenovelas e os espectáculos de cabaré. Nesta nova opção, agora assumida sobretudo por jovens artistas, as obras criadas e apresentadas são em grande parte pura diversão.<sup>68</sup>

Estas tendências, como a estética punk, agora assumidas como estilo de vida, levam ao seu reconhecimento por parte de galerias e museus e os artistas em expansão recorrem a caminhos diferentes dos até então assumidos e reforçados na arte conceptual<sup>69</sup>. Destacam-se ainda, na década de 70 o aparecimento de outras formações artísticas, dramaturgos e músicos norte-americanos, que também recorrem à performance como forma de expressão como já tinha acontecido com bailarinos e músicos na década de 60<sup>70</sup>.

Nos finais dos anos 70, a ‘empresa’ toma conta novamente da arte e deita por terra toda a prática que vinha sendo seguida. Os jovens artistas, formados pelos mestres da vanguarda que cultivaram ‘o idealismo anti-establishment’, iniciaram uma nova época, dando prevalência às questões utilitárias e à profissionalização da arte. Veja-se a síntese de Roselee Goldberg: «É interessante notar que a geração na base dessa reviravolta era basicamente formada por discípulos dos artistas conceptuais que, após terem assimilado as análises dos seus mestres sobre consumismo e os media, tinham optado por quebrar a regra de ouro da arte conceptual (a primazia do conceito

---

<sup>67</sup> Ibidem, pág. 218

<sup>68</sup> Cfr. GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 224.

<sup>69</sup> Ibidem, pág. 228.

<sup>70</sup> Cfr. Ibidem, pág. 232.

sobre o produto), voltando-se da performance e da arte conceptual para a pintura. (...)»<sup>71</sup>.

Depois da década de 70, a performance vira-se sobretudo para as artes do palco, encontrando no teatro e na dança os principais mecanismos de expansão, sendo que uso das artes plásticas foi outro dos recursos que continuou a marcar presença nas várias intervenções performativas, o que permitia que existisse uma complementaridade entre as várias áreas (belas-artes e teatro tradicional) ao recorrer a características de uns e de outros. Esta opção tivera como ponto de viragem a presença incontornável dos *media*, que marcam uma nova geração, e ganham, em certos casos, até uma dimensão mais comercial (cinema e televisão nos EUA), embora se deva notar que em Inglaterra a performance continuou ‘teimosamente’ a manter a sua fidelidade de arte ao vivo<sup>72</sup>, noutros casos esta ganhou uma dimensão de entretenimento (teatro-dança). Há um aproveitamento do que fora aprendido com a geração anterior, juntando-se agora padrões geométricos, técnicas de ballet e outros movimentos de dança, assim como se juntavam vários estilos de música (punk, pop e música serialista)<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> ibidem, pág. 239

<sup>72</sup> GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, pág. 260

<sup>73</sup> ibidem, pág. 254

## 1.2. Os anos 70 em Portugal

O ambiente artístico que se vivia em Portugal nos anos 70 enquadra-se perfeitamente nos acontecimentos vigentes nos grandes centros mundiais, uma vez que Portugal não só não é indiferente aos destinos que as transformações sociais e económicas estavam a provocar, como no âmbito da resistência à ditadura conhece uma postura firme e determinada por parte dos opositores ao regime vigente, destacando-se a confrontação estudantil em Coimbra. Nesta cidade residia a maior academia de então no país, albergando uma estrutura artística em ascensão, o CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que fazia parte da Associação Académica de Coimbra, embora funcionasse autonomamente. Nas suas múltiplas intervenções artísticas, que se desdobram pelo país, há dois períodos que se podem considerar distintos, respectivamente o pré e o pós-revolução de Abril de 1974.

Se o período pré-revolucionário se pode definir pela procura e experimentação<sup>74</sup>, o período pós-revolucionário, como aponta Verónica Metello, inscreve Portugal no quadro do «experimentalismo performativo» internacional: «As raízes desse processo remontam a meados de 50, atravessando a prática da poesia e do experimentalismo musical, expressando-se numa nova orientação conceptual da escultura e da pintura e delimitando um território de experimentação e contestação dos limites formais e conceptuais estabelecidos, numa atitude por muitos assumida como posição ética de recusa e pesquisa.»<sup>75</sup> Esta época conheceu nos artistas não só a recusa dos modelos estabelecidos, mas também uma desvinculação dos centros institucionalizados. Escaparam ao abandono, ou repulsa, a Sociedade Nacional de Belas Artes, a galeria Divulgação, a galeria 111, a galeria Quadrante e a galeria Judite Dacruz, mas nenhuma delas se dedicava em exclusivo ao vanguardismo ou às artes performativas, ao contrário do que sucedeu com a galeria Dominguez Alvarez e da Cooperativa Árvore (Porto, 1963), o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra de Coimbra

---

<sup>74</sup> Cfr. NOGUEIRA, Isabel, <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=90>

<sup>75</sup> Metello, Verónica, «*notas para uma cronologia*», Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, *Marte* N.º 3 (2008), pág. 67.

(CAPC) fundado em 1958 ou ainda com a galeria Ogiva, em Óbidos, inaugurada em 1970.<sup>76</sup> Os “Encontros Internacionais de Arte”, após a revolução de Abril, são o ponto de referência da arte performativa e da respectiva ‘experimentação’.

---

<sup>76</sup> Cfr. Metello, Verónica, «notas para uma cronologia», Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, *Marte* N.º 3 (2008), pág. 69.

### 1.3. O Período Experimental e as intervenções performativas

É certo que a performance em Portugal começa a dar os primeiros passos com a sessão de Almada Negreiros no Teatro da República, em 1917, e depois ainda nas diversas acções dos surrealistas portugueses, nas décadas de 40 e 50, mas só na década de 60 e durante o período que antecede o ano 1974 assistimos ao primeiro ‘happening’ em Portugal e multiplicam-se as acções performativas, seja na galeria Divulgação (1965), na exposição VISOPOEMAS, onde se podiam observar as obras de autores de poesia experimental, nomeadamente o ‘CONCERTO E AUDIÇÃO PICTÓRICA’, um concerto experimental de teatro musical<sup>77</sup>. Dois anos depois, na galeria Quadrante, há uma nova tentativa de realizar um ‘happening’, através de uma nova proposta que visa transferir o poema enquanto expressão de ideias para o ‘objecto’<sup>78</sup>. Ainda nesta fase, salienta-se a actividade de João Vieira na poesia experimental e mais tarde no experimentalismo pictórico, onde trabalha a presença do ‘corpo-lugar’ na letra.<sup>79</sup> A sua acção vai estar presente na pintura (Tela para Bailar, 1961), mas também em diferentes intervenções, como sucede em 1970, na Exposição Dura, onde apresenta letras enormes que vai destruindo e preenchendo na galeria Judite Dacruz. Temos aqui um corpo que age com e sobre as letras, diferente do processo utilizado na pintura. Algum tempo depois, João Vieira apresenta um outro processo de interacção, ‘o corpo do gesto’, visível na ‘Exposição Mole’, na galeria Judite Dacruz, onde faz desfilar um grupo de modelos trajando letras flexíveis, permitindo verificar que «... o corpo do gesto ausente da tela torna-se o corpo presente na coincidência com o corpo da letra»<sup>80</sup>.

No ano de 1972, o pintor Espiga Pinto realizou a performance/happening ‘Egotemponírico’. A intervenção, realizada entre o Porto e Lisboa, tinha como característica principal a sua dimensão cósmica e actuava no sentido de transformar os

---

<sup>77</sup>Ibidem, pág. 70.

<sup>78</sup> Ibidem, págs. 70 e 71.

<sup>79</sup> Cfr. Liliana Coutinho, Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal, *Sinais de Cena* n.º 4 (2005), Tema: “Performatividades”, pág. 43. (e) Metello, Verónica, «notas para uma cronologia», Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, *Marte* N.º 3 (2008), pág. 71.

<sup>80</sup>Ibidem, pág. 71.

locais onde passava, adaptando-se ‘às árvores e modificando as paisagens’, criando «... ligações muito poéticas, quase místicas, entre o homem, a natureza e o cosmos»<sup>81</sup>.

Esta época pode-se definir pelo período da experimentação, conforme referido, mas também pelo facto de alavancar a performance para o futuro. Na galeria Ogiva, em 1972, Ernesto de Sousa realiza a ‘Provocação em nome de Joseph Beuys’,<sup>82</sup> um acontecimento que se vem tornar determinante para as relações de colaboração que se estabeleceram depois entre o próprio Ernesto de Sousa e o CAPC.

O CAPC, onde se destacam como principais mentores João Dixo, Ângelo de Sousa, Albuquerque Mendes, Túlia Saldanha e Armando Azevedo, procurava cruzar a vida e a arte nas suas intervenções, um aspecto que se vai afirmar na ideologia seguida pelo grupo e que marca presença desde as suas primeiras intervenções: “A Floresta”, “A Nossa Coimbra Deles” e o “1.000.011º Aniversário da Arte”.<sup>83</sup> É precisamente este ‘objectivo’ do grupo que faz com que a sua presença na época pós revolucionária coincida com o período áureo, quer deste grupo quer da influência que exerce sobre as performances individuais ou sobre outros grupos que se formam com alguns dos seus elementos como o GICAPC, o PUZZLE e, mais tarde, o grupo da ARCA. No CAPC destacam-se as actividades em 1973 “A Floresta”, Galeria Alvarez (Janeiro de 1973; “Nossa Coimbra deles”, CAPC (Março, 1973); “A Minha Coimbra deles”, CAPC e em 1974 o “1000011º Aniversário da Arte”, CAPC (17 de Janeiro de 1974). Este aniversário da arte (1.000.011º Aniversário da Arte) é uma continuação do sucedido em Aix-la-Chapelle, promovido por Robert Filliou, que festejou ‘o aniversário do nascimento da arte, mas sem arte’. Na verdade, tratou-se de um grandioso acontecimento que reuniu vários artistas e demais convidados que se quiseram juntar a esta fabulosa comemoração.

---

<sup>81</sup> Cfr. Metello, Verónica, «notas para uma cronologia», Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, *Marte* N.º 3 (2008), pág. 72.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pág. 73.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pág. 73.

## Actividade Artística: Instalação, Exposição, Meeting as Art

Aniversário da Arte

A partir de uma ideia de Robert Filliou, em **17 de Janeiro de 1974**, Ernesto de Sousa organizou com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Tília Saldanha, António Barros, João Dixo, Alberto Carneiro, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, Miranda, Teresa Loff, Alfredo Pinheiro Marques, Ção Pestana, Avelino Sá, Luísa Saldanha, Margarida Mestre, Vítor Diniz e outros, uma festa comemorativa do 1.000.011º Aniversário da Arte.



Carta-Convite

UMA FESTA PARA CELEBRAR O 1.000.011º ANIVERSÁRIO DA ARTE

Queridos Amigos

Em 1963 um amigo nosso, Robert Filliou, ao escrever um poema intitulado “Histórias Segredadas da Arte”, teve a intuição de que tudo tinha começado em 17 de Janeiro há um milhão de anos. Como a existência do Homem sobre a Terra está verificada precisamente há cerca de um milhão de anos, o arbitrário daquela data torna-se secundário, e é pacífico proclamar:

**HÁ UM MILHÃO E 11 ANOS ARTE E VIDA HUMANA EXISTIAM E CONFUNDIAM-SE... POR QUE NÃO CELEBRAR ESTA DATA?**

... numa FESTA, sem arte (convencional) mas que seja ela própria uma verdadeira afirmação de identidade possível e necessária entre a Arte e a Vida?

Para isso **NÓS** vamos reunir-nos no C.A.P., em Coimbra, com a ideia maior de um convívio simples, gratificante e generoso.

**ESTAR JUNTOS** alegremente e amigavelmente - e saber que isso mesmo se verificará em mais alguns pontos do mundo, num espírito comum. Já o ano passado, em Aix-la-Chapelle se celebrou esta festa. Foi um êxito: houve largadas de balões, música, cerveja, centenas de velas acesas e bolo de aniversário num salão do séc. XVIII cedido pelo Museu local. Este ano repetir-se-á na mesma cidade, em Berlim (onde estará Robert Filliou), em Coimbra, porventura no Canadá e noutros sítios. Enviaremos a uns e aos outros as nossas congratulações e lembranças, a pretexto da Arte e para que seja possível que **ARTE e VIDA SE CONFUNDAM** em vez de se divorciarem: “**A ARTE DEVE VOLTAR AO POVO, AO QUAL ELA PERTENCE**”.

A qualquer hora que te convenha **VEM TER CONNOSCO. E SE TE FOR POSSÍVEL TRAZ QUALQUER COISA**: uma ideia fecunda para um divertimento bom qualquer; um bolo ou muitos bolos; uma garrafa de belo vinho tinto (ou outro, e não te esqueças dos copos, mesmo de papel); velas para fazermos iluminações à noite (e mandarmos uma vela simbólica aos nossos amigos de longe); fitas, panos ou papel para ornamentações, etc, etc. **MAS SOBRETUDO VEM TU PRÓPRIO, PARA UM GRANDE ABRAÇO; UM GRANDE APERTO DE MÃO COLECTIVO**. Não vais por isto esquecer os teus problemas, e os dos outros que te preocupam, vais talvez é ficar mais confiante para os enfrentar depois. Na melhor das hipóteses. Seja como for: um dia de alegria, será pedir muito? Julgamos que não. E por isso vamos terminar com as palavras do nosso amigo, o “petit Robert”:

**POR UM DIA AO MENOS; DEMOS LUGAR À ALEGRIA; AOS DIVERTIMENTOS... TAL COMO ACONTECE NO CARNAVAL, DEIXEMOS CORRER O FIO! TU E A TUA FAMÍLIA; OS TEUS AMIGOS; O TEU “PÚBLICO”, FESTEJAI SE VOS APETECER, E TANTO QUANTO VOS APETECER: PROPAGAI A NOTÍCIA, A ESPERANÇA. CONVIDAI TODAS E TODOS, E ESPECIALMENTE TODOS OS HOMENS E MULHERES QUE MANEJAM AS ALAVANCAS MAIS OBSCURAS DA GIGANTESCA INDÚSTRIA ARTÍSTICA: DOMÉSTICAS, CONDUTORES, GUARDAS, CONTÍNUOS, SECRETÁRIAS, DACTILÓGRAFAS, GRÁFICOS - E, BEM ENTENDIDO, OS “IRMÃOS E AS IRMÃS INIMIGAS” DO MUNDO ARTÍSTICO: ARTISTAS, “MARCHANDS”, COLECCIONADORES, CRÍTICOS, DIRECTORES DE MUSEU e GALERIAS... POR UM DIA, AO MENOS, RECONCILIADOS...**

**VAMOS CELEBRAR?**

com Robert Filliou, Ernesto de Sousa, Círculo de Artes Plásticas Coimbra N.B.: A morada do C.A.P. é R. Castro Matoso, 18.

Coimbra

(in catálogo da exposição Ernesto de Sousa, Revolution My Body, Fundação Calouste Gulbenkian, CAM-JAP, Junho 1998)

No período pós-revolucionário, existem três grupos que se destacam no panorama nacional: o Grupo Acre (1974 e 1977), no qual se destacam entre diversos colaboradores os nomes de Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Menéres, Joaquim Lima Carvalho, que assumia “Uma arte para toda a gente”; o Grupo Puzzle (1975-1981), uma verdadeira ‘contracorrente’, que contou com Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo, Pedro Rocha, Fernando Pinto Coelho e Gerardo Burmester, foi concebido entre artistas de Coimbra e do Porto, mas nasceu no Porto em Janeiro de 1976 num jantar/intervenção na Galeria Alvarez <sup>84</sup>; O Grupo Cores ou GICAPC (Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), com os performers Armando Azevedo, Túlia Saldanha, Teresa Loff, António Barros, Rui órfão, Ção Pestana, José Pinheiro Marques e Manuela Fortuna, afirma-se na exploração da cor como conceitualidade. No que respeita às linhas orientadoras da sua linguagem, todos os grupos assumem um discurso *plástico-performativo*, enquadrado no conceptualismo e na intervenção social e artística.

Ainda que estes três grupos se revelem fundamentais no percurso performativo português, o Grupo Puzzle e o GICAPC ou Grupo Cores merecerão atenção detalhada devido à sua importância no âmbito deste trabalho, que procura encontrar a relação entre as obras de Armando Azevedo no percurso e nas opções assumidas individual ou colectivamente. Numa observação directa ao Grupo Puzzle, o seu propósito é o elemento de destaque, não só porque orienta toda a actividade do grupo como se enquadra nos objectivos mais salientados no recurso à performance, ou seja, a relação entre arte e (sociedade ou) vida. O Puzzle surge numa época ainda em transformação, num período de rescaldo, o que o leva a assumir a função de retratar a conturbação política vivida num dos maiores momentos de tensão em Portugal, o período do PREC (Processo Revolucionário em Curso), e a função de reflectir sobre as orientações tomadas colectiva ou individualmente, isto é, procuram contribuir para uma formação consciente do indivíduo, o que se depreende desde logo pelo próprio nome do grupo, um nome que sugere construção ‘peça a peça’<sup>85</sup>. É precisamente nesta troca de ideias e saberes constantes que o Grupo Puzzle assenta o seu trabalho, ou seja, aproveitando

---

<sup>84</sup> Cfr. NOGUEIRA, Isabel, <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=90>

<sup>85</sup> Cfr. Catálogo da Exposição GRUPO PUZZLE (1976 – 1981) / PINTURA COLECTIVA = PINTURA INDIVIDUAL, CAE Figueira da Foz, 2011, pág. 2.



a liberdade individual que a democracia traz, o Puzzle transporta essa mesma liberdade para o desafio colectivo, construindo cada momento, cada espaço, cada performance num só objecto, num mesmo ‘puzzle’.

Apesar de se destacar a arte performativa como a actividade principal do grupo, importa reforçar a sua natureza plástica, uma vez que este grupo projecta a sua actividade a partir das origens dos seus performers, as artes plásticas, mas mesmo a pintura que o Puzzle produz, nunca produzidas da forma convencional própria do artista que pinta no seu atelier, obedece a uma linguagem verdadeiramente performativa, uma vez que vai ligar sempre o indivíduo e o colectivo<sup>86</sup>.

Como referido, o Grupo Puzzle tinha dois tipos de trabalhos distintos, a pintura e a performance, embora ambos em estreita ligação, sendo que na performance a pintura não actuava de forma directa, ou seja, a pintura estava omnipresente na performance, não apenas como algo objectual. Já a pintura tinha nascido em acto performativo, uma vez que a junção das peças era sempre realizada em ‘ritual’ como, por exemplo, aconteceu com as pinturas “Torre dos Clérigos”, “Ponte D. Luís”, “Bandeira Nacional”. Na verdade, a metodologia do Puzzle foi concebida em performance desde o início da sua formação.

No trabalho performativo, propriamente dito, existiam dois tipos de acção: a desenvolvida nos Encontros de Arte e a que era concebida do princípio ao fim sem contar com outras performances. As performances que decorriam nos Encontros de Arte (III Encontros Internacionais de Arte na Póvoa de Varzim; IV Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha, I Symposium de Lyon, Semaine d’Action do Museu de Arte Moderna de Paris) tinham como método a intervenção sobre intervenções, ou seja, o Puzzle actuava sobre as performances de outros artistas permitindo ‘um olhar crítico e simultaneamente com potencial historiador dessas acções’<sup>87</sup>. Não existindo outras performances sobre as quais interviria, o Puzzle concebia com princípio, meio e fim o que iria apresentar (por exemplo, a Pintura Performativa apresentada na Universidade de Toulouse).

---

<sup>86</sup> Cfr. PINTO, Paula, Catálogo da Exposição GRUPO PUZZLE (1976 – 1981) / PINTURA COLECTIVA = PINTURA INDIVIDUAL, CAE Figueira da Foz, 2011, pág. 3.

<sup>87</sup> Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 08:30

No percurso performativo do Puzzle, o mais usual era mesmo a intervenção sobre intervenções, mas, quando isso não acontecia, o Puzzle concebia propositadamente uma pintura que inseria como um elemento fundamental logo no início da intervenção. Uma outra acção muito específica de que cada um dos elementos do Puzzle ficava encarregue era a de recolher um ‘testemunho’ das diversas intervenções; este podia ser, por exemplo, de carácter mais sonoro ou de carácter mais objectivo, mais fotográfico (ex. Symposium de Lyon)<sup>88</sup>.

Dentro de um vasto leque de intervenções, salvaguardando que todo o seu trabalho tinha uma intenção performativa, como já foi referido em relação à pintura deste grupo, destacam-se as participações do grupo PUZZLE que focaram a performance (acção) como principal meio de comunicação: «Vanguardas Alternativas – Pintura e performance na Sala das Armas do Casino, Póvoa do Varzim, 1976; as Intervenções no III Encontro Internacional de Arte em Portugal, Póvoa de Varzim, 7 – 15 Agosto 1976; “Calendário/ Relicário” – Pintura performativa no Museu Malhoa, Caldas da Rainha, 1977; IV Encontro Internacional de Arte em Portugal, Caldas da Rainha. 1 – 12 Agosto 1977; 29º Salon de la Jeune Peiture (salão artístico-político) – Pintura e performance na Palais de Glace, Paris, 16 Maio 78; Exposição de Arte Moderna Europeia Contemporânea – Pintura performativa na Universidade de Toulouse – Mirail, Toulouse, Fevereiro 1979; I Symposium International d’Art Performance de Lyon – Pintura performativa na Salle Mermillon du Espace Lyonnais d’Art Contemporain, Lyon, 23 – 30 Abril 1979. ARC (Art, Recherche, Confrontation) – Performance no Museu de Arte Moderna de Paris, 30 Janeiro – 24 Fevereiro 1980; Semana Internacional de Arte Actual – Exposição e performance nos Encontros de Arte, Vila do Conde, 15 – 22 Agosto de 1980; Alternativa, I Festival Internacional de Arte Viva – Almada. 25 Agosto – 3 Setembro 1981 (aparecem mencionados no catálogo mas já não participaram)».<sup>89</sup>

Depois de 1981, o Grupo PUZZLE conheceu o abandono de alguns dos seus elementos, ditando uma paragem na actividade do grupo. Pode-se afirmar que o Grupo Puzzle termina após a sua missão deixar de merecer o significado inicial, ou seja,

---

<sup>88</sup> Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 08:30

<sup>89</sup> Catálogo da Exposição GRUPO PUZZLE (1976 – 1981) / PINTURA COLECTIVA = PINTURA INDIVIDUAL, CAE Figueira da Foz, 2011, págs. 26 e 27.

criado num período de euforia social, onde a utopia se impunha, o que levou o Grupo a orientar a sua acção pelo “retrato” da situação política e pelas reflexões obrigatórias para a construção do indivíduo, agora a sociedade volta a retomar o caminho da realidade, objectividade, e, por isso, a função social e política da arte trabalhada pelo Puzzle deixa de fazer tanto sentido, assim como a sua acção colectiva<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Cfr. Catálogo da Exposição GRUPO PUZZLE (1976 – 1981) / PINTURA COLECTIVA = PINTURA INDIVIDUAL, CAE Figueira da Foz, 2011, pág. 2.

## 1.4. Coimbra na vanguarda da arte performativa em Portugal

O Puzzle, conforme supra mencionado, era constituído por elementos do Porto e de Coimbra, o que torna esta cidade especialmente representativa nas diversas manifestações de arte. No seio do CAPC, com alguns dos principais intervenientes no período pré-revolução, surge o GICAPC (Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) ou Grupo Cores, que se vai destacar pela exploração obsessiva da cor na sua função conceitual. Cada um dos elementos deste grupo vai escolher uma cor e defendê-la como se não existisse mais nada, assumindo essa cor com toda a determinação, como quem defende uma ideologia, porque essa era a ‘sua cor, a sua ideologia’. Deste modo, o azul pertence a Armando Azevedo, o amarelo a Teresa Loff, o vermelho a António Barros, o preto a Tília Saldanha, o verde a Rui órfão, o laranja a Ção Pestana, o ‘branco’ a José Alfredo Pinheiro Marques<sup>91</sup> e, mais tarde, o violeta a Manuela Fortuna. Assim, é a defesa do monocromático que se coloca em lugar de destaque, criando uma evidente relação entre a plasticidade e o conceito da ‘cor’.

No GICAPC ou Grupo Cores destacam-se as seguintes participações: CAPC – Homenagem ao 25 de Abril, Sereia – Praça da República, Coimbra, 1977; Alternativa Zero; “ECOLOGICAMENTE”, na Praça da República – Coimbra; “As Cores em Performance” (17 para 18 de Junho de 1977, na Maratona Cultural da Academia de Coimbra); IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal - Caldas da Rainha, organizado por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro; 1977/1978 - “Outro Salão”, na SNBA; ‘Cadernos de Arte Moderna Portuguesa’ – IADE, Chiado e no Café Brasileira, Fevereiro de 1978.

A participação do grupo em distintos momentos da arte em Portugal confere-lhe reconhecimento no discurso ‘plástico-performativo’ que assume e na afirmação da sua intervenção socializadora, numa postura de análise e crítica social, como podemos observar nas palavras de António Barros:

«A intervenção pública do CAP inscrita na “Homenagem ao 25 de Abril”, contributo para as comemorações da efeméride, resultou como um desafio aos sócios. Era fundamental o CAP estar presente graças à sua identidade socializadora. Mas o seu mundo foi sempre analítico-crítico, e antes

<sup>91</sup> Cfr. <http://www.franciscoqueiros.com/news/mono.html>

de Abril, até mesmo resistente e de contra-poder. O poder “Estado Novo” caiu com o 25 de Abril de 74, era tempo de festejar, regozijar, mas era também o nascer de uma nova temporalidade; de uma nova realidade que convocava um formato para o País que queria renascer das cinzas. Logo, a atitude do CAP, pretensamente lúcida, continuava norteada pela razão crítica aos modelos a implementar para a condução da sociedade. Mas sempre de forma lúdica, poética.»<sup>92</sup>.

Ainda em Coimbra, embora num período já em declínio da actividade performativa, surge no início dos anos 80 a escola ARCA, instituição que investe alguma dinâmica artística na performance, mas sempre numa perspectiva educativa. As performances que se realizaram a partir desta escola devem-se sobretudo às propostas apresentadas pelo professor de História da Arte, Armando Azevedo, que estendia as aulas ao exterior e levava os seus alunos a participar em diversas performances que o mesmo se propunha a realizar: “Grupo História” trabalha sobre a performance de Armando Azevedo, Edifício Chiado – Coimbra (1981); “Grupo História” acompanha Armando Azevedo (sem letras na indumentária) – Porto (1982).

Em todo este período, pode-se verificar que a cidade de Coimbra tem o seu nome em diversas participações, sejam elas individuais ou colectivas, facto que reforça o papel dos performers de Coimbra na afirmação da ‘arte da performance em Portugal’. O CAPC, o PUZZLE (formado por artistas das Belas Artes do Porto e outros de Coimbra) e mais tarde o GICAPC (Grupo Cores), assim como participações individuais vão-se estender pelas mais diversas actividades performativas desenvolvidas em Portugal e no estrangeiro (por parte do Grupo Puzzle, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Rui Órfão).

---

<sup>92</sup> Barros, António, “*Genoma*” do GRUPO CORES, Junho 2007

## 1.5. A afirmação dos performers portugueses no contexto internacional

A afirmação da performance entre os artistas portugueses não se limitou ao espaço intramuros, conforme nos anunciam as viagens de vários colectivos e de performers em acções individuais, em geral motivados pela acção fundamental de Egídio Álvaro. A colaboração entre a Galeria Alvarez (Porto) e Egídio Álvaro, que se encontrava em Paris, vai proporcionar aos performers portugueses uma oportunidade para apresentarem as suas acções e com isso adquirirem reconhecimento e estatuto internacional. O trabalho conjunto de Jaime Isidoro (galeria Alvarez) e Egídio Álvaro, nos seus inícios, teve a seu cargo a criação da revista *Artes Plásticas*, que origina a programação dos encontros internacionais de arte. Surgem assim os 'Encontros Internacionais de Arte em Portugal', que ocorreram entre 1974 e 1977, em Valadares (Casa da Carruagem), Viana do Castelo, Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha. A cumplicidade entre ambos termina em 1977 e dita o fim da revista 'Artes Plásticas'. Depois de 1980, formam-se os grupos Diapositivos e Néon, realiza-se a II Bienal de Vila Nova de Cerveira, a Semana Internacional de Arte Actual em Vila do Conde e, logo de seguida, Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva, em Almada. Este período foi ainda o que proporcionou aos performers portugueses a sua afirmação, incluindo os que tinham passado os períodos pré e pós-revolucionário num contexto internacional<sup>93</sup>.

Embora se destaque a actividade deste período principalmente pela afirmação internacional dos artistas portugueses, deve-se salientar também que o surgimento de novos artistas permite uma continuidade nesta forma de expressão, uns provenientes de grupos já existentes outros iniciando a sua actividade, como refere Verónica Metello «Entre a Bienal de Vila Nova de Cerveira e os eventos organizados pelo ACARTE na Fundação Calouste Gulbenkian, passando pelos festivais Alternativa, Performarte e do Espaço Lusitano, e participando nos mais importantes festivais de performance europeus, estes artistas passam a ser acompanhados por uma nova

---

<sup>93</sup> Cfr. Metello, Verónica, «notas para uma cronologia», Tema: "De que falamos quando falamos em Performance", *Marte* N.º 3 (2008), pág. 77 - 79.

geração de artistas, para quem a performance já não traduzia uma conquista experimental mas uma prática em si. Fernando Aguiar (n. 1956), Ção Pestana (n. 1953), Rui Órfão (n. 1958) – que integrara o grupo Cores entre 1976 e 1979, Elisabete Mileu, António Olaio (n. 1963), Carlos Gordilho (n. 1955), a quem se junta Silvestre Pestana, vindo do território dos primeiros anos de 80, geográfica e conceptualmente as linhas abertas, pela actividade de Egídio Álvaro e de Ernesto de Sousa, fundadas sobre os acontecimentos de 60 e 70»<sup>94</sup>.

Após um longo período de pouca produção performativa, com o objectivo de recolocar a cidade de Coimbra na tradição da performance, reconhecendo o desempenho da mesma durante a década de 70 (momento de afirmação da arte performativa), a Associação ICZero e o Curso de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras organizaram, entre os dias 16 e 23 de Outubro de 2010, o 'LINE UP ACTION – Festival Internacional de Arte da Performance'<sup>95</sup>, que decorreu em diversos locais da cidade: Casa das Caldeiras, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), a Galeria Sete e as galerias de Antropologia na Universidade de Coimbra.

O festival, nesta primeira edição sob direcção de António Azenha e de Fernando Matos Oliveira, pretende ser uma iniciativa periódica e de referência em Portugal, no que diz respeito à arte contemporânea, orientando-se especificamente pela arte da performance. Assim, a organização deste festival traçou 4 vectores que considera «essenciais para o conhecimento e confronto crítico da arte da performance: componente criativa (performances); componente reflexiva e/ou auto-reflexiva (comunicações e debates); componente pedagógica (workshops); e a componente documental (edições e exposições). Além da divulgação crítica de artistas e grupos colectivos, pretende-se, por esta via, contribuir para a memorização desta forma de arte, contextualizando-a e debatendo as suas potencialidades actuais e as suas linhas para o futuro»<sup>96</sup>.

Neste primeiro festival estiveram presentes vários nomes que marcaram a performance nos anos 70 e outros que se seguiram: *DIZÊ-LO SERIA DEMASIADO FÁCIL*,

---

<sup>94</sup> Metello, Verónica, «notas para uma cronologia», Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, *Marte* N.º 3 (2008), pág. 77 - 79

<sup>95</sup> Cfr. <http://www.uc.pt/rualarga/31/09/>

<sup>96</sup> António Azenha, *LINE UP Action I FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DA PERFORMANCE*, pág. 4.

*Susana Chiocca; PINTURA DE UMA NATUREZA MORTA, Armando Azevedo; KUENSTLERLEBEN, António Olaio; PERFORMANCE dedicada ao grande performer Buster Keaton, António Melo; RESPUESTA INCORRECTA, Carlos Tejo; NÃO-PALAVRA, Joana Cruz (Ballet Teatro); LAST WORDS OF DOMENICO, Vitor Lago Silva; CLARAS EM CASTELO, Alexandre A. R. Costa; SEM TÍTULO, Manuel Portela; POESIA-ACÇÃO Fernando Aguiar; BIGODES, Albuquerque Mendes; FROOLM, Manoel Barbosa.*



## 2. A Arte da Performance em Armando Azevedo

### 2.1. O todo e as partes

Armando Azevedo, Professor, Artista Plástico e Performer, desenvolveu um vasto trabalho, sobretudo na década de 70 e início de 80. Com diversas participações individuais e colectivas, onde mais tarde se torna bolsheiro investigador da Gulbenkian sobre *‘Trabalho individual/trabalho colectivo nas Artes Visuais’*, destaca-se a cumplicidade dos seus trabalhos plásticos e performativos, percorrendo, por vezes, os mesmos lugares e, também, invadindo conscientemente o espaço de cada um.

Numa época ainda perturbada por um regime ditatorial, começa a frequentar o CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) em 1969 e torna-se sócio no ano seguinte. Verdadeiramente, após algumas manifestações no campo das artes plásticas, a sua iniciação na performance acontece na resposta à “Agressão com o nome de Joseph Beuys” de Ernesto Sousa, que decorreu na galeria Ogiva em Óbidos<sup>97</sup>.

Embora sempre acompanhando os trabalhos artísticos que o CAPC ia desenvolvendo, neste período intervém mais nas artes plásticas, nos intervalos do cumprimento do serviço militar, regressando depois definitivamente ao CAPC, agora como professor, no início de 1976. Este mesmo ano, ainda no auge das manifestações pós-revolucionárias, numa sociedade que iniciava uma nova fase<sup>98</sup>, ficou marcado pelo surgimento de um novo grupo no campo das artes, o Grupo PUZZLE, em que Armando Azevedo participa desde a criação, dando-lhe nome e metodologia.

Juntamente com os elementos do PUZZLE, Armando Azevedo participa pela primeira vez nos Encontros Internacionais de Arte, os terceiros em Portugal, desta vez na Póvoa de Varzim, onde, para além das inúmeras intervenções como “puzzle”, realiza a sua performance mais elaborada (“Janela”). Desde esta data, as suas

---

<sup>97</sup> *Apontamentos de Armando Azevedo*, Coimbra, 24 de Junho de 2010, pág. 2.

Cfr. - Metello, Verónica, «notas para uma cronologia», (Revista) Marte N.º 3 (2008), Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, pág. 73.

<sup>98</sup> Cfr. NOGUEIRA, Isabel, <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=90>.

intervenções, colectivas - nos respectivos grupos em que participa (GICAPC ou PUZZLE) ou individuais, multiplicam-se e ganham uma dimensão merecedora de o levar a participar nas maiores manifestações artísticas nacionais e internacionais, como os Encontros Internacionais de Arte em Portugal (III - Póvoa de Varzim e IV - Caldas da Rainha), o 1º Symposium Internacional d'Art e Performance, organizado por Orlan em Lyon, a Semaine d'Action no Museu de Arte Moderna em Paris, convidado por Jean-Jacques Lebel e, ao mesmo tempo, expõe na Diagonale – Paris (convidado pela Galeria de Egídio Álvaro), em performática inauguração.

Conforme a indicação no seu percurso, Armando Azevedo percorreu dois campos distintos, pintura e performance, quer nas suas participações colectivas, quer nas individuais. Estas participações são divididas pelas intervenções individuais e colectivas com o Grupo Puzzle e o Grupo Cores ou GICAPC (Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra). O Grupo Puzzle é reconhecido pela sua imponência estética e pelos seus membros formados sobretudo pelas Belas Artes do Porto; o GICAPC tem uma intervenção menos formalista, embora com a mesma responsabilidade artística.

O interesse de Armando Azevedo pela performance surgiu em convergência com algumas experiências teatrais, mas sobretudo com as experiências que aconteciam no CAPC, um espaço onde se levava uma vida quase contínua e inteiramente performativa, ainda que não existisse essa consciência rotulada. O CAPC proporcionava aos seus membros momentos transformados em rituais, o que aconteceu com “a equipa de futebol”, diversos jogos “de adivinhação e magia”, “ceias” na cozinha transformada em bar, acesos “colóquios e debates” na sala de convívio, “festas”... A todas estas vivências, ainda que consideradas banais, era atribuído um carácter agora assumidamente performativo<sup>99</sup>.

Na tentativa de melhor compreender a obra de Armando Azevedo, agrupamos a sua actividade performativa, também indicada pelos seus próprios apontamentos<sup>100</sup>, em três campos ou secções: *Colagem/Palavras*; *Cores*; *Corpo/Formas*. Recordamos ainda que a sua prestação artística incidiu sobre duas áreas, pintura e performance,

---

<sup>99</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 00:00

<sup>100</sup> Cfr. Apontamentos de Armando Azevedo, Coimbra, 24 de Junho de 2010: «... levei o mesmo de espírito de colectivismo e os performativos jogos de palavras, formas e cores.»

que se completam e até se confundem na intenção, o que nos leva a afirmar que não existe, em nenhum dos seus trabalhos, uma sem a outra. Contudo, será importante reforçar que esta análise não se encerra no que concerne aos agrupamentos que privilegia, o que pode ter várias outras formas de análise, mas à luz do que apontam os registos do próprio artista/performer, esta poderá ser com certeza uma ordenação esclarecedora de toda a sua produção artística. Para uma exposição mais eficaz, em cada campo de actuação (Colagem, Cores e Corpo), agrupamos em primeiro as performances 'individuais' e depois as 'colectivas', que serão auxiliadas, sempre que possível, por um texto do artista, entrevistas e fotografias.

Quanto à intenção das obras apresentadas, importa apontar como linha de leitura que Armando Azevedo, numa arte comprometida com o quotidiano em transformação, questiona continuamente a condição humana. A procura da *arethê* (excelência) ou, mesmo, o homem enquanto «*d'eus*» é o seu objectivo primordial, mas nunca dispersando a classe a que pertence o ser humano, isto é, cada homem é composto pelo seu 'eu', o sujeito, e todos os outros são o 'objecto'; mas só a junção dos vários 'egos' permite a verdadeira sintonia num mundo em transformação. Por sua vez, esse mesmo mundo é composto pelos pares bem/mal, verdade/mentira, pureza/poluição, ou seja, há sempre mais do que uma saída e cada uma é questionável, cabendo ao espectador analisar e avaliar a sua verdadeira identidade e prosseguir o seu percurso.

Na nossa opinião, este é o propósito das intervenções individuais e colectivas de Armando Azevedo, autor de uma vasta e significativa obra, ao afirmar-se nos meios artísticos de relevo nacional e internacional. Podemos afirmar que a sociedade, nos seus mais distintos aspectos (sociais, económicos, políticos, religiosos, profanos, ecológicos) é questionada em cada indivíduo justamente através da forma (corpo), da cor (brilho) ou palavra (significado).

## 2.2. COLAGEM

A ‘colagem’ permite uma releitura do mundo, quer ao performer, quer ao espectador. Assim, esta linguagem plástico-performativa assume-se em Armando Azevedo, bem como nos grupos em que este intervém, como uma mais-valia na comunicação e na incitação a essa ‘nova leitura’ de um mundo/palco (des)conhecido, dando ainda conta da transformação acelerada que se fazia notar, numa época perturbada pelas mais distintas manifestações sociais, que se anunciavam também no espaço nacional.

O primeiro contacto de Armando Azevedo com a ‘colagem’ deu-se no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC)<sup>101</sup> em obras inseridas em duas acções colectivas (não reduzidas à soma das participações individuais): “A Floresta”, uma exposição do CAPC realizada na Galeria Alvarez Porto, em Janeiro de 1973, e a “Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles”, apresentada no CAPC em Março de 1973. Leiam-se as palavras de Armando Azevedo:

«Depois, em Janeiro de 73, levámos à galeria Alvarez “A Floresta” – um labiríntico *environment* de tiras de papel caindo do tecto ao chão, mas soltas, ultrapassáveis, penetráveis, em jogo-da-glória cujas casas-clareiras eram: uma brônzea “Homenagem a uma bala perdida” (José Casimiro); um piquenique preto, todo preto (Túlia Saldanha); um “circo” vestido de chita multicolor (Albuquerque Mendes); (de minha autoria) uma alvíssima caixa de bolo de noiva contendo variadas embalagens brancas; e um complexo oratório recoberto por róseas cautelas, com Nossa Senhora, uma jarra com flores, um pequeno crucifixo, castiçais com velas, um despertador em ruidoso tiquetaque... tudo inteiramente embrulhado – “pintado” em bilhetes de lotaria. De uma anterior exposição do Fernando Pinto Coelho tinham nascido as árvores. A floresta, no todo, foi sobretudo culpa do Dixo.»

in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 3.

---

<sup>101</sup> Deve-se realçar que embora estas acções tenham todas as marcas performativas não conciliam os performers e a construção da obra de arte em simultâneo. Não é o nosso propósito abordar este aspecto, mas é necessário tê-lo em conta como início de um processo que será posteriormente utilizado nos trabalhos mais significativos de Armando Azevedo.



(Imagem retirada do livro: Armando Azevedo - *Recordações Imaginárias*, CAPC 2008, pág. 63.)

“A Floresta”<sup>102</sup> vem questionar a sociedade, as suas mais distintas opções e, sobretudo, o rumo adoptado. Será a sorte ‘grande’ nas cautelas ou o ponteiro grande do relógio que o indica? Todo este jogo de diversos objectos do dia-a-dia, onde a religião se mistura com o poder e a ostentação, marcados ruidosamente pelo tempo, visíveis num ‘oratório’ coberto de imagens/palavras ‘mundanas’, permitem uma leitura liberta de utopias ou, pelo menos, um diálogo entre as diferentes perspectivas que daí surgem, por imperativa necessidade face a um tempo e um espaço social e político dos anos setenta, um período em mudança.

Na **“Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra deles”**, o CAPC ganha uma nova forma, dando lugar a uma passagem dificultada:

«Em Março, abrimos ao público a cave do Círculo metamorfoseada em **“Nossa Coimbra deles”**: verdoso papel canelado alcatifava um percurso de armadilhas e solavancos (Alberto Carneiro); apenas ruídos de café enchiam uma vazia e escura sala preta, toda preta (Túlia Saldanha); outra sala, no verde e vermelho da bandeira portuguesa, continha uma grande vedação (redoma? Jaula?...) de rede metálica, cheia de malas de viagem inacessíveis excepto visualmente no deambulatório circundante (João Dixo).»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 3.*

---

<sup>102</sup> Livro de Actas de Armando Azevedo s/d, pág. 19.

Esta intervenção solicita o imaginário para uma viagem com um percurso atribulado, minado, onde a ausência de luz predomina e se confronta, logo de seguida, com as cores de um país ‘enjaulado’, em que as hipóteses de fuga não passam de uma miragem, aprisionada por barreiras metálicas. É o medo continuado, o sonho adiado, a continuada perturbação de uma vida que se via a passar sem que o horizonte se alterasse, onde a vida perde a luz e, mesmo com cores de esperança e luta, a perturbação dos dias continua sem liberdade.

Na ‘**Minha Coimbra deles**’, isto é, na parte da casa que coube a Armando Azevedo (casa de banho e uma sala polivalente), este utiliza também a técnica da colagem. Referimos esta criação não tanto por se tratar de uma performance como as mais convencionais - mais explícitas nos anos seguintes, visto que aqui o performer não se faz presenciar aquando da visita do espectador - mas porque nos surge necessário referir e exemplificar como nos seus trabalhos de arte plástica ‘há sempre uma intenção performativa’.

A ‘Minha Coimbra deles’ é a colagem de jornais massificados, de palavras, mas as palavras que estão enquadradas num tempo e num espaço concreto. É a cidade de Coimbra que reveste os objectos utilizados no dia-a-dia e lhes atribui um novo significado, pautado agora pela ausência dos sentidos, em que tudo é igual ainda que diferente, tudo tem forma ainda que deformado. Nas palavras de Egídio Álvaro, sobre este trabalho de Armando Azevedo, «... *Cada elemento conserva a sua forma (...) Mas tudo é jornal, notícia truncada, informação inutilizável, equívoca, sinal misterioso, perigoso (CAP de Coimbra)*»<sup>103</sup>. A este propósito, leia-se o seguinte texto:

‘Minha Coimbra deles’, CAPC 1973<sup>104</sup>



<sup>103</sup> ÁLVARO, Egídio, Revista de Artes Plásticas n.º 7/8, Dezembro/Janeiro de 1977 e Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 45.

<sup>104</sup> <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/Camuflagem/ArmandoAzevedo/armandoazevedo.htm>

*«Na “Minha Coimbra deles”, o visitante entrava numa sala completamente revestida de jornais: chão, tecto e paredes, incluindo portas e janelas revestidas a jornal. O interior de um enorme embrulho de papel de jornal (visto, evidentemente, por dentro). Dentro, todo o mobiliário e objectos de vara ordem estão envolvidos também em jornal. Os pedaços de jornal são colocados aos objectos deixando-lhes a forma volumétrica. Todos os objectos são, pois, identificáveis: uma secretária com um livro de estudo, cinzeiros com pontas de cigarros, carteira de fósforos... uma cadeira; sacos e objectos variados; uma estante com livros e revistas, uma pasta de estudante, cachimbo, agenda; bancos; uma mesa de refeições com prato, tijela, garrafa, talheres, copo, um pão...; uma cómoda com rádio, garrafa, caneca... Nas paredes, quadros e um relógio. No chão, uma bacia e uns sapatos.*

*Todo este quotidiano coimbrão envolvido em jornal.»<sup>105</sup>*

Reportando-se à obra colectiva, apontando este trabalho como uma sátira e crítica a Coimbra, a cidade dos estudantes, espaço de trânsito efémero, representada por objectos que compõem a vida quotidiana, Egídio Álvaro afirma o seguinte: «Tulia Saldanha, João Dixo, Armando Azevedo et Alberto Carneiro, entre autres, surent visualiser de façon exemplaire le vide, l’accumulation et l’ennui exaspérant du quotidien qui marquent de façon indélébile la vie universitaire de Coimbra. L’absence de l’objet réel de l’exposition (l’étudiant) et de son chroniqueur (l’artiste) donnait par ailleurs à l’environnement (où tout était poussé jusqu’au paroxysme) un caractère de provocation à outrance qui comportait déjà de sérieux risques. C’était un environnement, performance dont une des singularités les plus frappantes était sans doute l’omniprésence oppressante de l’artiste physiquement absent»<sup>106</sup>.

Em Janeiro de 1976, a Exposição de Armando Azevedo *Cadeiras e bancos*, na galeria preta do CAPC, foi anunciada explorando a ‘massificante propaganda’. Também aqui se trata de uma exposição, contudo quer os objectos expostos quer a sua divulgação são merecedores de uma atenção redobrada, porque o performer, mesmo

---

<sup>105</sup> Armando Azevedo, Livro de Actas (s/d), pág. 17.

<sup>106</sup> Armando Azevedo, Livro de Actas (s/d), (texto de Egídio Álvaro), 1973, pág. 18. – Tradução: «Tulia Saldanha, João Dixo, Armando Azevedo e Alberto Carneiro, entre outros, foram capazes de visualizar a cópia vazia, o tédio acumulação e exasperante da vida quotidiana que a vida marca indelével da Universidade de Coimbra. A ausência do objecto real da exposição (o aluno) e seu cronista (o artista) deu também ao ambiente (onde tudo foi empurrado para o clímax) um personagem que provocação excessiva já tinha sérios riscos. Era um ambiente, incluindo o desempenho das peculiaridades mais marcantes foi, provavelmente, a omnipresença opressiva do artista fisicamente ausente.»

não se encontrando no acto da execução da obra, começa a aparecer numa dimensão física, ainda que através da representação da sua figura ou molde em silhueta.

O jogo agora é diferente. Há o jogo de um ‘acaso?’ de letras que deixam de o ser, ao adquirirem significado na sua junção e passagem a palavras com significado. Aquilo que não passava, antes, de colagens sobre colagens, em que as múltiplas publicidades ganham e perdem força mediante a sua imposição, agora, nas formas de uma cabeça, as palavras ganham sentido e juntas formam o pensamento do artista:



Imagens: <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/Camuflagem/ArmandoAzevedo/armandoazevedo.htm>

**«Uma intervenção urbana acompanharia esta exposição (jan. de 1976): Cartazes anunciadores da abertura e colóquio, com um corte central formando o perfil da minha cabeça, espalhei-os pelas paredes da cidade, que na altura estavam saturadas de publicidade política, religiosa, comercial... Conforme o lugar onde se colavam os cartazes, as minhas cabeças preenchiavam-se da respectiva publicidade.**

**“No meio da amálgama da propaganda nas paredes, vemos a imagem da nossa cabeça lá reflectida”.**

**“A escrita colectivizante (com palavras e imagens massificantes) molda a cabeça dum indivíduo (moldando-lhe o pensamento, o gosto, o olhar...).**

**Exemplo duma “escrita” individual jogando sobre diversos tipos de escrita colectivizante.»<sup>107</sup>**

Como a ‘escrita colectivizante’ molda ‘o pensamento dum indivíduo’, também na exposição anunciada serão os objectos do artista a parte fundamental em mais um processo de colagem, que começa por moldar objectos do quotidiano (cadeiras e bancos) numa perspectiva de diálogo entre o artista, a obra de arte e o espectador. Sobre esta técnica da colagem em Armando Azevedo, considerando os materiais usados, vale a pena recorrer às palavras de Guillermo GÓMEZ-PEÑA: «... Colecciono

<sup>107</sup> Armando Azevedo, Livro de Actas (s/d), pág. 21.



figurinos fora do vulgar, souvenirs, bugigangas e trajes ligados à minha cosmologia, na esperança de que me possam um dia vir a ser úteis para uma peça. É a minha arqueologia pessoal que data desde o dia em que nasci. Com ela, aonde quer que vá, construo altares para me enraizar. Estes altares são tão ecléticos e complexos como a minha estética pessoal e como as minhas muitas identidades compostas.»<sup>108</sup>

À imagem de GÓMEZ-PEÑA, também Armando Azevedo tem os seus próprios objectos, a sua colecção pessoal ligada à religião, à política, ao mundo. Com eles, vai construir objectos artísticos e coloca-os à disposição dos espectadores, num diálogo constante, permitindo que se 'sentem' na 'cadeira' que melhor se revejam representados e, assim, a obra e o espectador realizam a consumação do objecto artístico. Sobre este assunto vale a pena citar Armando Azevedo:



(Imagens retiradas do livro: Armando Azevedo - Recordações Imaginárias, CAPC 2008, págs. 66 e 67.)

**«A cobertura-pintura iria agora (1975-76) utilizar dez cadeiras e bancos como suporte. Múltiplos assentos, cada um revestido da sua carga, apresentavam-se à escolha dos adeptos da religião, política, pornografia e (ou) erotismo, das plateias do teatro e cinema, da música, dos futebolistas, das fotonovelas, da publicidade, dos cow-boys... Aqui o embrulho-pintura diversificava-se, possibilitando (quase) todas as opções mitificadas. A variedade dos assentos denunciava uma expectativa de acção colectiva dos visitantes – o que não deixou de acontecer.»<sup>109</sup>**

<sup>108</sup> GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, «em defesa da arte da performance», (Revista) Marte N.º 3 (2008), Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, pág. 29.

<sup>109</sup> Cfr. Armando Azevedo, Livro de Actas (s/d), pág.20 e Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 5.

As acções que envolvem Armando Azevedo na construção da obra de arte, utilizando a 'colagem', surgem definitivamente com a "Pâques 79", uma performance apresentada no I Symposium de Lyon, a convite de Orlan, para um festival de performance. Nesta intervenção individual, Armando Azevedo não usa exclusivamente a 'colagem' como técnica utilizada, uma vez que recorre à 'cor' e utiliza como suporte principal o seu 'corpo', o mesmo a que recorre na performance "Páscoa de 1979 D.C.", no CAPC. Ainda que neste momento apenas se analise o que se refere à 'colagem', pode-se verificar desde já que em diversos trabalhos performativos de Armando Azevedo se verifica o recurso a diferentes linguagens.

Na "Pâques 79" e também na "Páscoa de 1979 D.C.", a palavra (o jornal) volta a embrulhar Armando Azevedo e deixa-o 're-nascer'. Certamente que se espera agora um 'Homem novo', renovado, culto e disciplinado. Em "Pâques 79" (Fig. 23 a 26) é sobretudo a exaltação de cada letra até à formação da palavra que está em maior evidência, o percurso obsessivo percorrido por cada letra está em analogia com o percurso de Armando Azevedo, desde a aprendizagem das primeiras letras nos bancos da escola, pronunciando, soletrando, talvez, lendo como nas primeiras aulas. Um livro, uma venda, uma bandeira, um ovo e confetes são os elementos usados para a proclamação de cada letra, isto é, a instrução (livro) permite que a cegueira (venda) deixe de existir e isso merece ser festejado, agitando bem alto essa vitória (bandeira), na aquisição de conhecimento, obtém-se o resultado inicialmente pretendido, o princípio (ovo), que só poderia terminar em celebração (confetes). Esta repete-se em cada nova aquisição, em cada elemento que junto irá compor a palavra pretendida, representando um percurso que agora se exalta na construção humana:

*«Quando, vestido de branco, emergi do sufoco dos jornais (e pisadelas), desocultei uma cinzenta mala de viagem revestida a fotocópias de trabalhos meus, donde fui tirando coisas: um livro... aberto em Vs de várias cores, dimensões, expressões, estilos... que li como nas primeiras aulas da minha primeira classe; uma venda cheia de Vs coloridos que coloquei nos olhos; uma bandeira, com grande V e outros Vs mais pequenos, que agitei, vibrante; um ovo cheio de Vs que, descascado, comi; punhados de pequeninos Vs, letrinhas feitas confetes. "Vive le V"! Virada(s) a página(s) do V, surgiram Is no livro, na venda, na bandeira, no ovo, nos confetes, tudo cumprido em I... Depois, em novas páginas, Es, e em E, nova venda, nova bandeira, novo ovo... "Vive le E"!... E assim caminhei pela V... I... E, em dança de agrilhoado. Depois da minha escrita-pintura em invasão de livro, venda, bandeira, confetes... e uma*

*bola “pintada” a esferográfica predominantemente azul em céu com nuvens, flores, paisagens, piões, bolinhas... que, furada, me consolou com fresco sumo de laranja. O céu.»*

*Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, págs. 16 e 17.*

No CAPC, a “Páscoa de 1979 D.C.” também se confronta a construção da pessoa humana, merecendo ‘o corpo’ uma abordagem muito particular, o que será tratado nesse sentido mais adiante, contudo importa analisar neste momento e de uma forma muito específica a questão do recurso à técnica da colagem, uma vez que se apresenta de um enorme simbolismo na concretização desta performance. Sobre este assunto vale a pena citar João Plácido Santos:

*«Com o próprio material-suporte, jornais, jornais de todo o tipo, género, índole, sector, importância, especialidade, objectivo, tamanho, cor, espessura de papel, difusão, cria um espaço-volume com imagens simbólicas figuradas (mãos em diversas posições e um corpo, em silhueta – suas mãos e seu corpo – sobre as quais aparecem formas simbólicas expressivas, ligadas por nuvens volumosas) que ocupam o lugar tradicionalmente destinado aos «quadros». O pavimento do recinto da experiência está totalmente coberto de espessa camada de jornais usados e amarrotados, enquanto dois ou três noticiários sonoros simultâneos, em fundo, criam um clima obcecante que ajuda a compreensão da denúncia da má informação, capaz de manipular, alienando pela depressão, potencialidades que deveriam ser aproveitadas num sentido construtivo e humano.*

*Enquanto não é possível tal propósito, Armando Azevedo vai chamando a atenção do leitor manipulável, que todos somos, para a necessidade de obtermos resposta crítica para situações em confronto que envolvam a redescoberta de valores humanos fundamentais.*

*Afogados pela avalanche imparável da informação é urgente emergir e procurarmos deliberadamente «alimentos frescos e naturais» tal como o fez simbolicamente Armando Azevedo nos momentos que antecederam a inauguração da sua «exposição», melhor, da sua original vivência: Páscoa 1979 D.C..»*

*Santos, João Plácido, ‘Armando Azevedo e a sua «Páscoa 1979 D.C.», CAP’,  
(Livro de Actas de Armando Azevedo, s/d)*

Conforme se pode observar na descrição de João Plácido Santos, na “Páscoa de 1979 D.C.”, toda a sala está preenchida de jornais, pegadas e as paredes estão ainda revestidas de folhas de jornais com um corpo em silhueta e mãos (Fig. 27), diversas mãos, preenchidas com nuvens, cartas e envelopes, piões e paisagens, remetendo

para um tempo agora revisitado desde a infância (pião), um tempo já encoberto (nuvem) e ao mesmo tempo encantador (paisagem), mas que se consuma através de registos e memórias (cartas e envelopes).

Na verdade, na “Páscoa de 1979 D.C.”, o recurso à colagem representa um percurso conseguido ‘palmo a palmo’, um percurso longo até chegar à verdadeira formação de todo o corpo, aqui apresentado em silhueta (Fig. 32), que também este se reveste de letras, piões, paisagens, cartas e envelopes e nuvens, muitas nuvens. Este corpo em silhueta complementa a performance na medida em que se dá a ‘ressurreição/renovação’, num corpo físico e carnal (Fig. 35).

Neste continuado jogo com a palavra, pode-se referir que Armando Azevedo faz uma verdadeira apologia à arte e ao seu construtor, ‘o desenhador, pintor, escultor’, ou seja, o artista que ali se encontra no momento da materialização da obra de arte, permitindo, mais uma vez, um verdadeiro *happening* no acto construtivo da performance.

Na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) ‘uma venda’ com piões, nuvens e bolas desenhadas, ‘uma bandeira’, ‘um rolo de papel e letras’, muitas letras recortadas a partir de jornais (Fig. 76), são os utensílios mais uma vez utilizados para uma busca obsessiva. Auxiliado pela sua parceira e motivando o público presente à participação, Armando Azevedo volta a insistir no caminho da procura, a busca das letras certas, também elas formadas a partir da massificação informativa, vão formar palavras directamente relacionadas com o todo (ARTE) e a(s) parte(s) que a compõem, isto é, o próprio artista (ARMANDO AZEVEDO). Como autenticação de um caminho alcançado, a auxiliar do performer, também ela num acto performativo, beija as letras do nome do artista (armando Azevedo) deixando aí os seus lábios marcados, representando, deste modo, a união entre os espíritos que se unem, nas letras que se fundem e que se tornam o “Ser”, a encarnação na junção do “Verbo e do Homem”<sup>110</sup>.

Na Galeria Diagonale, Paris, Armando Azevedo apresenta ‘ART’ (Fig. 77 a 100). Um trabalho que também segue o mesmo jogo entre o acaso das palavras massificantes e palavras que são jogadas no percorrer as letras que a compõem. Letra a letra, palavra a palavra, já no seu significado, permitindo ver, uma após outra, o que

---

<sup>110</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 – 01:18:50.

a constitui no seu todo, observando a ligação, o conceito, o performer e os espectadores, ambos envolvidos na mesma missão de encontrar cada vocábulo, o monema, seguido da reprodução do seu som, dão significado ao significante:

*«Uma sala rectangular. Telas nas paredes, jornais amarrotados no chão... o artista afasta os jornais, procura... uma letra. Outra. Outra ainda. A.a. Um grito: aa. Depois, R.r. Mais longe T.t. Os gritos, sempre. A.R.T. Por fim, um E.e. Arte. Viva Armando Azevedo. Digam comigo. Viva... E o público aplaude. Por fim, uma tela/tapete no chão. Nuvens, cartas, piões, bolas...»*

*Lavrage, Abril de 1980, Egídio Álvaro*

As performances acompanham Armando Azevedo quando este ingressa na escola da ARCA. As suas aulas de História da Arte tornam-se um local privilegiado para transmitir conhecimentos e a performance é assumida como marca distinta, o que o leva a convidar os seus alunos para participarem em algumas das suas acções como intervenientes. Assim, o denominado ‘Grupo História’ vai colaborar nas suas performances individuais no Edifício Chiado em Coimbra, onde os diversos elementos fazem um trabalho sobre a performance de Armando Azevedo (Fig. 102 a 106), na Homenagem à ‘morte e nascimento’ de James Joyce na Clepsidra - Coimbra e na Árvore – Porto (Fig. 132 e 134) e na “Galeria dos Milagres” jogando amarelo, vermelho e azul (Fig. 135 a 138). Em todas estas intervenções, a colaboração dos alunos/performers funciona como uma sucessão de acólitos que vão acrescentando, colando, novos elementos ao que está a acontecer no momento ou mesmo registando, através do desenho, a performance de Armando Azevedo.

No ano de 1989 em Coimbra, numa organização conjunta com António Olaio, a “Babilónia” – local preenchido com diversas performances docentes e com um público maioritariamente discente, Armando Azevedo volta a insistir na palavra, mas agora trabalhando a sua sonorização:

*«... Particularmente memorável foi a minha “Lição da Causa Motora na Arte”. Estava eu na sonorização do motorrr – do desenhadorrrrr..., do escultorrrrr..., do pintorrrrr..., do inventorrrrr..., ... quando uma moto, de ruidoso motor a trabalhar, irrompe pela sala adentro... saltando eu para a boleia... desaparecendo. Foi verdadeiramente o delírio, tanto mais que o ‘Motoqueiro’ era um inesperado professor.»*

*Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 20.*

Nesta intervenção, o performer procura estabelecer a relação directa entre o som das palavras e os respectivos significados, numa continuada insistência sobre o 'ruído' e tudo que este pode causar através da sua auscultação directa pelo receptor da mensagem. Desde logo é confrontada a arte enquanto processo comunicativo, que implica conhecimento, só possível quando existe a posse do objecto pelo sujeito. Na verdade, o que se apreende desta intervenção "Lição da Causa Motora na Arte" é que o sujeito adquire o conhecimento através da representação ou referência que o mesmo possui sobre as formas que levam à posse, através da sonorização, do objecto.

Ainda sobre a utilização da 'colagem', agora numa perspectiva colectiva, Armando Azevedo participa em diversas performances, principalmente no seio do Grupo Puzzle. Reconhecendo o Puzzle como um grupo de intervenção, as participações dos elementos que o compõem são o reflexo dessa mesma intenção, uma vez que o seu propósito é 'interagir directamente nas performances de cada elemento do grupo', ainda que de uma forma ordenada e, particularmente, enriquecedora no que toca ao acréscimo artístico ao trabalho performativo em evidência.

O Grupo Puzzle, desde o seu nascimento festivamente ritualizado, que será tratado mais adiante, utiliza quase sempre um elemento muito peculiar nas suas intervenções, tornando-se mesmo um elemento fundamental: o "tule". Conforme refere Armando Azevedo em entrevista, «o tule é uma substância notoriamente semitransparente que possibilita a consciência do vidro completamente transparente ou do vidro que passa a ser opaco, isto tem a ver muito com a reflexão da pintura, uma pintura encarada como transparência pura ou uma pintura quando ela se apresenta em notória opacidade. Esse jogo, nos III encontros da Póvoa, não por acaso, o material utilizado em praticamente todas as intervenções, nomeadamente para vender, para prender, para aprisionar o Sérgio III... foi o tule depois utilizado numa junção das partes – em obra exposta»<sup>111</sup>.

Verificando toda uma intenção concreta e assumida neste recurso plástico para a acção performativa, a participação dos elementos do Puzzle nos III Encontros da Póvoa de Varzim vai ser desenvolvida a partir deste elemento, 'o tule', que podia ser

---

<sup>111</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 17:48.

pintado, desenhado, queimado, utilizado como corda para atar ou venda para os olhos, isto é, cada um escolhia o destino a dar ao seu pedaço de 'tule'.<sup>112</sup>

Nestes III Encontros, o Grupo Puzzle tem participação em doze intervenções: I - *Oferta das flores ao orador da Saudação à Póvoa e aos artistas*; II - *Espectáculo pintura sobre espectáculo Miller & Cameron*; III - *Inauguração da inauguração da exposição "Textruction(s)";* IV - *Jogo das palavras exposição de João Dixo*; V - *Subversão no debate Serge III de Oldenbourg*; VI - *Final de jantar com a inauguração da exposição do grupo PUZZLE*; VII - *ritual sobre ritual de Albuquerque Mendes*; VIII - *actuação terrestre sobre actuação aérea de Tobas*; IX - *abertura sobre abertura de Armando Azevedo [janela]*; X - *espectáculo - ígneo sobre piro - espectáculo de Hubert*; XI - *Apoio à construção/destruição de Gerard Brumeester*; XII - *Apropriação - contradição criativa permanente sobre textos»*<sup>113</sup>.

Iniciam, desde logo, um ritual de 'oferta de flores ao orador da Saudação à Póvoa e aos artistas' que fazia um discurso marcadamente politizado, ainda sob as manchas de um regime despótico muito presente, uma missão que fora bem recebida quer pelo orador quer pelas pessoas presentes, mesmo tendo estas de imediato percebido a mensagem pretendida nesta sátira propagandista. O *Espectáculo pintura sobre espectáculo Miller & Cameron* consiste numa das intervenções onde se verifica a utilização do tule com maior precisão. Aqui, cada um dos elementos do Puzzle ia pintando o que estava a ver e o que conseguia ler, à medida que Miller e Cameron realizavam as suas performances, em afirmação altamente poética. O "tule", 'transparente e ao mesmo tempo opaco', funcionava mesmo como tela nesta impressão de leituras e visões<sup>114</sup>. Na '*Inauguração da inauguração da exposição "Textruction(s)";*' e no '*Jogo das palavras na exposição de João Dixo*', a intervenção do Puzzle foi apenas a retirada de fitas brancas que tinham colocado previamente na entrada<sup>115</sup>, no primeiro caso, o que reforça a inauguração já consumada, repetindo-se aqui o acto festivo e comemorativo do evento e, no segundo caso, num jogo

---

<sup>112</sup> Ibidem

<sup>113</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, págs. 87-89.

<sup>114</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 17:48.

<sup>115</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, págs. 87.

continuado ‘uma pessoa colocava uma letra e a outra tinha de continuar infinitamente, formando ligações sonantes, palavras ou simplesmente jogando deliberadamente no acaso.’<sup>116</sup> A “*Subversão no debate Serge III de Oldenbourg*” é um dos momentos performativos, nestes III Encontros, que merecem uma atenção redobrada, uma vez que a conferência ‘*Serge III de Oldenbourg*’ vai sendo invadida por elementos presentes do Puzzle. O primeiro aproxima-se e ‘tapa-lhe os ouvidos, outro os olhos, um aprisiona-o nas mãos, outro os pés e, por fim, a boca’. A palavra, deste modo lento e sufocante, é silenciada<sup>117</sup>.

No que se refere à técnica da colagem e ao jogo de palavras, deve-se ainda destacar a “*actuação terrestre sobre actuação aérea de Tobas*”, onde o Grupo Puzzle, depois de recolher os panfletos com textos poéticos que caíam sobre a praia da Póvoa de Varzim, constrói um suporte com os textos e aplica ‘tule’ semitransparente, agrupando num mesmo objecto todos os demais fragmentos alcançados para que em conjunto se tornem um todo, uma acumulação de diversos pedaços acumulados, reunidos, juntos no mesmo processo e questionáveis através da opacidade do tule envolvente.<sup>118</sup> No “*espectáculo-ígneo sobre piro-espectáculo de Hubert*”, os elementos do Puzzle fazem uma intervenção sobre a intervenção pirotécnica de Hubert, onde utilizam ‘cigarros para desenhar imagens no tule’, que depois de os sobrepor vão criar novas leituras, diferentes linguagens<sup>119</sup>. Depois do “*Apoio à construção/destruição de Gerard Brumeester*”, onde o artista escrevia com pigmentos no chão “*Construir é destruir*”, o Puzzle finaliza colectivamente as suas intervenções nos III Encontros com a “*Apropriação - contradição criativa permanente sobre textos*”, num jogo criado à volta dos textos que livremente se ia construindo<sup>120</sup>.

A técnica da colagem, num jogo que agora soma pedaços, continua a fazer parte dos espaços que presenciam a passagem do Puzzle. Assim, no IV Encontro Internacional de Arte em Portugal, ocorrido no Museu Malhoa, nas Caldas da Rainha

---

<sup>116</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 38:07.

<sup>117</sup> Ibidem

<sup>118</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, págs. 89.

<sup>119</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 38:07.

<sup>120</sup> Ibidem



de 1 a 12 de Agosto de 1977 e mais tarde no 1º Symposium International d'Art Performance de Lyon, na Salle Mermillon du Espace Lyonnais d'Art Contemporain, entre os dias 23 e 30 de Abril de 1979, o Grupo Puzzle apresenta a pintura performativa "Calendário/ Relicário".

As duas performances consistiam sobretudo na recolha de elementos que consideravam mais importantes para os colocar, em ritual, num local pré-destinado. Ao symposium de Lyon levaram um saco, uma pintura, mas uma pintura que ao abrir apresentava um grande saco com várias camadas de outros pequenos sacos na horizontal e na vertical. Na horizontal estavam cinco sacos que correspondiam a cada elemento do puzzle presente e na vertical estavam oito linhas de sacos que correspondiam aos dias que ocorreria o symposium. Eram, precisamente, esses mesmos sacos que recebiam os 'testemunhos' recolhidos pelos elementos do Puzzle, possibilitando ter através de cada saco a visão dos dias e dos próprios participantes.

Na intervenção das Caldas da Rainha, o Puzzle tinha preparado antecipadamente uma pintura, cortada cada dia durante os encontros 'em um sétimo', uma vez que eram sete os dias em que decorriam esses mesmos encontros, num ritual das sete horas da tarde no Museu Malhoa. As recolhas decorriam durante o dia, onde cada elemento usava um saco devidamente identificado, umas luvas e uma máscara. Religiosamente, com a recolha já concretizada, todos os dias à mesma hora (dezanove horas) encontravam-se junto da pintura do puzzle exposta no Museu, onde o 'oficiante do dia' (um dos elementos à vez) recolhia todos os testemunhos dos outros e os colocava em modo cerimonial no 'relicário', uma caixa em forma de baú, que depois iria ser cimentada. Esses elementos tinham o cunho pessoal dos próprios artistas na apresentação, por exemplo, Armando Azevedo recortava do seu livro (onde escrevia e colava coisas todos os dias) partes em forma de puzzle.<sup>121</sup>

Deve-se notar, ainda nesta intervenção das Caldas da Rainha, que a 'pintura' utilizada não fora concebida da mesma forma da apresentada aquando do Symposium de Lyon, neste caso a pintura estava pintada com muito requinte, assim como o recipiente agora utilizado para receber os 'testemunhos', o relicário, fora muito bem forrado com seda por dentro. Auxiliados por umas máscaras por eles preparadas,

---

<sup>121</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 20:26

luvas, sacos de pano com a peça do puzzle correspondente a cada elemento,<sup>122</sup> todos os dias às ‘três’ da tarde faziam a recolha dos ‘testemunhos’, juntando-se posteriormente às ‘sete’ da tarde onde o oficiante recolhia o que resultava dessa recolha, cortava ‘um sétimo’ da parte que lhe estava destinada e colocava no ‘relicário’.<sup>123</sup>

Se nas Caldas e em Lyon é visível uma recolha individual que se junta e permite uma visão colectiva, o que desde logo remete para uma massificação de conhecimento e saberes, sendo eles culturais, artísticos ou, mesmo, simples olhares sociais, as horas não são meras coincidências, porque às ‘três’ horas dá-se simbolicamente a união ‘do céu e da terra’ ou simplesmente a conjugação dos intervenientes, unidos numa mesma missão, para que às ‘sete’ horas, em ritual, se termine mais um ciclo de recolha de testemunhos na junção desses mesmos elementos, permitindo, deste modo, unir tempo e espaço num mesmo ‘recipiente’ para que se dê definitivamente a renovação total.



(Caldas da Rainha)



(Lyon)

No “29º Salon de la Jeune Peiture (salão artístico-político), no Palais de Glace de Paris, em Maio de 1978”, o PUZZLE realiza uma performance muito *sui generis*. Fazem sair ‘um panfleto’ a convidar as galerias a inscreverem-se para o sorteio das suas pinturas. A este apelo umas galerias acederam ao convite, mas outras não, para o Puzzle era irrelevante o número das inscritas. Contudo, no final do “29º Salon de la Jeune Peiture” são conhecidos os premiados com as pinturas que consistiam na divisão

<sup>122</sup> No início da formação do Puzzle foi distribuída uma peça de puzzle a cada um dos seus elementos, que neste caso estava estampada em cada um dos sacos.

<sup>123</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 – 55:05 e AZENHA, António Joaquim Gaspar, Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 98.

de uma pintura em quatro telas e atribuídas às mais importantes galerias de Paris, sendo apenas uma parte para cada uma. As outras galerias eram avisadas de quem tinha as outras partes no caso de as quererem adquirir para construir a pintura no seu todo.<sup>124</sup>

Este ‘jogo’ com as galerias levanta diversas questões relacionadas, desde logo, com ‘o reconhecimento artístico’ na atribuição dos prémios a entidades previamente seleccionadas e até avisadas e, depois, na pretendida ‘procura de disputa por parte das galerias’ para conseguir reunir o todo, porque assim quem o conseguisse se afirmaria como referência inquestionável no mundo da arte. O ‘jogo’ de interesses é aqui posto à prova, porque é esse jogo que tem marcado a arte e é esse mesmo jogo que permite o reconhecimento dos artistas, abrindo portas a uns e fechando-as a outros que podem ter os mesmos ou mais requisitos de qualidade. Ainda se poderia ler nestas linhas de acção uma outra crítica aos registos da “História da Arte”, que podem não ser mais do que a eleição de uma visão comprometida com meros interesses das mais diversas naturezas (económicos, sociais, políticos...), o que não reflecte a verdadeira ‘obra de arte’.<sup>125</sup>

A recolha de diversos elementos ou testemunhos volta a fazer parte das performances do Grupo Puzzle em França. A primeira aconteceu em Fevereiro de 1979, na “Exposição de Arte Moderna Europeia Contemporânea – Pintura performativa na Universidade de Toulouse”, à qual os elementos do Puzzle ‘levaram uma grande pintura que por trás era um envelope, onde colocavam as recolhas obtidas, sendo fotografias ou outros materiais plásticos, que depois cortaram, meteram em pequenos envelopes e distribuíram.’<sup>126</sup> A segunda, no ano seguinte, em Fevereiro de 1980, na “ARC (Art, Recherche, Confrontation) – Performance no Museu de Arte Moderna de Paris”, consistiu também numa recolha durante a *Semaine d’Action*, que passavam quase despercebidas, e cada um com o seu tipo de recolhas

---

<sup>124</sup> Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 01:00:31.

<sup>125</sup> Deve ser confrontado, neste caso concreto, o texto publicado no ‘Catálogo do 28º Salão da Jovem Pintura, Paris, Abril de 1977, sobre a intervenção do Puzzle no 28º Salon de La Jeune Peinture Musée du Luxembourg, Paris, Abril de 1977 com a exposição: “Os Pilares da censura”, uma vez que levantam já estas questões agora transformadas em happening. Este texto poderá ser visualizado também em AZENHA, António Joaquim Gaspar, Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 95.

<sup>126</sup> Entrevista a Armando Azevedo, 2011 – 01:03:31

(som, fotografias e objectos) metia no seu cacifo em ritual.<sup>127</sup> Esse cacifo era uma mala com um vidro no seu interior e tinha três portas pequenas com os nomes dos três elementos participantes (Azevedo, Dixo e Albuquerque), os quais usavam a sua ‘portinhola’ para colocar os respectivos objectos individuais que depois lá dentro se misturavam num todo colectivo.<sup>128</sup>

Estas duas performances, verdadeiros *happenings*, voltam a questionar o trabalho individual e a sua relação com o colectivo, a visão individualizada que conhece uma perspectiva muito mais enriquecedora no momento em que se funde num mesmo objecto, onde se dá a união na junção de elementos, formando nos performers e nos espectadores uma consciência massificada que parte do individual para o colectivo e, no primeiro caso, é servida como uma ‘individual realidade já colectivizada’.

Numa organização do Grupo Puzzle, a “Semana Internacional de Arte Actual – Exposição e performance nos Encontros de Arte, Vila do Conde 15 – 22 Agosto de 1980, que não contou com nenhuma performance colectiva do Puzzle, teve três intervenções individuais de Armando Azevedo, ainda amparado pelos seus ajudantes, onde a ‘colagem’ volta a predominar. Assim, Armando Azevedo e os seus coadjuvantes, em ritual, numa das intervenções queimam uma pintura, num jogo de destruição de imagens, numa segunda acção ‘utilizam tules onde desenhavam o que viam, depois cortavam em partes correspondentes aos elementos da performance e trocavam entre si’, a terceira intervenção consistiu num ‘ritual pelas ruas de Vila do Conde, vestidos de serapilheira e pronunciando repetidamente e em uníssono o texto improvisado por Armando Azevedo’.

Se a primeira nos remete para um clima de confrontação com as obras de arte, onde a “aniquilação da pintura”, representada naquele quadro destruído, assume uma função de alerta para o que estava a acontecer à arte, a segunda intervenção não é mais do que um jogo onde a arte assume a função criadora por excelência, sem que esta tenha de se cingir ou submeter aos muros das galerias e, por fim, a última participação assume um carácter ‘evangelizador’, onde a ‘irmandade’, que comunga

---

<sup>127</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 01:11:30

<sup>128</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 104.

dos mesmos ideais, reflectidas nas indumentárias, proclamam pelas ruas ‘as mesmas palavras’, frases formadas, letras misturadas, formando ‘um todo através da soma das partes’.

## 2.3. CORES

Na *performance* que deriva da arte plástica, a cor é das temáticas mais exploradas. Em Armando Azevedo não é diferente: a maioria das suas performances, individuais ou colectivas, estão relacionadas com a cor e com o significado que cada uma representa, chegando mesmo à ‘obsessão’ total, ao que poderíamos designar como a experimentação radical de todas as capacidades expressivas da cor em análise, em confronto, em diálogo permanente entre o artista e a obra de arte.

Se percorrermos a história da *performance* encontraremos, por exemplo, Yves Klein, para quem pintar era “como a janela de uma prisão em que as linhas, os contornos, as formas e a composição são determinadas pelas grades”<sup>129</sup>, libertando-se desta visão com a sua carreira monocromática, em que explora principalmente o ‘azul’. Neste performer para quem a arte é «uma concepção de vida, não se resumindo a um pintor com um pincel dentro de um atelier»<sup>130</sup>, salientamos o significado da sua dedução, ao afirmar: «não precisava, de modo algum, de pintar a partir de modelos, jovens um pouco confusas com as instruções do artista, mas sim com eles». É esta a razão que o leva a pintar os corpos das suas modelos de ‘azul perfeito’ e a pedir a cada uma a inscrição ao vivo na tela<sup>131</sup>. Sem dúvida, esta era uma ‘provocação’ ao estereotipado atelier, que acolhia calmamente o seu artista.

A cor azul, ainda que não seja a principal obsessão, aspecto que discutiremos adiante, também se afigura como uma das mais trabalhadas por Armando Azevedo. Também ele tem uma janela (Fig. 01) e se sente ‘aprisionado’ por umas quantas linhas, que se vão contudo unificando ou ganhando maior entendimento, à medida que este, adjuvado por seus parceiros (elementos do Grupo Puzzle, Fig. 02), a eleva e a coloca, em seguida, em plena sintonia com o céu e a terra (mar). Ambos formam uma só imagem, ambos transformam a visão e o próprio mundo, porque unidos formam apenas uma só cor, o azul (Fig. 05).

Naquele lugar, sem mais nenhuma perturbação, ficou unido o céu e a terra em plena sintonia, transmitindo a força intrínseca do universo, naquele azul em unicidade:

---

<sup>129</sup> GOLDBERG, Rosellee, A ARTE DA PERFORMANCE – do Futurismo ao Presente, Orfeu Negro, pág. 181.

<sup>130</sup> Ibidem, pág. 182.

<sup>131</sup> Ibidem, cfr. pág. 182/3.

*«Em Agosto de 1976, na Póvoa de Varzim, jogando a favor, contra ou apesar da minha – com o Grupo Puzzle – constante actuação sobre as actividades dos “Terceiros Encontros”, apareci na praia, no sector mais frequentado, carregando uma enorme janela cujos “vidros” se distinguiam uns dos outros pela maior ou menor transparência (ou opacidade) dos “véus/cortinados”. Junto das ondas rebentando a meus pés, fui erguendo a janela, com esforço, olhando o mar e o céu através de cada um dos “vidros”. Os outros elementos do Grupo Puzzle rodeavam-me e, quando eu, quase exausto, mal conseguia aguentar o peso da janela, vieram segurá-la e cada um deles, a seu tempo, rasgou um bocado dum dos “vidros”. O último bocado desse “vidro”, rasguei-o eu, vestido agora como puzzle, podendo então cada um de nós Rever um céu e um mar que o nosso olhar TRANSFIGURARA.*

*As relações, interferências e influências do meu/nosso trabalho creio terem estado evidenciadas naquela intervenção sinteticamente mencionada na imprensa: “Sábado, houve uma intervenção extraordinária de Armando Azevedo, na praia, junto ao mar, com o Grupo Puzzle. Construção e desconstrução do trabalho colectivo do artista, simbolização das dificuldades de trabalho colectivamente e do desejo real de o fazer”.»*

*in Armando Azevedo, Livro de Actas s/d.*

Tendo Armando Azevedo e os grupos em que se insere uma proposta socializadora nas intervenções que apresentam, verifica-se mais um dos seus jogos de cores na policromática vitrina “redoma”, um paralelepípedo de várias cores, apresentada em ‘Homenagem a um 25 de Abril’, no decorrer do ano de 1977, na Praça da República em Coimbra. Assim como já aconteceu aquando da análise sobre a ‘colagem’ em Armando Azevedo, também aqui encontramos uma intervenção/instalação que apesar de não ser estritamente uma ‘performance’, merece destaque por dois motivos muito particulares: o primeiro pela recurso à ‘cor’ e ao olhar que estas permitem e o segundo devido à sua relação com o tempo e o espaço, uma sociedade que procura a celebração de um acontecimento que transforma a vida de um país, embora ainda sob um olhar tímido, visto que as obras presentes na ‘Homenagem ao 25 de Abril’, onde se incluiu a ‘Redoma’, foram transferidas do Jardim da Sereia para o centro da Praça da República<sup>132</sup>.

A ‘Redoma’ apresenta-se como um veículo de homenagem e ao mesmo tempo de questionamento ao 25 de Abril de 1974 como acontecimento de grande euforia,

---

<sup>132</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 54.

confirmado em diversas manifestações. Para Armando Azevedo era agora tempo de repensar o sucedido e projectar o futuro.

Para uma melhor visualização desta proposta, socorremo-nos das palavras de António Barros, que salienta a intenção sempre presente de uma análise crítica à sociedade e à política, que renasce das cinzas de um regime de opressão, movendo-se em direcção a um novo mundo, um tempo que merece ser construído com modelos disciplinados:

*«Armando Azevedo no seu objecto de Arte Pública recorria a substâncias de transparência suficiente para que os materiais observados resultassem com uma conotação particular. Ou seja: olhando através de uma superfície em cortina de malha amarela os materiais (aqui reproduções de jornal do dia 25 de Abril testemunhando a presença e cumplicidade do autor no “golpe” militar), surgiam na leitura amarelados. Olhando pela face agora de cortina azul, surgiam azulados. Pela face vermelha, avermelhados. E pela face preta, negros. O objecto era um paralelepípedo, dois cubos sobrepostos. O da base, opaco, revestido a papel de jornal. O superior lembrava uma gaiola, ou até um armário de cozinha para guardar carnes fumadas, isto visto as faces serem revestidas a rede de tule, cada uma da sua cor. O objecto sarcástico trazia até um certo humor pouco inocente. Mas sempre lúdico e aprazível como quem queria dizer – Eu estive lá em tempo real, mas agora que esse tempo passou, apenas resta o testemunho da memória e o seu desenho. Vejam se quiserem ver, do modo e com a leitura que pretendam. Nunca será mais que uma leitura sempre comprometida, individualizada, conotativa. Mas não façam de mim um fumado. Finado.*

*Passando a ironia, obriga referir que este objecto sinérgico de Azevedo inscrevia já as linhas mestras, premonitórias, do que viriam a ser as coordenadas norteadoras do Grupo Cores. Certamente a continuidade desta relação e exploração grupal era já um latente propósito, mas na verdade não era ainda explícito serem as três intervenções destes elementos do CAP o Grupo Cores.»<sup>133</sup>*

Na verdade, Azevedo deixa o objecto tornar visível o invisível; está lá representado e assim mesmo comunica com o público. Coloca-o à disposição do espectador, num mesmo espaço, um mundo ‘colorido’, mas que permite apenas a visualização de uma só cor, aquando da aproximação, com obsessão em relação a cada uma das cores. São as cores em dialéctica, o que se encontra também noutros trabalhos plásticos, que se movem na exploração de um tempo verdadeiramente necessário, mas que precisa de uma orientação unificadora, apesar das diferenças existentes.

---

<sup>133</sup> Barros, António, “Genoma” do GRUPO CORES, Junho 2007.



Contudo, o artista esteve presente na transformação, conhece bem as diversas passagens e as mais variadas perspectivas em questão, mas não faz mais do que uma apologia a esse tempo, a essa etapa, que presenciou e da qual se ‘recorda’ com todos os sentidos e em todas as perspectivas.

Nos “IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal”, organizado por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro nas Caldas da Rainha, em 1977, Armando Azevedo, «para além do ritual diário e das intervenções contínuas como puzzle...»<sup>134</sup>, faz uma performance individual em que usa várias técnicas em simultâneo, colagem/palavra, cores e corpo, mas é na ‘cor’ e sobre a ‘cor’ que a performance fundamentalmente se desenvolve:

**«No chão, numa grande área, “colei” um enorme hexágono de jornais, obviamente a preto e branco. No entanto, numa larga faixa periférica, cada cor do arco-íris pintava seu lado, em tinta fresca que seis ajudantes iam reavivando, conservando húmida. Era um “tapete” circundante que, se pisado, originaria pegadas de cor particularmente visíveis, na interior parte hexagonal não colorida onde eu, no centro, tentava tornar plurívoca a escrita massificada, reescrevendo, desenhando, pintando, cortando bocados de jornal em forma de nuvem, árvore, pião, bola... redescobrimo a terra, agora “colorida”. Quem verdadeiramente quisesse ver teria de saltar o(s) tapete(s) ou marcar a(s) sua(s) pegada(s).»**

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 11.*

Nesta intervenção, a imagem do hexágono, figura geométrica com seis lados iguais, preenchida pela escrita massificante dos jornais em tons alternados entre o preto e o branco, contrasta com as cores vivas do ‘arco-íris’. São utilizadas seis cores do ‘arco-íris’ (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta) como são seis os lados do hexágono. Contudo, para chegar junto do performer, o qual se encontrava num trabalho minucioso na redescoberta da ‘terra’ representado nas suas recordações ‘em forma de nuvem, árvore, pião, bola...’, é preciso ultrapassar a barreira das cores ‘saltando’ ou deixar a sua ‘pegada’ cuja cor dependia do lado do ‘hexágono’ por onde entrasse, uma vez que os ajudantes se encarregavam de manter viva a cor que lhe competia, funcionando, assim, como uma espécie de mensageiros de Armando

---

<sup>134</sup> in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 11.

Azevedo. Tal como a mensageira 'Íris'<sup>135</sup>, que deixava o rasto multicolorido ao atravessar os céus, também estes colaboradores avivavam o rasto, o traço, a cor de cada um dos lados que lhes competia; também eles fazem a ponte entre 'os homens/espectadores e os deuses/performer'.

Na verdade, o performer, no centro do universo, 'redescobre' a terra, o mundo, que já não é mais preto e branco, mas tem formas, palavras e, sobretudo, muita cor, porque agora a sua visão é formada por um conhecimento global, multicolor, e para chegar a esse mesmo conhecimento é preciso ultrapassar as barreiras, seja num 'salto', isto é, de forma rápida e eficaz, ou de uma forma mais lenta, mas nem por isso de menor importância, porque obriga a deixar a sua marca (pegada).

A convite da performer Orlan para participar no "1º Symposium Internacional d'Art", que organiza no ano de 1979 em Lyon, Armando Azevedo faz duas intervenções individuais e participa também noutras performances como membro do Puzzle. Uma das suas intervenções, a denominada 'Pãques 79' mereceu já algumas considerações atrás e será retomada mais à frente, uma vez que a sua descrição se enquadra directamente na temática do 'corpo'. Uma segunda performance merece uma atenção especial neste momento, uma vez que se reveste das 'cores' em dialéctica (Fig. 6-22). Leia-se a descrição pelo próprio artista:

**«... chego carregando a "minha" mala, ali esvaziada. Sobre um grande livro por mim fabricado gordo de coisas, faço uma performática viagem. Ao abri-lo, surgem páginas vermelhas donde extraio uma venda semitransparente e uma bandeira, ambas vermelhas e que respectivamente coloco e empunho em hipnotizado desfraldar e vibrante acenar, num gritante "Vive le rouge! Vive le rouge"! no ar, nuvens de confetes vermelhos. Os meus pés (re)poisam e caminham nessas páginas... e, ao contrário do habitual é do livro que saem vermelhas pegadas... "Vive le rouge"!... num novo folhear, surge o amarelo, que percorro em amarelo, tudo se repetindo, agora em amarelo, em venda, entusiástica militância, confetes, pegadas... tudo amarelo e um repetitivo "Vive le jaune"!... um virar de página(s) faz tudo decorrer em azul, em frenético "Vive le bleu"!... Depois é a minha escrita-pintura no livro, na venda, na bandeira, nos confetes, nas pegadas... "Vive Armando Azevedo"!»**

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, págs.14 e 15.*

---

<sup>135</sup> Cfr. SCHMIDT, Joël, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Edições 70, pág. 156. (Íris era a mensageira de Hera, simboliza o arco-íris, a ponte entre o céu e a terra, os homens e os deuses.)

O texto acima transcrito é claro no ritual seguido: a repetição dos mesmos movimentos, dos mesmos gestos, auxiliados por símbolos tão comuns nas suas intervenções como ‘o livro de artista, a bandeira, a venda e os confetes’ (Fig. 07), ainda uma tela gigante onde se pode ver a sobreposição de duas figuras (Fig. 06), levam-no a percorrer várias cores até ao momento tão desejado, com a aclamação do próprio performer.

Ao folhear o livro vão surgindo as cores. Logo no início surgem as páginas vermelhas (Fig. 08), isto é, ‘a vida no seu princípio’, depois vem o amarelo (Fig. 12), a cor mais quente, representando o período de grande intensidade, onde os limites são ultrapassáveis. Por fim é no azul (Fig. 17) que termina este percurso, porque é no azul que se encontra a clareza, a pureza, a transparência, ou seja, é no azul que se encontra o caminho da fantasia e do sonho, que aqui dão lugar ao percurso alcançado por Armando Azevedo.

Assim, de várias cores se veste e de várias cores se reveste o livro, a vida de Armando Azevedo. Vermelho, amarelo, azul, ou então, ‘o princípio, o meio e o fim’ constroem a pessoa, modelam o homem e o artista, apenas porque este se encontra numa busca constante e quando esse conhecimento é obtido é chegada a altura de celebrar, o momento da festa e de erguer e acenar bem alto, de corpo firme.

A convite de Jean-Jacques Lebel, intervém na ‘Semaine d’Action’, no ano 1980. Azevedo leva ao Museu de Arte Moderna, em Paris, uma proposta de diálogo com as cores (Fig. 65 a 74). Auxiliado pela ‘sua’ mala, que transporta os objectos que o caracterizam (venda, bandeira, confetes...) e outros que permitem a relação directa com as cores em dialéctica, vai elevando e exaltando cada elemento em particular, em múltiplas perspectivas, configurando-se como um espaço envolvente. Numa postura altiva, Azevedo coloca o cosmos em confrontação, através da visualização de elementos distintos, ou seja, há uma pessoa (o performer) que se vai colocar de múltiplas formas, ocupando os lugares, percorrendo os caminhos, até mostrar a verdade das coisas. Esta atitude aproxima-o de um ser divino, que merece contemplação por ter buscado o conhecimento e agora o ter alcançado.

Quem consegue ver tudo? Quem consegue saber tudo? Deus! Armando Azevedo é esse Deus ou «D’eus» (preferivelmente), que pede vivas a si próprio. Uma exaltação com gritos «Vive Armando Azevedo», certamente que não é o Deus humilde

que se nos apresenta, mas é o «(vi)ver», como o próprio afirma, das cores. Aqui, sugerindo uma visão global de observar o mundo num todo:

**«Uma tela única sobre a parede branca. Em frente, o artista, voltado para o público. Um livro. Ovos coloridos. Um objecto esférico (uma laranja?) recoberto de nuvens. Uma venda translúcida sobre os olhos... amarela, azul, vermelha... com nuvens... Chamo-me Armando Azevedo... viva Armando Azevedo... digam comigo: viva Armando Azevedo...»**

*Lavrage, Abril de 1980, Egídio Álvaro*

As cidades de Almada (Festival de Arte Viva) e do Porto (Espaço Lusitano) receberam intervenções extremamente obsessivas. Na primeira é com o ‘vermelho’ (Fig. 101), a sua cor de maior obsessão, que entra em diálogo com os espectadores. São quatro as performances realizadas, nesta mesma cidade, e sempre explorando a cor púrpura levada à exaustão. Na verdade, o diálogo mantém-se em perfeita sintonia ideológica entre o *performer* e a própria cidade: ambos parecem comungar de um culto político e de uma vertente socializadora.

Nesta intervenção deduz-se a intenção de marcar um trajecto ou, melhor, colocá-lo em discussão, num período ainda conturbado pela surpreendente liberdade, levada a extremos. Assim deveria oferecer, pela arte e pelo constante diálogo interno, um caminho mais culto, mais promissor, que olhasse um horizonte e construísse um mundo mais justo, mais humano e sobretudo mais ‘igual’; este impunha verdadeiramente o ‘vermelho’. Essa era a intenção, pensamos, de uma obsessão tão forte, tão vincada pelo vermelho, que está em todo o lado nesta vida quotidiana. A comida vermelha, um percurso marcado a vermelho, a festividade, as pétalas lançadas sobre si mesmo e o próprio sangue que permite pintar a tela, um quadro, uma obra de arte, tudo é vermelho:

***«Em Almada, expus-me quatro vezes em acção, sempre na mesma obsessão pelo vermelho, acompanhado, em duas ocasiões, pela rubra mulher-sombra. Pinte “magicamente” em vermelho com as mais diversas “tintas” dessa cor, nomeadamente o sangue de uma galinha (artificialmente) vermelha que (fazendo das tripas coração) consegui ritualmente matar como experiente cozinheiro. Num dos jantares, destacando-me em exagero de vermelho, comi e bebi apenas coisas vermelhas, insolitamente vermelhas. Confetes, pétalas de cravos e perfumes vermelhos caíram sobre mim, em***

*catadupas. Quando “paramentado” de vermelho, eu, litúrgico, beijava tudo o que se me apresentava dessa cor.»*

*Apontamentos de Armando Azevedo, Coimbra, 24 de Junho de 2010*

Depois de comunicar através da sua verdadeira obsessão, o vermelho, Armando Azevedo apresenta-se numa outra experiência obsessiva no Espaço Lusitano (Porto, 1982). Agora é a monocromia do ‘azul’ (Fig. 107 a 112); é o azul de uma cidade coberta e conotada pelo ‘azul’, onde se pensa em azul, se vive em azul, se veste azul e, mesmo, o céu e o mar são revestidos a azul. Este é o conceito que definiu a cor desta cidade, por isso também Azevedo se alimenta de comida e bebida de cor azul, é presenteado por pétalas em azul e pinta uma tela, também com o sangue de uma galinha, em ‘azul’.

Os motivos inerentes à performance começam claros na escolha do azul para esta cidade do Porto, motivo desportivo que rivaliza com as cores da capital, no entanto, ainda que tudo se mostre alienado pelo azul e se acredite até no sangue azul, o certo é que é aqui que melhor se define a verdadeira condição humana e, na nossa opinião, esta apologia/obsessão pelo azul é a que consegue abanar as consciências de uma elite, que se vê reduzida a igual condição dos mais mortais, mas assim também se representada a própria filosofia do artista invocada pelo vermelho de Almada, porque coloca o indivíduo no mesmo patamar, ao questionar a sua identidade mais profunda:

*«No “Espaço Lusitano” (Porto), criação do Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester, eternos Companheiros, foi a obsessão do azul, nomeadamente em bebidas e comida (difícil ingerir, confesso), queda de pétalas de hortênsias azuis, e uma pintura azul inclusive com o sangue de uma galinha puramente azul, mas... afinal (oh desilusão!) não de sangue azul.»*

*Apontamentos de Armando Azevedo, Coimbra, 24 de Junho de 2010, pág.19*

Ainda no ano 1982, no I Festival Internacional de Performance de Paris e na Galeria Paly-Kao, Armando Azevedo permite a visualização do acto de pintar, a arte ao vivo, a *action painting* (Fig. 113 a 127):

**«Em 1982, no Festival de Performance de Paris e na Galeria Paly-Kao da mesma cidade, pinte uma tela em cavalete móvel, com pincéis mágicos, elásticos... em ensaio da ubiquidade. Pena foi que as bolas de sabão que lancei à tela não se lhe tenham colado em perenidade.»**

*Apontamentos de Armando Azevedo, Coimbra, 24 de Junho de 2010, pág.19.*

Armando Azevedo, tal como a ideia lançada por Pollock de que ‘o artista devia ser o sujeito e objecto da sua obra’, faz a transferência da pintura para o acto de pintar, agora o objecto artístico não é o resultado final numa tela mas todo o processo criativo e construtivo. Num cavalete que se move no espaço, lançando os pincéis atados com um elástico, Azevedo pinta a tela, dando lugar à omnipresença no acto de pintar, porque é assim que determina o seu movimento que se espalha por lugares indeterminados até ao embate com a tela. Num simbolismo ainda maior, Azevedo lança bolas de sabão sobre a tela, ‘acreditando’ que estas seriam mais um auxiliar na transformação da tela, mas elas puramente desaparecem.

Na verdade, Azevedo abre-se à discussão do efémero, representado nas ‘bolas que não pintam’, porque o acto de pintar também é momentâneo, assim como a vida do artista é passageira.

À imagem do que acontecera anteriormente, o *action painting* volta a ser um recurso utilizado por Armando Azevedo numa performance individual “*Pintura de uma Natureza Morta*” apresentada no LINE UP ACTION – Festival Internacional de Arte da Performance, que decorreu em Coimbra entre os dias 16 a 23 de Outubro de 2010.

Azevedo aparece carregando a ‘sua mala’, revestida com imagens de anteriores performances, e coloca-a sobre uma mesa. Atrás de si está um cavalete com uma tela branca. Veste uma bata branca, retira uma venda (com piões, nuvens, envelopes...) e coloca-a, depois retira um livro e lê um pequeno texto de sua autoria. Novamente regressa à mala para tirar ordenadamente pequenos sacos pretos, atados, que o mesmo desata e explora o objecto e sua cor. O primeiro saco tem ‘cinzas’ que coloca num cinzeiro e também num outro recipiente para que com o juntar de água e a mistura com um pincel possa, de seguida, pintar todos os lados da tela, deixando apenas o centro em branco. Num outro saco são violetas, depois rosas de cor branca, vermelha e rosa, que separa, deixando apenas a rosa de cor de rosa. Mais um saco e surge uma laranja, cor de laranja e sabor delicioso a laranja, depois uma melancia verde e vermelha de sabor fresco e, por fim, um saco de ouriços verdes com castanhas

de cor castanha. Depois dos sacos todos abertos, é chegado o momento de pintar o interior da tela de cor vermelha como a melancia e depois o verde, porque esta assim se reveste como se reveste também o ouriço que dá castanhas como a junção destas cores dão origem à cor castanha. Para finalizar, Azevedo auxiliado por uma ‘pistola que lança bolas de sabão’ tenta pintar a tela, mas estas apenas dão cor quando lançadas porque logo desaparecem ao entrar em contacto com a pintura.

Nesta intervenção está em análise a cor e a palavra (significado), o significado e a função (causa final). O cinzeiro não tem de ser obrigatoriamente cinzento, mas é denominado cinzeiro porque recebe ‘as cinzas’, logo é a sua função que lhe atribui o nome. As castanhas verdes não são castanhas, as rosas só são rosas se forem cor-de-rosa. Laranja é o fruto laranja para todos os sentidos, a não ser que esteja verde. E a melancia? Em que cor pensamos com a palavra melancia?

O recurso à ‘cor’ também foi utilizado nas participações colectivas de Armando Azevedo, especificamente com o Grupo Cores ou GICAPC que assume a ‘cor’ como ‘uma obsessão’, jogando entre a monocromia individual e a policromia colectiva, ou seja, cada elemento do grupo parte em defesa exagerada da sua cor ‘vendo nessa cor o absoluto’, mas todos eles convergem para um mesmo ponto, num tempo e espaço determinado, para que se unam e formem um todo.

O primeiro momento ilustrativo das intervenções do Grupo Cores acontece na Alternativa Zero em 1977, sendo que a sua preparação no CAPC merece ser realçada para uma melhor compreensão de todo o processo:

«... Foi distribuída a todos os interessados um comprido lençol de pano cru, que cada um pintaria monocromaticamente na cor escolhida e (ou) combinada, abrir-lhe-ia olhos e boca e vestiria, encapuzado, com cinto e colar da mesma tela. Eu, por quase tudo, incluindo a mais banal esferográfica, escolhi o azul; a Túlia Saldanha, paralelamente em fortes razões, o preto; a Teresa Loff, em “inteligente humildade”, o amarelo; o António Barros, o vermelho, “cor vulcânica”; o Rui órfão, “naturalmente” o verde; a Ção Pestana, o laranja, “brick”, dizia; o José Alfredo, numa soma de justificações, utilizou o virgem pano cru, assumindo-o como (em) branco. As telas – vestimenta terminavam, nos quatro lados, em grandes franjas, podendo assim atarem-se umas às outras formando uma gigantesca e iriada manta.»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, págs. 7-9.*

Como se pode ver, as cores para esta primeira intervenção foram seleccionadas pelos performers e as vestimentas trabalhadas de igual forma, o que desde logo unia os intervenientes apesar das respectivas diferenças na cor. Depois de preparada, a performance foi finalmente consumada:

«Entrou o CAPC na Galeria de Belém, espaço da Alternativa Zero, representado por um pequeno mas cabalístico Agrupamento, já mencionado e identificado em cores e pessoas, apresentando (-se n') "O todo e a parte; a parte e o todo". Chegámos juntos mas cromaticamente diferenciados, destacados, separados. E mais separados ficámos num grande círculo central, rodeados do público que cada um de nós tentou captar, seduzir, associar, partidarizar... fazendo, durante longo tempo e dos mais diversos modos e modas, a fanática propaganda do, por exemplo, azul, escrevendo azul, louvando o azul, gritando azul, bebendo deliciadamente azul, soprando e lançando confetes azuis, erguendo ícones azuis, ostentando um espelho azul reflectindo as pessoas em azul, num sorriso azul..., enquanto, ao mesmo tempo, cada uma das outras cores propagandeava a sua cor, escrevendo a sua cor, louvando a sua cor, gritando a sua cor, bebendo deliciadamente a sua cor, soprando e lançando confetes da sua cor, erguendo ícones da sua cor, ostentando um espelho da sua cor reflectindo as pessoas nessa cor, num sorriso dessa cor... Em simultâneo. E em simultâneo fomos "enfraquecendo", baixando, tombando... aproximando-nos cada vez mais uns dos outros... desatando cinto e colar e atando as franjas da vestimenta às franjas de outras vestimentas, formando uma enorme tela "arco-íris" cobrindo e escondendo um invisível sujeito de vinte e oito indistintos pés e mãos rastejantes... afastando-se... acinzentando-se... desaparecendo.»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, págs. 7-9.*

Ao analisar a descrição que Armando Azevedo faz sobre a performance na Alternativa Zero, verifica-se que todos os elementos chegaram juntos, sendo diferenciados pela cor que cada um envergava. A partir de um círculo de várias cores, cada um faz a apologia da sua própria cor, tentando, desta forma, captar o público para a sua causa, causa essa assumida como única, a melhor entre as melhores, o que se reflecte nos actos de 'escrever, louvar, beber, sorrir, soprar' daquela cor. Depois do processo individual concluído, já com as forças a esvaír, atam as pontas das suas vestimentas e formam um todo ao colocar as cores em dialéctica.

Em todo este processo é visível, em primeiro lugar, o percorrer das mais distintas cores, o que nos nutre questionar a própria vida ou, melhor, a existência humana porque são sete cores como são sete artistas, assim como foram sete dias que



levou Deus a construir o Mundo. Depois, neste ‘caminhar’ sobre cada uma das cores, apontadas estas como se formassem uma ‘tela arco-íris’, verifica-se a formação da própria vida ladeada por momentos que vão oscilando entre o preto e o branco, mas juntamente com as mais cores (quentes e frias) formam um mesmo corpo e um mesmo espírito.

Nas últimas palavras do texto, «desatando cinto e colar e atando as franjas da vestimenta às franjas de outras vestimentas, formando uma enorme tela “arco-íris” cobrindo e escondendo um invisível sujeito de vinte e oito indistintos pés e mãos rastejantes... afastando-se... acinzentando-se... desaparecendo.», é evidente que a missão do Homem só se torna completa quando este se une aos demais semelhantes, porque essa é a razão máxima da sua existência: a ‘unidade entre os povos’.

A mesma orgânica desta performance da Alternativa Zero, ou seja, “As Cores em Performance” voltam a ser alvo de intervenção do GICAPC na Maratona Cultural da Academia de Coimbra, (17 para 18 de Junho de 1977). Para além das questões da ‘representação/happening’ que determinam que cada momento seja único, em Coimbra não se dá «a formação do policromático lençol-somatório»<sup>136</sup>.

Nos IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal, O GICAPC volta a percorrer as diversas cores, mas agora é um percurso físico pelas ruas das Caldas da Rainha que também está em causa:

**«À hora marcada, seis “farricocos”, cada um vestido completamente da sua cor, apoiando-se num varapau (bordão, báculo...), carregando recheado saco, tocando estridente trombeta – tudo da mesmíssima cromia – saem juntos do Museu e juntos se dirigem para a Praça, seguidos de multidão cada vez maior. Vão-se, no entanto, separando em sucessivos cruzamentos e bifurcações: o vermelho segue a rua vermelha, arrastando adeptos do vermelho; o laranja segue a rua laranja, levando atrás de si partidários da cor de laranja; o amarelo segue a rua amarela, cativando apoiantes do amarelo; o verde segue a rua verde, seduzindo admiradores do verde; o azul segue a rua azul, fascinando apaixonados do azul; o preto segue a rua preta, encantando apreciadores do preto... E encontram-se, encontram-se todos simultaneamente no mesmo espaço visual – o centro da Praça. E em simultaneidade todos abrem o saco da sua cor e tiram objectos da sua cor. Cada um, durante um longo minuto, lê um livro da sua cor. Depois, exemplificadamente o azul, escreve a azul: “o mundo será azul”. Cada um escreve na sua cor, antevendo o mundo nessa cor. Cada cor utiliza apenas a sua**

---

<sup>136</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 – 54:21

**cor. Cada cor pretende impor a sua cor. Cada cor espalha aos quatro ventos imagens e palavras da sua cor. Cada cor distribui jornais e panfletos da sua cor. Cada cor come comida da sua cor e bebe a bebida da sua cor. Cada cor reza as orações da sua cor. Cada cor afasta-se não se sabe para onde, levando atrás de si o cortejo da sua cor e deixando rastros da sua cor.»**

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 10 e 11.*

Mais uma vez, à imagem do que acontecera na Alternatiza Zero, depois na Maratona Cultural da Academia de Coimbra, os elementos do GICAPC procuram demonstrar que é na diversidade que se encontra a unidade, ou seja, apesar dos percursos individuais, por vezes levados à exaustão, só na união de todas as cores (os esforços, os anseios, os desejos...) é que se encontra o momento perfeito.

Em 1978, o GICAPC fez uma performance na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) com o título “Outro Salão”. Nesta intervenção, a arte é o objecto de análise, porque a arte ‘tem uma só cor, um só lado, uma só missão’, se ainda existirem equívocos, ‘hoje’ deixam de existir. Esta seria uma síntese rápida do que se pretendia colocar à discussão, isto é, a verdadeira função da arte, que aqui se vê agarrada às amarras da convenção. Na verdade, nos finais dos anos setenta, as galerias voltam a recuperar o estatuto posto em causa pela ‘arte conceptual’, o que nos leva a crer que o GICAPC já está antecipando essa situação, visto que colocam em confronto aqueles que ‘fazem tudo’ (porteiros, artistas e oradores) com uma visão obsessiva da arte:

**«... para a *vernissage* de um “Outro Salão” da SNBA, criámos “outras” sete entradas – vermelha, laranja, amarela, verde, azul, violeta e preta – cada uma com tapete e cortinado de respectiva cor e com “porteiro” dessa sua cor distribuindo aos visitantes panfletos dessa mesma cor. Cumprida a tarefa da portaria, nós momentos antes porteiros e agora oradores, fazemos sincronizadamente o mesmo discurso inflamado, mas cada um, em acintosa dessintonia, exaltando propagandisticamente a sua cor em unicidade, lendo a mesmice (*mutatis mutandis*) das palavras ante escritas pelo António Barros e por mim, exemplificadamente as da boca azul gritando a leitura de um papel azul: “Não, hoje já não pode haver qualquer equívoco. A polémica do objecto artístico deixou de caber na problemática do contexto actual e actualizante. Não tenhamos dúvidas. Só há uma arte: a arte azul. Os artistas discordantes afogam-se na masturbação impotentemente intelectual. Só há arte do azul. Os pintores não azuis já não sabem pintar; os desenhadores não azuis já não sabem desenhar; os escultores não azuis já não sabem esculpir. Só há uma via que não deixa qualquer dúvida: pintem só azul e façam apenas esculturas azuis. A definição correcta de arte será então atingida. Um acto artístico é um acto que fatalmente tem de ser azul. Um artista tem de ser azul. A pintura só é pintura**

quando azul. A pintura deve estar virada para a realidade que é – e não poderá deixar de ser – azul. É a azulagia que o demonstra. O homem tem de abandonar o seu acolorismo para passar a ser inequivocamente azul. Eis por que um acto é tanto mais artístico quanto mais azul é. levanto a bandeira azul gritando bem alto que daqui para a frente a arte vai conseguir a perfeição do azul.»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, págs.12 e 13.*

Ainda no mesmo ano de 1978, em Fevereiro, o GICAPC realiza três performances em locais distintos (IADE, Chiado e no Café Brasileira) como ilustra o seguinte texto:

«Nas instalações do IADE [Fig. 75], vestidos de suas cores e distribuídos por sete cavaletes num mesmo ateliê, com lápis, pincéis e tubos apenas da cor respectiva, sete pintores ocupam-se do mesmo motivo, fazem surgir a mesma imagem, a mesma composição, a “mesma” gestualidade... - disjuntiva e exclusivamente vermelha, laranja, amarela, verde, azul, violeta ou preta, Só.

No Chiado “repetimos” a *performance* das Caldas da Rainha com as diferenças ordenadas pelo local.

Na “Brasileira” fomos entrando um a um, cada qual vestido rigorosamente de sua cor, levando um livro, um caderno de apontamentos, uma esferográfica, um marcador, uma bandeirinha e mais coisas nos bolsos, tudo no monocromo fanatismo... vai-se sentar numa mesa que cobre com um toalhete da paixão calorística. Depois de estarem os sete sentados, começam todos a fazer a mesma coisa, em conseguida sincronização. Sigamos, por parcial exemplo, o partidário azul quando já em acção simultânea. Lê, por momentos, um livro com capas e letras azuis, pede uma água que discretamente tinge com corante azul, bebe um pouco dessa água, escreve no caderno azul palavras azuis, bebe mais água azul, agita a bandeirinha azul, gritando: “Viva o azul! A vida é azul! Só o azul nos salvará! Viva o azul! “Claro que das outras seis bocas se poderia ouvir, ao mesmo tempo: - Viva o vermelho! – Viva o laranja! – Viva o amarelo! – Viva o verde! – Viva o violeta! Viva o preto!

E bebem mais um trago, lêem mais imã página, escrevem mais umas palavras, gritam mais umas frases... - tudo em sincronia, tudo em monocromia, tudo em monotonia.»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, págs.13 e 14.*

Conforme se depreende no texto acima transcrito, todas estas performances comungam de aspectos muito equivalentes, isto é, ambas apresentam os performers vestidos de igual modo, apenas diferenciados pela cor que representam, assim como todas elas percorrem as cores de forma obsessiva, o que era prática já utilizada pelo Grupo Cores noutros momentos.

Assim, numa primeira observação, podemos dizer que estas intervenções são o culminar de um percurso performativo do Grupo Cores, uma espécie de resumo de todo o seu trabalho de análise do mundo actual que se encontrava em transformação em todas as suas vertentes (político, social, artístico...). Aproveitando as palavras de Egídio Álvaro, «... Jogo de massacre, repetitivo, teimoso, obsessivo, aparentemente simples, talvez iónico, um pouco angustiado, em que sucedem os mesmos gestos, até à saturação, até à náusea, discurso visual coerente ilustrando a impossível 'aceitação dos outros'»<sup>137</sup>, podemos afirmar que o GICAPC ou Grupo Cores assume as suas participações como uma busca 'cega', usando as mesmas roupas, fazendo os mesmos gestos, partilhando os mesmos textos, todos diferenciados apenas pela cor, estão a questionar o mundo que os (nos) rodeia, o país que desperta numa nova realidade política, social, cultural e artística e, ainda que se encontre numa atitude pouco interventiva ainda cativo de um passado próximo<sup>138</sup>, precisa obrigatoriamente de criar uma estrutura determinada e determinante em que não seja apenas sujeito passivo, ou espectador/observador, mas que participe activamente nesta mesma missão de transformação social, política, cultural e artística.

---

<sup>137</sup> ÁLVARO, Egídio, "Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra", *Cadernos de Arte Moderna Portuguesa*, n.º 4, Lisboa, Fevereiro de 1978.

<sup>138</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 59.

## 2.4. CORPO

O ‘corpo’, a mais humana e íntima das matérias, desde sempre interrogando quanto à sua origem e forma convoca a temática do ‘corpo como palco’. O lugar central do corpo é bem assinalado por Guillermo GÓMEZ-PEÑA: «Tradicionalmente, o corpo humano, o nosso corpo, e não o palco, é o verdadeiro lugar de criação e a nossa matéria-prima é a nossa tela em branco, o instrumento musical, o livro aberto; a nossa carta de navegação e mapa biográfico; o véu para as nossas identidades em constante mutação; a peça central do altar, assim dizendo. O nosso corpo é também o centro do nosso universo simbólico – um pequeno modelo para a humanidade – e ao mesmo tempo, uma metáfora para um corpo sócio - político maior. Se formos capazes de estabelecer todas estas conexões perante uma audiência, temos a esperança de que outros as reconheçam nos próprios corpos.»<sup>139</sup> e, mais adiante, acrescenta «As nossas audiências podem indirectamente experimentar outras possibilidades de liberdade estética, política e sexual; possibilidades de que sentem falta nas suas vidas»<sup>140</sup>.

Neste sentido, conjugando as diferentes motivações de cada espectador com a intenção proposta pelo performer, todos são convidados a partilhar uma experiência única, mas que permite retirar o ensinamento individualizado, ainda que numa atmosfera colectivizante.

Nas performances de Armando Azevedo, o recurso ao ‘corpo’ apresenta-se como o lugar de criação apontado por Guillermo GÓMEZ. Azevedo apresenta o mapa biográfico ao abrir o livro da sua própria vida. Assim, no centro do universo coloca-se o autor que busca as mais íntimas recordações, para as colocar em diálogo com o presente, verificando-se na junção dos fragmentos a construção perfeita no todo.

A estreia de Armando Azevedo nas acções performativas aconteceu em 1972 no 2º aniversário da Ogiva:

---

<sup>139</sup> GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, «em defesa da arte da performance», (Revista) *Marte* N.º 3 (2008)- Tema: “De que falamos quando falamos em Performance”, pág. 23.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pág. 25.

*«... e em performance individual me estreei eu, em resposta à “Agressão com o nome de Joseph Beuys” de Ernesto de Sousa.(...) Aí se desenrolou, nessa mesma noite e nesse mesmo palco, a minha performática réplica ao “insulto”, o que, afinal, nos ligaria tão fortemente ao “Agressor”.»*

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág.2.*

A Ogiva comportava nas suas instalações diversas exposições, mas também deu lugar a uma palestra de Ernesto de Sousa, intitulada “Agressão em nome de Joseph Beuys”<sup>141</sup>. Durante esta palestra, Armando Azevedo enfrenta a posição assumida por Ernesto de Sousa em relação à plateia, uma vez que este assume uma plateia completamente ignorante face ao assunto, e Azevedo assume-se exageradamente como ignorante em relação ao fenómeno artístico em geral, através das respostas às perguntas formuladas por Ernesto de Sousa e conseguindo também com que grande parte dos presentes seguisse a sua postura e também eles entrassem nesse mesmo jogo, criando naquele momento um verdadeiro happening<sup>142</sup>.

O ano de 1979 representou uma celebração especial em Armando Azevedo. Precisamente no ano em que completara os seus 33 anos de idade, Azevedo recorre a questões bíblicas para nos falar da transformação. Neste momento é a Páscoa que está em jogo, mas não uma Páscoa tradicional e comemorada pelos cristãos, agora é a sua «Pãques 79» em Lyon no “1º Symposium Internacional d’Art” e depois a «Páscoa de 1979» no CAPC.

Para uma melhor compreensão destas duas intervenções, socorremo-nos de um excerto do texto de António Olaio, que nos surge fundamental para uma melhor compreensão e análise das performances:

«... Armando Azevedo representou-se assim, porque em 1979 tinha 33 anos, a mesma idade com que Jesus Cristo morreu e, por isso, a mesma idade com que Cristo permanece. Mas Armando Azevedo já não tem 33 anos e os jornais que preenchem o fundo como paisagem conceptual se, na época, sublinhavam o presente, o próprio dia, desde logo começaram a lembrar o ontem e cada vez mais, uma ideia difusa de passado. Nesta imagem, o artista, 33 anos como Jesus Cristo, mimetiza a posição do

---

<sup>141</sup> Joseph Beuys fora professor de escultura e a dada altura assumira que as suas aulas deveriam ser frequentadas por quem quisesse, o que foi contestado pelos alunos e o levaram a manter o atelier mas a perder as aulas. Mais tarde conhece o Fluxus e torna-se o seu membro mais famoso. A sua obra reconhece que a arte deve ter um papel activo na sociedade.

<sup>142</sup> Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 02:02

corpo crucificado, mas fica-se pela imagem destes braços a meio caminho de se abrirem. E, assim fixada nesta posição, esta personagem de mãos no ar como poderia estar uma vítima de assalto ou um vilão apanhado pela polícia. De mãos no ar, de qualquer forma, mesmo que desnecessariamente. Pela nudez que se adivinha, está certamente desarmado. E é assim, desarmado e transparente, que se apresenta. Não estará certamente aqui uma exaltação da humildade, neste pudor de não se aproximar demasiado de uma imagem de Cristo. Até porque ouvi o Armando Azevedo várias vezes dizer que é Deus (talvez D'eu, como escreveu num dos seus trabalhos mais recentes)...»<sup>143</sup>.

Nestas duas performances, ainda que sigam o mesmo teor, há elementos na sua construção que devem ser explorados. Na «Pãques 1979 d.C.», em Lyon, o performer emerge do meio dos jornais e exalta um percurso a construir (ou reconstruir) o seu mundo, a sua 'vie'. Os elementos que retira da sua mala, auxiliados pela envolvimento de corpo e mãos espalhadas em redor, são 'os seus' livros e as 'suas' imagens de piões e bolinhas, isto é, o mundo revisitado, mas agora sob outra perspectiva, porque só agora, aos 33 anos, se junta num longo caminho durante o qual foi unindo as letras, o conhecimento e a sabedoria:

**«Quando, vestido de branco, emergi do sufoco dos jornais (e pisadelas), descoltei uma cinzenta mala de viagem revestida a fotocópias de trabalhos meus, donde fui tirando coisas: um livro... aberto em Vs de várias cores, dimensões, expressões, estilos... que li como nas primeiras aulas da minha primeira classe; uma venda cheia de Vs coloridos que coloquei nos olhos; uma bandeira, com grande V e outros Vs mais pequenos, que agitei, vibrante; um ovo cheio de Vs que, descascado, comi; punhados de pequeninos Vs, letrinhas feitas confetes. “Vive le V”! Virada(s) a página(s) do V, surgiram Is no livro, na venda, na bandeira, no ovo, nos confetes, tudo cumprido em I... Depois, em novas páginas, Es, e em E, nova venda, nova bandeira, novo ovo... “Vive le E”!... E assim caminhei pela V... I... E, em dança de agrilhado. Depois da minha escrita-pintura em invasão de livro, venda, bandeira, confetes... e uma bola “pintada” a esferográfica predominantemente azul em céu com nuvens, flores, paisagens, piões, bolinhas... que, furada, me consolou com fresco sumo de laranja. O céu.»**

No CAPC, a «**Páscoa 1979 D.C.**» vem trazer uma outra dimensão. O performer 'ressuscita' do meio dos jornais. Contudo, não é da morte física que falamos, mas de uma 'renovação' do homem (corpo e mente), que tem um mundo de informação ao seu dispor, mas que o próprio consegue manter à distância e se colocar numa posição

---

<sup>143</sup> OLAIO, António, «Recordações em saldo», Armando Azevedo - Recordações Imaginárias, CAPC 2008, pág. 7.

crítica, porque também aqui, neste local, tem uma posição definida em relação a tudo o que o rodeia:

«Com o próprio material-suporte, jornais, jornais de todo o tipo, género, índole, sector, importância, especialidade, objectivo, tamanho, cor, espessura de papel, difusão, cria um espaço-volume com imagens simbólicas figuradas (mãos em diversas posições e um corpo, em silhueta – suas mãos e seu corpo – sobre as quais aparecem formas simbólicas expressivas, ligadas por nuvens volumosas) que ocupam o lugar tradicionalmente destinado aos «quadros». O pavimento do recinto da experiência está totalmente coberto de espessa camada de jornais usados e amarrotados, enquanto dois ou três noticiários sonoros simultâneos, em fundo, criam um clima obcecante que ajuda a compreensão da denúncia da má informação, capaz de manipular, alienando pela depressão, potencialidades que deveriam ser aproveitadas num sentido construtivo e humano.

Enquanto não é possível tal propósito, Armando Azevedo vai chamando a atenção do leitor manipulável, que todos somos, para a necessidade de obtermos resposta crítica para situações em confronto que envolvam a redescoberta de valores humanos fundamentais.

Afogados pela avalanche imparável da informação é urgente emergir e procurarmos deliberadamente «alimentos frescos e naturais» tal como o fez simbolicamente Armando Azevedo nos momentos que antecederam a inauguração da sua «exposição», melhor, da sua original vivência: Páscoa 1979 D.C..»

Santos, João Plácido, 'Armando Azevedo e a sua «Páscoa 1979 D.C.»', CAP',  
(Livro de Actas de Armando Azevedo, s/d)

Será esta uma retrospectiva ou apenas uma marca mais vincada num percurso amadurecido, mas sobretudo é de um homem feito «D'EUS» que se fala. Um Homem que tem os meios ao seu dispor, mas que precisa saber seleccionar e separar 'o trigo do joio', a verdade da mentira, o bom do mau. Tudo isto num caminho de ligação à própria condição humana, sempre numa ligação com uma memória que lhe confere a identidade.

Ainda que possa ser forçada a observação, atrevemo-nos a destacar os elementos em jogo, ou seja, se olharmos para os textos bíblicos apenas temos referências de Jesus Cristo na infância e na sua fase adulta, sendo a morte e ressurreição os pontos máximos desta passagem pelo mundo. Em Azevedo, a sua Páscoa também nos remete para os mesmos períodos, as recordações da infância, os livros da primária e o pião, por exemplo, e depois esta fase adulta em que a sua posição é assumidamente construída à imagem e semelhança de «D'eus».



A «Homenagem ‘morte e nascimento’ de James Joyce»<sup>144</sup>, no ano de 1982, mereceu duas intervenções de Armando Azevedo, uma na Clepsidra em Coimbra (Fig. 128) e outra na Árvore, no Porto (Fig. 129 a 134), sendo esta acompanhada pelo “Grupo História”. Em Coimbra, os focos foram virados para Armando Azevedo, que se encontrava a ler o livro ‘Conhecer James Joyce e a sua obra’ de José M.ª Valverde, sentado a uma mesa com uma cerveja.

Assim, numa atitude completamente assimilada pela banalidade de alguém à mesa de um café a ler, Azevedo confronta silenciosamente o público que o cerca, incitando-o à procura, à pesquisa e sucessivamente à descoberta de James Joyce e sua obra. No Porto, num ambiente próximo do criado em Coimbra, Armando Azevedo senta-se a uma mesa a beber cerveja, contudo a ‘sua’ venda cheia de piões e nuvens desenhados, uma vela acesa e os alunos aumentam a expectativa da performance. Ao abrir o livro ‘Conhecer James Joyce e a sua obra’, Armando Azevedo lê um texto de sua autoria, porque as páginas foram coladas sobre as do livro de James Joyce, autor de ‘Ulisses’,<sup>145</sup> e também Armando Azevedo escrevera a sua ‘Odisseia’:

### ***ABRE-TE, SÉSAMO!***

*Temos os olhos abertos...*

*E nada vemos,*

*Digo-vos eu.*<sup>146</sup>

Numa viagem aos remotos tempos da criação humana, Armando Azevedo remete o imaginário para os textos bíblicos e apresenta o Homem que preferiu a árvore do conhecimento à da vida, o que o levou a ficar «obrigado a perseguir e sofrer a ciência do bem e do mal».<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> James Joyce (1882 – 1941) – escreveu romances, contos e poesia, considerado um dos maiores autores do século XX.

<sup>145</sup> A obra ‘Ulisses’ de James Joyce retrata um cidadão comum que vagueia pela cidade, onde enfrenta a ignorância dos ‘ciclópes’ e sofre múltiplas tentações até chegar a casa. Na verdade, trata-se de uma recriação da Odisseia de Homero num mundo moderno. Nela são tratados temas como o anti-semitismo, a erotismo, o adultério, a raciocínio científico, as falsas relações sociais.

<sup>146</sup> Texto de Armando Azevedo, colagem no livro ‘Conhecer James Joyce e a sua obra’.

<sup>147</sup> Ibidem

Armando Azevedo começa por apresentar o estado de cegueira em que se encontra o homem, causada pela permanência contínua do indivíduo «no seu torrão natal». Esta forma de vida não permite com que o conhecimento seja alargado, pois as ‘barreiras’ são fixadas deliberadamente e isto impede o alargar de horizontes e de alcançar o paraíso, mesmo que este se encontre «ali mesmo ao lado». Assim, devido a esta atitude, «o paraíso continua inalterado e inalterável na sua beleza apreensível pelos sete sentidos...».

Armando Azevedo recorre a palavras mágicas, «ABRE-TE, SÉSAMO!», que transmite desde logo esse desejo de ‘iluminar’ o indivíduo para um novo mundo que lhe permita alcançar mais além. Assim, começa por questionar a beleza do paraíso apreendida pelos ‘sete sentidos’, ou seja, num mundo construído em sete dias e que vê a sua renovação no mesmo número de dias, não aconteceu nada de extraordinário, porque tudo continua inalterável, seja isto numa dimensão facilmente alcançável (visão, audição, olfacto, paladar e tacto) ou mesmo através do sexto sentido – a intuição/instinto – ou o sétimo sentido - a telepatia, a interactividade<sup>148</sup>.

O texto de Armando Azevedo está dividido em dois momentos distintos. O primeiro apresenta todo o trajecto do ‘Homem’, limitado pela ‘árvore do conhecimento’. Um homem que teve a oportunidade de optar, mas que desde sempre escolhera os caminhos que mais dificilmente conduziam ao paraíso, levando-o antes a ‘conhecer a nudez’ e obrigando-o a percorrer lugar a lugar em busca desse paraíso cada vez mais distante. Ao longo desse caminho teve de ‘usar o seu suor para amassar o pão, ajudado pelo diabo’ e esse mesmo suor vai levar também ao dilúvio, ou seja, os seus feitos arruinam-no cada vez mais, mesmo quando tem a oportunidade de alterar o seu percurso, surgida a partir das azeitonas de um ramo de oliveira que trazem nova luz, permitindo uma nova esperança na oportunidade de ver ‘as sete cores do arco-íris’, este vira-lhe novamente as costas, mesmo com a construção da torre de Babel que quanto mais alterava menos via. No segundo momento encontra-se o performer, que

---

<sup>148</sup> Azevedo coloca em questão o número de sentidos, uma vez aos cinco facilmente reconhecidos (visão, audição, olfacto, paladar e tacto) acrescenta o ‘sexto sentido’ – aquele que permite ao indivíduo obter conhecimento pela intuição ou mesmo ‘instinto’ e o sétimo sentido – que identifica como uma espécie de ‘telepatia’ ou ‘interactividade’, ou seja, o sexto sentido é virado para o exterior, na medida em que vai de encontro à posse do ‘objecto, enquanto que o sétimo sentido está no interior da pessoa e lhe permite fazer um juízo estético, o que explica, por exemplo, ‘o gosto’, não no sentido do paladar mas do sensorial.

mais uma vez grita as palavras de ordem «ABRE-TE, SÉSAMO!», que tem a oportunidade de modificar todo o percurso até então erradamente seguido, pois agora a luz leva-o ao sonho e o sonho ao paraíso até então rejeitado. Este momento é vivido em plena sintonia entre dois hipotéticos mundos, onde os objectos ganham um novo signo, ou seja, ‘uma coisa quer dizer outra coisa’, e, desta forma, o performer/pintor vai dar um novo significado ao mundo, porque apresenta, por exemplo, «... paupérrimos materiais, agora sacralizados.» ou «... a cena por vós antes vista como a mais banal, ganha força dum show redentor».

Na verdade, com esta performance Azevedo procura apresentar em primeiro lugar o estado em que se encontra o mundo, por mais oportunidades que tenha para mudar, esta posição é inalterável. Por outro lado, chama a si próprio o poder de libertar ou orientar o indivíduo neste percurso até então tumultuoso, oferecendo-lhe a possibilidade de usufruir de um outro lugar: o maravilhoso. Azevedo, seguindo o mesmo princípio do “ready-made” de Marcel Duchamp, renega a teoria platónica (Mito da Caverna)<sup>149</sup> na medida em que não permite à sua obra ser ‘a sombra da sombra’ ou a ‘imitação da imitação’, mas busca o conhecimento na ‘ideia’ inicialmente concebida e logo a transforma numa nova realidade.

Nas intervenções colectivas onde o ‘corpo’ assume a função principal, Armando Azevedo participa em performances com o CAPC e o Puzzle. Os elementos do CAPC, na comemoração do aniversário da Ogiva em 1972, conceberam um presente denominado “Homenagem a Josefa de Óbidos”<sup>150</sup>:

*«Tínhamos concebido e executado uma enorme Prenda para a festa, ali apresentada em cortejo, com banda de música e tudo: uma enfeitada caixa - embalagem, do tamanho de um grande frigorífico, contendo na vertical uma sucessão de embrulhos - gavetas que, em ritual de solene ofertório, foram emergindo, desocultando consecutivos mimos, em encadeamento: uma aguarela encaixilhada; um belo ramo de flores; pedras separadamente trabalhadas, pintadas e em bruto; nozes, muitas nozes, correndo pelo chão, descendo as escadas, caindo do andar de cima... dando-se à (usu)fruição como verdadeiro Presente de intervenção, de convite ao happening, à comunhão.»*

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág.2.*

---

<sup>149</sup> Platão, na comparação com a cama de Deus, a cama do marceneiro e a cama do pintor, defendia a ideia que Deus tinha a ideia, o marceneiro a tornava realidade e o pintor a imitava.

<sup>150</sup> Josefa de Óbidos (1630 – 1684) – pintora, nasceu em Sevilha – Espanha e viveu e produziu em Portugal.

O presente, que tinha sido elaborado no CAPC e levado para a Ogiva, nas palavras de Armando Azevedo, ‘revestia-se de muita complexidade, uma vez que juntava em si alguns aspectos que tem a ver com a arte postal, objecto estético e sobretudo com o objecto performativo’. A sua oferta não se reduziu à simples entrega, mas a todo um processo de desocultação desse mesmo presente, onde a mostragem fora realizada em performance<sup>151</sup>.

Num verdadeiro happening, os elementos do CAPC ofereceram o presente em ‘ritual solene’ numa exploração desse enorme embrulho. Se a ‘aguarela’ remete para a arte, o ‘ramo de flores’ é um convite à festa, à alegria, à comunhão desejada. As pedras trabalhadas contrastavam com outras em bruto, que podiam ser trabalhadas, mas também serviam para abrir as múltiplas nozes que corriam por todos os lados da sala.

Mais uma vez, a materialidade da arte é colocada à discussão, permitindo não só observar os objectos trabalhados ou transformados, mas ao mesmo tempo outros que precisam de ser trabalhados ou simplesmente que sirvam para usufruto na partilha de um mesmo alimento, a comunhão em festa.

Um outro momento que merece destaque foi a celebração do “1000011º Aniversário da Arte”, onde Armando Azevedo participa como um dos elementos do CAPC. Ainda que esta festa não se revista de momentos performativos em particular, toda ela é um happening na medida em que o CAPC abre as portas ao exterior e em comunhão celebram em festa, permitindo que a missão da arte seja efectivamente conseguida através da sua intervenção social e política<sup>152</sup>:

«No entanto, em 17 de Janeiro de 1974, felizmente de licença em intervalo de quartéis, aqui estava eu no Círculo enfalanado para o “1000011º Aniversário da Arte”, ideia de Robert Filliou proposta por Ernesto Sousa. A Festa ia da cave ao sótão, em preenchimento total, numa espécie de “Nossa floresta deles” com flores, cores, luzes, escorrega, sumaúma, música, dança, balões, petiscos, bebidas, retratos *a la minute*... Volto ao “meu” verde uniforme. Tinha ido de Mafra a Vendas Novas. Iria para Lisboa (vivendo aí por dentro o 25 de Abril), Viseu, Tomar, donde regressaria no último mês de 75.»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 5.*

---

<sup>151</sup> Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 04:10

<sup>152</sup> <http://www.ernestodesousa.com/?p=99>

Na 'Semana de Arte na Rua' em 1976, Armando Azevedo orienta o GICAPC para uma intervenção em Coimbra:

«Logo no princípio de 1976 (ainda me ensombra o mesmice do verde), numa das sessões de dinamização, entreguei aos participantes uns metros de pano cru que cada um trataria (em corte, costura, colagem, bordado, pintura...) e utilizaria, depois, como vestimenta. Daqui saíram os encapuzados que, em solene mas insólito cortejo, percorreram Coimbra na "semana de arte na rua" enfatizada na Praça da República e Jardim da Sereia, em Maio/Junho.»

*in Armando Azevedo, APONTAMENTOS, Coimbra 2010, pág. 5.*

Nesta performance, embora se deva realçar a vestimenta utilizada como unificadora ainda que diferente na sua concepção individualizada, é no labirinto que reside a verdadeira essência desta intervenção. Partindo da ideia de construir um labirinto num espaço comum aberto, onde podiam colocar as suas intervenções e, ao mesmo tempo, permitir que a comunidade partilhasse dessas mesmas acções, o labirinto construído com madeira e fios criava a ideia de parede e constituía esse mesmo percurso de encontro e partilha de ideias<sup>153</sup>.

Na verdade, o objectivo desta performance prendia-se com o convite à partilha, à exploração de diferentes realidades artísticas plástico-performativas, mas sobretudo ao confronto de ideias por entre caminhos diversificados, alguns sem saída, obrigando a uma comunhão e experiência permanentes, até alcançar a meta pretendida. Num outro plano, a viagem não permanecia apenas na dimensão do visível mas representava uma outra viagem ao interior de cada participante/visitante como se redescobrisse a si próprio através do auxílio dos mais distintos objectos artísticos e do próprio caminho percorrido. Este verdadeiro conhecimento, quer o artístico quer o individual, só é possível após essa viagem tantas vezes tumultuosa que termina na aquisição da consciência plena da existência humana. No momento em que se dá esse conhecimento ou essa consciência assiste-se à transformação do 'eu', originando a passagem da cegueira à visão, das trevas à luz, do instinto ao inteligível.

Uma outra performance que merece destaque neste campo do 'corpo' é a apresentação, na Praça da República em Coimbra, de "Ecologicamente", aquando da 'Semana Ecológica' em 1977:

---

<sup>153</sup> Cfr. AZENHA, António Joaquim Gaspar, Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008, pág. 61.

«Entretanto, um outro trabalho colectivo “ECOLOGICAMENTE” viria possibilitar-me a utilização - visão de mais uma(s) hipótese(s) de acção de corpos multiplicados – e não apenas somados. Na Praça da República (Coimbra), um “ecologista” era atacado por vários “poluidores” que, atacando-o cada um à sua maneira, o desnudaram na sua própria poluição interna.

“Desmistificação... “mistificação”... desmistificação”... um processo colectivo que cada vez mais influiria no meu (individual) processo.»

(Livro de Actas de Armando Azevedo, s/d)

Neste trabalho, existe um ecologista que é ‘atacado por vários poluidores’ e ‘o desnudaram da própria poluição interna...’. Tudo está poluído, ninguém está imune à poluição, porque esta está condicionada pelo meio ‘ambiente’ envolvente. Nem mesmo o ecologista, apesar de uma aparência externa, consegue passar sem que seja interpelado. Na verdade, há muito para lá do visível que, não sendo facilmente alcançável pelos sentidos, vai-se ‘desfardando’ de uma imagem que cultiva na aparência, mas que foi ‘poluída, corrompida, adulterada...’ no seu interior.

Ainda numa intervenção colectiva, Armando Azevedo participa em duas performances, ambas ritualizadas num jantar partilhado, em que toda a dinâmica se desenvolve em torno do nascimento do Grupo Puzzle, na Galeria Dois, e mais tarde numa celebração harmoniosa resultante de um trabalho concretizado, na Sala das Armas do Casino, Póvoa do Varzim em 1976.



(Galeria Dois)

Na Galeria Dois surgiu a ‘expectativa de nascimento de um puzzle fisiológico - estético com pretensões a grupo’, na qual à volta de uma mesma mesa se sentavam indivíduos que viriam a compor o colectivo e livremente partilhavam os alimentos que os mesmos se encarregaram de levar para o piquenique, visto que existia sempre a

possibilidade da troca ou não, mas tudo isso era parte integrante do jogo de nascimento ou não nascimento do puzzle. Enquanto os alimentos eram partilhados, comungados, pelos elementos que viriam a compor o Puzzle, em toda a volta estava uma estrutura a suportar 'tule' que constituía uma barreira para o público que entrava e se deparava com oito indivíduos num piquenique. Uns mascarados e outros sem adornos, todos partilhavam os respectivos alimentos e já era claro que tinha nascido o Grupo. Para uma comunhão total, o tule foi subido e não só foi possível unir o grupo e o público, mas ainda foi questionado se alguém se queria propor<sup>154</sup>.

Se na Galeria Dois tinha sido uma performance ritualizada, na Sala de Armas do Casino da Póvoa de Varzim a abertura da inauguração da exposição do Puzzle foi antecedida com um jantar, sendo que neste acontecimento o público apenas se deparou com um ambiente de fim de jantar numa sala em que estavam expostos diversos trabalhos do grupo, ou seja, o público estava perante uma comunhão que já se tinha estabelecido anteriormente e que se completava ali, naquela refeição, quer na mesa ou nas paredes<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Esta acção foi previamente combinada entre Armando Azevedo e João Dixo para a entrada ou reentrada de Pinto Coelho no puzzle.

<sup>155</sup> Cfr. Entrevista a Armando Azevedo, 2011 - 13:28

### 3. CONCLUSÃO

A obra Performativa de Armando Azevedo poderia ser simplesmente classificada como sendo uma apologia à arte e à vida. Armando Azevedo participa activamente nos diversos momentos que levam à performance propriamente dita. Se as suas participações nos jogos, na equipa, nas ceias e nas festas do CAPC coincidem com os primeiros passos da performance, ainda que sem esta consciência, Armando Azevedo esteve lá de forma activa, quer na sua concepção, quer na concretização das acções previamente planeadas.

Conforme sugerido na análise das suas performances, o trabalho que produziu pode ser dividido em três campos distintos, ainda que com sobreposições naturais numa arte marcada pelo próprio questionamento das fronteiras entre as artes. Colagem/Palavra, Cores e Corpo foram aqui tomados como territórios expressivos vinculados a 'materiais' essenciais para a acção performativa, quer nas suas intervenções individuais, quer nas colectivas, com o Grupo Puzzle e o Grupo Cores ou GICAPC.

No recurso à 'Colagem/Palavra', o performer Armando Azevedo propõe sistematicamente uma 'releitura' social, claramente implicada num tempo e num espaço em plena transformação. Inicialmente, essa proposta afigura-se como algo hipotético, ainda não existe a ideia formada com clareza na sociedade, mas o artista propõe-se pensar essa possível mudança. Na 'Floresta' ou na 'Minha, Tua, Nossa, Vossa Coimbra Deles', os objectos do quotidiano estão transformados, cobertos de imagens da vida social ou de jornais da actualidade, ambos respeitando a forma inicial do objecto agora envolvido, mas dando-lhe uma nova significação. Os ponteiros do relógio da 'Floresta' não servem mais para indicar as horas, por exemplo, assim como o cinzeiro já não é para deitar as cinzas, pois agora, estes e outros objectos são 'arte', na medida em que se transformaram em 'comunicação estética'. Para além deste jogo de envolvência de objectos, será em 'Pãques 79' e depois em 'Páscoa de 1979' que o performer Armando Azevedo surge do meio de jornais, lugar em que a escrita massificada se impõe como ordem natural. Contudo, o performer volta a propor que o caminho não seja tomado como certo e adquirido, pois pode e deve ser transformado,



mantendo-se em busca de cada letra, de cada sílaba, até que a palavra tenha finalmente sentido. Na verdade, a realidade mostra-se em transformação, não só nos objectos envolvidos pela escrita massificante. Esta abordagem surge também no recurso às mãos e ao corpo em silhueta da 'Pãques 79' e da 'Páscoa de 1979', revestidas de nuvens e piões pintadas, reflectindo as memórias do performer e representando agora as marcas de uma mudança individual. Nas intervenções colectivas, o grupo Puzzle socorre-se deste mesmo tema e, por exemplo, constrói um objecto (Calendário/Relicário) para acolher a soma das recolhas e participações de todos os seus elementos. Cada dia abre-se novo saco, onde em ritual se recebem e se depositam os pedaços achados necessários; todos juntos permitem uma visão colectiva, porque se fundem, porque se unem.

A 'Cor' é assumida em obsessão total, na grande maioria das performances apresentadas, sejam estas individuais ou colectivas. Inicialmente esta pretende proporcionar uma visão diferenciada, consoante a maior ou menor aproximação do espectador (Redoma, na homenagem ao 25 de Abril), mas depois, porque não é mais uma designação associada a um determinado tom, a cor ganha um novo sentido e transforma-se em manifestações plenas de vitórias sucessivas de alguém, o performer, que atingiu o que tanto procurava entre inúmeras letras iguais e formou o seu nome, aclama-o então bem alto, acena com mais cor, até se esgotarem todas as que formam o arco-íris. Noutros momentos é tomada em obsessão uma só cor, explorando nesta deriva monocromática as questões sociais da igualdade, justiça, fraternidade (Almada, obsessão pelo vermelho), numa cidade pintada de azul, num mundo todo azul, incluindo a comida, a bebida, as palavras e o próprio sangue (Espaço Lusitano, Porto). Nas propostas colectivas é seguida a mesma obsessão, embora de forma multiplicada, uma vez que cada membro do grupo Cores ou GICAPC assume a sua cor predilecta e eleva-a ao mais alto nível, exagerando amiúde, mas conseguindo pintar o mundo e a sociedade das mais diversas cores de todas as suas ideias, conceitos e pensamentos.

O 'Corpo' surge em Armando Azevedo como mais um elemento ou objecto em transformação; é um palco, um suporte da vida. Na 'Pãques 79' e na 'Páscoa de 1979', por exemplo, Azevedo surge do meio de jornais representando o nascimento, mas neste momento já não é o nascer antes o 'renascer', porque agora já possui conhecimento do que existe, apenas precisa de saber seleccionar o que deve ser

seleccionado. Para isso, o homem que aqui (re)nasce tem liberdade e é nessa mesma liberdade que vai traçar o seu rumo. Na homenagem à morte e nascimento de James Joyce, Azevedo vem trazer uma proposta idêntica, sobretudo no que se refere ao conceito de opção de escolha, porque o homem está envolto numa cegueira por ter tomado a escolha errada, ao optar pela 'árvore do conhecimento' em detrimento da 'árvore da vida'. Aqui a proposta de orientação é delegada no performer/pintor, que propõe uma visão diferente, ao atribuir um outro significado ao significante. Em intervenções colectivas, o tema do nascimento também é evidente, agora envolto em tule, o objecto semitransparente, que ao ser levantado deixa ver o nascimento de um grupo e, deste modo, comunga os seus ideais. 'Ecologicamente' é outra das propostas em que o corpo se assume como um palco, porque nesse corpo do ecologista se esconde a poluição, sendo necessário limpar a sua poluição interna.

Como se pode observar, a Obra performativa de Armando Azevedo reúne em si a representação da realidade, da imaginação e da memória. Azevedo constrói as suas performances com recurso às suas vivências passadas, nomeadamente às recordações da infância, assumidas nos objectos que o acompanham (nuvens, piões, ...), as experiências mais marcantes em determinados momentos (serviço militar em pleno 25 de Abril) e a relação entre o mundo real, os acontecimentos que marcam o momento e um mundo fantástico. Tudo isto são ingredientes obrigatórios para a construção de uma nova visão que se impunha numa sociedade em transformação.

Conhecer-se a si mesmo, através do reencontro com as suas memórias, permite agora autoproclamar-se à imagem e semelhança de "D'eus", porque essa é a sua realidade de artista, construída de inúmeros 'eus' e, por isso, aclama bem alto o seu nome e pede 'vivas', não só porque existe, mas porque também é sujeito diferente. Com plena consciência da sua condição, torna-se fundamental resistir à demagogia, ao controlo da informação, à cegueira dos governantes. Por esta razão propõe o diálogo entre realidades distintas como a política, a religião e critica a ignorância disfarçada de intelectualismo superficial.

A sua obra performativa assume ainda que a vida tem de ser vivida; tal implica agir em consciência, conhecer antes para aplicar depois com convicção. Deste modo, as suas obras performativas estabelecem um diálogo permanente entre a arte e o real,

o real de uma situação concreta, num país incerto à procura da sua identidade, interrompido pela arte que o questiona mas lhe pode fornecer uma visão crítica.

## 4. BIBLIOGRAFIA

GOLDBERG, Roselee,

(2007) *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa.

GLUSBERG, Jorge

(2005) *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva.

COHEN, Renato.

(1980) *Performance como Linguagem*. São Paulo: Col. Debates, Perspectiva, 1980.

Coutinho, Liliana

(2005) «*Body art: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal*», in: *Sinais de Cena* n.º 4 (2005).

DIAS, Alexandra Gonçalves

(2009)\* *Performance-me! O processo de si pelo Movimento dos Desejos*, Tese de Mestrado apresentada à Universidade do Rio Grande do Sul  
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15845>

Hoffmann, Jens ; Jonas, Joan

(2005) *Perform*, London, Thames & Hudson.

Oliveira, Márcia

(2010)\* «A 'escrita-corpo' de Ana Hatherly», in *Estudos Performativos*, Ed. Ana Gabriela Macedo et al., Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 75-85.

Metello, Verónica, «*notas para uma cronologia*», Tema: "De que falamos quando falamos em Performance", *Marte* N.º 3 (2008).

NOGUEIRA, Isabel, <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=90>

(e) Armando Azevedo - Recordações Imaginárias, CAPC 2008

Barros, António, “*Genoma*” do GRUPO CORES, Junho 2007

AZENHA, António Joaquim Gaspar,

(2008) *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, Dissertação de Mestrado em Comunicação Estética, EUAC, 2008.

Armando Azevedo, Recordações Imaginárias, CAPC, 2008.

Oliveira, Márcia

(2010)\* «A ‘escrita-corpo’ de Ana Hatherly», in *Estudos Performativos*, Ed. Ana Gabriela Macedo et al., Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 75-85.

Catálogo da Exposição GRUPO PUZZLE (1976 – 1981) / PINTURA COLECTIVA = PINTURA INDIVIDUAL, CAE Figueira da Foz, 2011, págs. 2.

Azenha, António

LINE UP *Action* I FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DA PERFORMANCE  
COIMBRA / 16 >23 / OUTUBRO / 2010, pág. 4.

<http://www.franciscoqueiros.com/news/mono.html>

<http://www.uc.pt/rualarga/31/09/>

Entrevista a Armando Azevedo, 2010

Entrevista a Armando Azevedo, 2011