

# Elisabete Mileu: «exposição» e performance do corpo nu

CLÁUDIA MADEIRA

Elisabete Mileu had a unique trajectory in the art of Portuguese performance, having participated in almost all the events/cycles/festivals/biennials of this artistic genre that happened between the years 1980 and 1990 in Portugal and also internationally, in countries like Spain, France, Canada, Austria. This expressive representation of her work contrasts, paradoxically, with the lack of documentation we have of her performances: only some records, especially photographic, fragmentary and scattered in catalogs and reviews. From the analysis of these records, or the absence of them, we will try to analyze the value of “exposition” and “cult” of their performances where the exposure of their naked body stands out.

PERFORMANCE / DOCUMENTATION / “EXHIBITION VALUE” / “CULT VALUE” / NAKED BODY

## INTRODUÇÃO OU O «VALOR DE EXPOSIÇÃO» DA PERFORMANCE

Elisabete Mileu<sup>1</sup> (n. 1956) teve um percurso singular na arte da performance portuguesa, especialmente no período de 1978 a 1992 (Quadro 1), no qual participou em diversos eventos deste género artístico em Portugal, e também internacionalmente.<sup>2</sup> A representatividade do seu trabalho neste período, e a singularidade do mesmo no contexto português, frequentemente associado à transgressão e exposição do corpo, e do nu, contrasta, paradoxalmente, com o conhecimento atual que temos

- 1 A artista nasceu em Lisboa, fez o curso de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1978), onde foi aluna de Lagoa Henriques e de Clara Menéres. Começou a participar em exposições coletivas nos anos 70, tendo realizado a sua primeira exposição individual em 1977. Posteriormente, dedicou-se à instalação e à performance.
- 2 Foi uma das artistas do ciclo *Performance portugaise*, organizado por Egidio Álvaro, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1984 – cuja capa do catálogo é ilustrada com a fotografia de uma das suas performances –, sendo apresentada por Manoel Barbosa na comunicação «18 L’atitudes de performance», proferida na *Quinzena Multimédia* da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1985, como uma das representantes da arte da performance, ao lado de nomes como Marina Abramovic e Ulay, Laurie Anderson, Jan Fabre, Orlan ou Valerie Export, Gina Pane, Nigel Rolfe, entre outros.

das suas performances, existindo um défice de documentação sobre as mesmas, ou seja, apenas alguns registos fragmentários e dispersos, maioritariamente fotográficos, em catálogos e críticas. Este défice de documentação, que constitui marca estrutural da história, ainda em construção, da arte da performance em Portugal (Madeira, 2017), torna tão problemática como desafiante a análise do trabalho desta artista.

ANO	EVENTO	CIDADE	PAÍS
1978	I Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira	Vila Nova de Cerveira	Portugal
1979	Portalegre'79/Exposição de Arte	Galeria Municipal, Portalegre	Portugal
1981	Alternativa – I Festival Internacional de Arte Viva	Almada	Portugal
1981	Premier Festival International de la Performance de Paris	Galerie J. J. Donguy, Paris	França
1982	Ciclo de Arte Moderna Portuguesa n.º 8	IADE, Lisboa	Portugal
1982	Nuit de Performance Portugaise	Espace Pali-Kao, Paris	França
1982	Alternativa – II Festival Internacional de Arte Viva	Almada	Portugal
1982	XII Biennale de Paris	Paris	França
1983	5 <sup>ème</sup> Symposium International d'Art Performance	Lyon	França
1983	Galeria Espaço Lusitano	Porto	Portugal
1983	Alternativa – III Festival Internacional de Arte Viva	Almada	Portugal
1984	Centre Georges Pompidou	Paris	França
1984	IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira	Vila Nova de Cerveira	Portugal
1985	Perform'Arte – I Encontro Nacional de Performance	Torres Vedras	Portugal
1986	3 <sup>ème</sup> Festival International de Poésie de Cogolin	Cogolin	França
1987	Sis Dies d'Art Actual	Barcelona	Espanha
1988	Audiodisual Lisboa'88, Fórum Picoas	Lisboa	Portugal
1989	ACARTE – Centro de Arte Moderna/FCG	Lisboa	Portugal
1989	II Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció, IVAM, Centre del Carme	Valência	Espanha
1990	Première Biennale d'Art Actuel du Québec	Quebeque	Canadá
1992	Women in Akt Festival, Wiener Secession	Viena	Áustria

QUADRO 1 – PERFORMANCES DE ELISABETE MILEU POR ANO, EVENTO E PAÍS

A escassez documental inerente à arte da performance e a dispersão dos seus arquivos, geralmente em coleções privadas pertencentes aos próprios artistas e seus familiares, leva a que o recurso à entrevista, através

do testemunho próprio ou de outros interlocutores participantes nesse meio artístico, se revele como elemento-chave para a reconstrução das dinâmicas, dos processos e dos posicionamentos dos artistas no campo da arte, assim como das suas abordagens artísticas. Deste modo, no desenvolvimento deste artigo foi feita uma entrevista a Elisabete Mileu. Nesta entrevista não presencial – onde se formularam questões em torno da sua trajetória artística e exposição do seu corpo nu em performance<sup>3</sup> –, afirmou que, apesar de, no seu trabalho, o seu «corpo se impor de muitas formas porque assenta numa ação estética performativa de uma mulher», nunca teve por objetivo a exposição da «feminilidade» ou do «feminismo». Mileu não nos fez qualquer descrição das suas performances, nem nos deu sobre elas um guião de intenções ou temáticas mais específicas, apenas declarou que «os territórios, do e com corpo», constituíram o centro do seu trabalho.

Essa afirmação pode ser confirmada pelos registos fotográficos que chegaram até nós, onde é evidenciada também uma associação à nudez, seguindo o enquadramento que a performance e a *body art* vinham produzindo, em particular no que diz respeito ao universo artístico feminino. A estética do nu, associada à mulher, surge tanto como marca estrutural presente na História de arte, como também enquanto marca da chamada *arte viva*, sendo que, neste último caso, se apresenta geralmente associada a um papel de transgressão. Destaque-se que, em alguns catálogos onde Elisabete Mileu está representada, surgem frequentemente registos de outras performers mulheres (e também homens) que fazem uso do corpo nu, fator que se manteve estrutural neste género artístico, onde o corpo surge como dispositivo de pensamento não normativo, em rutura com os usos/olhares dominantes na longa História de arte. Participou, por exemplo, na Áustria (Women in Akt Festival, Wiener Secession, 1992) e em França (5<sup>ème</sup> Symposium International d'Art Performance, 1983) em eventos exclusivamente sobre artes performativas desenvolvidos por mulheres, onde estiveram presentes Carolee Schneemann, Orlan, Belinda Williams, Rebecca Horn, Annette Messager, Gina Pane, Marie Kawazu, Valerie Export, Joan Jonas, Lea Lublin, Ulrike Rosenbach e Charlotte Moorman, entre outras.

A partir desta centralidade de Elisabete Mileu no campo da arte da performance nos anos 80, interessa conhecer a sua obra e perceber que

3 A artista apenas acedeu a dar uma entrevista por escrito via *email*, respondendo parcialmente às questões levantadas sobre a sua trajetória artística.

valores podemos associar à exposição do corpo nu presente no trabalho artístico desta performer.

#### (SOBRE)EXPOSIÇÕES?

É significativo que um dos ensaios mais citados sobre a nudez, do filósofo Giorgio Agamben, se inicie com a descrição de uma performance de Vanessa Beecroft que decorreu no dia 8 de abril de 2005 na Neue National Galery, em Berlim, a partir da qual este autor desenvolve uma análise sobre os corpos nus femininos que se «expõem» ao olhar do espectador:

Cem mulheres nuas (na realidade vestiam *collants* transparentes) estavam de pé imóveis e indiferentes, expostas ao olhar dos visitantes que, depois de terem esperado numa longa fila, entravam por grupos na grande sala do rés do chão do museu. A primeira impressão de quem procedia a observar não só as mulheres, mas também os visitantes que, tímidos e simultaneamente curiosos, começavam a examinar aqueles corpos que, bem vistas as coisas, estavam ali para ser olhados e, depois de andarem à volta, como que numa ação de reconhecimento, das fileiras quase que militarmente hostis, se afastavam embaraçados, era a de não lugar. *Qualquer coisa que teria podido e, talvez devido acontecer, não tivera lugar.* (2010: 71).

Mas, se esta análise parece induzir uma leitura onde estaríamos perante uma extensão da noção benjaminiana de «valor de exposição» da arte por contraposição ao seu «valor de culto»<sup>4</sup> (e de também Agamben ter observado nesta performance uma mera exposição dos corpos esvaziada de um valor ritualístico), não é isso que se verifica, pois, como logo a seguir o autor clarifica, nessa exposição do nu o que não teve lugar foi a «simples nudez». Nas suas palavras:

Precisamente naquele espaço amplo e bem iluminado, onde estavam expostos cem corpos femininos de diferentes idades, raças e conformações que o olhar podia examinar à vontade e em pormenor, precisamente

4 Discutidos nos termos de Walter Benjamin no seu ensaio sobre «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» (1992 [1936-39]).

ali não parecia haver rasto de nudez. O acontecimento que não se produzira (ou, admitindo que tal fosse a intenção do artista tivera lugar no seu não acontecer) punha inequivocamente em questão a nudez do corpo humano. (2010: 72-73)

O confronto das análises de Benjamin e Agamben, como veremos, pode ser particularmente útil para a análise das performances de Elisabete Mileu. De facto, se, por um lado, ao contrário de Agamben, não poderemos iniciar a análise do trabalho desta artista a partir da observação direta das suas performances, porque não estivemos lá e, por outro lado, se só podemos aceder a elas a partir do seu «valor de exposição», na perspetiva de Benjamin<sup>5</sup>, isto é, através dos seus registos fotográficos, não deixamos de observar, com base nesses registos, uma exposição do seu corpo vestido ou nu, em performance, que se afasta de uma ideia de mera exposição, por parte da artista, ou da sua mera contemplação, por parte do espectador, do nu. A «visibilidade» do nu, pela sua exposição, não deixa de o manter oculto ou indeterminado. A própria artista refere:

Nunca fiz nenhuma performance para ser «olhada». Acredito que o público não tinha tempo ou atenção unicamente para o nu, por causa dos momentos marcantes, do vigor e velocidades que tinha de seguir. Exibi o corpo nu como estética (e beleza também), liberdade total *dum vital e único elemento/corpo* criando, fazendo arte (não confundir com feminismo ou ação feminista).

E acrescenta:

sintomaticamente e talvez porque em ação exibi, executei o meu corpo de modo invulgar, imprevisível e com vigorosa objetividade estética e discursiva, nunca houve um «piropo» ou uma análise escrita sobre as minhas performances com patético machismo.

Pode então afirmar-se que, se não nos é possível nem desvelar o nu, pela sua exposição, nem reconstituir o guião da performance que a artista executou, a partir das fotografias a que acedemos (porque estas

5 A análise de Benjamin sobre o «valor de exposição» teve por dispositivo precisamente a fotografia, como técnica de reprodução de uma «outra» e «autêntica» obra de arte.

se apresentam apenas como fragmento e índice dessa ação), por outro lado, na sua visibilidade, elas mantêm-nos um ocultamento que, paradoxalmente, deixa quase intacto o valor ritual da performance. Dito de outra forma, a impossibilidade de transmissão das performances a partir destas fotografias, que apenas as referenciam de uma forma fragmentada, na verdade acentua o valor ritual da performance, em relação ao valor de exposição da fotografia. Mas tal só se verifica porque esse valor ritual é reforçado quer pela legitimação que as performances desta artista adquiriram à época da sua apresentação, quer pelo facto de o seu nome continuar a ser referido hoje como um dos representantes desse tempo, e de lhe ser associada uma corporalidade específica e transgressiva, que marcou a memória dos que a elas assistiram. Essa representatividade configura-lhe um carácter aurático que, não podendo nós atualmente afirmar ou contestar, remete para uma dada ontologia da performance, assente na efemeridade, no «aqui e agora» e na não reprodutibilidade da performance, que tem a sua fonte na própria análise de Benjamin, quando este afirma que «mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte» (1992: 77). Esse conceito de autenticidade marcou a ontologia da performance no seu suposto carácter específico, de irrepetibilidade e efemeridade, como seria mais tarde definido por Peggy Phelan (1996), quando afirmou que a repetição ou reprodução de uma dada performance a transformava noutra coisa, incluindo-se assim num jogo de representações da representação.

Essa ontologia tem vindo a ser questionada por autores como Philip Auslander (2006) que sublinham a performatividade e medialidade desta documentação e que em muitos casos surge não apenas como registo, mas como parte integrante da performance. O autor faz a distinção entre os registos meramente documentais da performance, dos registos performativos, de que são exemplo as denominadas «performances para a câmara», fotografias encenadas, muitas vezes, sem público a assistir. No caso de Elisabete Mileu, as fotografias que nos chegaram das suas performances possuem todas elas um carácter documental<sup>6</sup>, ou seja, funcionam como registo de uma ação que aconteceu ao vivo e, por isso, possuem um valor de prova. A própria artista afirmou que «nunca repetiu uma performance». Nestas condições específicas, poderemos questionar-nos sobre que leituras fazer a partir destes registos.

6 Apesar de a artista ter afirmado também ter desenvolvido performances para a câmara: «Fiz umas performances no estúdio, fotografadas, imagens ainda não editadas»; não tivemos acesso a esses registos.

A análise de Benjamin parece ser particularmente útil neste questionamento, já que para este autor:

a autenticidade de uma coisa é a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este é certo; mas o que assim vacila, é exatamente a autenticidade da coisa. (1992: 79)

Benjamin sublinha ainda que na reprodução surge uma «falta» que se traduz num défice do carácter aurático. Ora, justamente, como já referimos, as fotografias de Elisabete Mileu são a prova das suas performances mas não as reproduzem, nem temos delas quase nenhum «retrato» mais exaustivo assente na memória através de testemunhos, sejam da própria performer ou de outros. A artista em entrevista afirmou que «atualmente gosto e quero *não estar, estando*. Nalgumas das minhas performances não *estive, estando*».

Essa condição leva a que a exposição do corpo nu, em Elisabete Mileu, pareça ter ficado presa preponderantemente ao seu ritual específico, ao seu «valor de culto», o valor que nas palavras de Benjamin «parece requerer que a obra permaneça oculta» (1992: 86).

#### (SOBRE)OCULTAMENTOS?

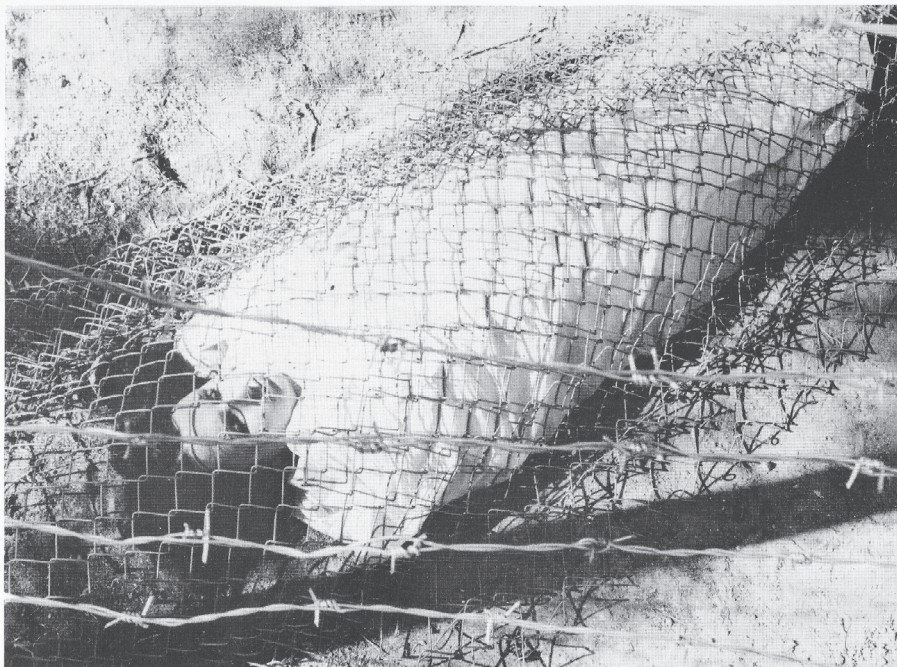
Nas poucas imagens que temos das performances desta artista, elas parecem oscilar entre estes dois valores de que nos fala Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica da arte: o «valor de exposição» e o «valor de culto», intensificando sempre este último pelo que as fotografias simultaneamente expõem e ocultam: um corpo feminino, frequentemente nu, situado num território simbolizado por materiais e objetos diferenciados, a partir dos quais e com os quais esse corpo se expressa. No seu livro *Body Art: Performing the Subject* (1998), Amelia Jones traça algumas das problemáticas que surgem em relação à centralidade do corpo em performance, num contexto de pós-modernidade. Inicia este livro abordando a importância do pensamento de Artaud, que, justamente, procurando um novo enquadramento para o teatro, abriu espaço

para novos contextos territoriais, como a performance e a *body art*, nos quais o corpo se tornou central. Os performers passam a usar o corpo simultaneamente como um território de visualidade dos seus questionamentos, ao mesmo tempo que mostram o que essa visualidade oculta, revelando assim que a «visualidade» não é suficiente para a leitura e problematização das suas obras. Esta abordagem é indiciadora de uma dinâmica analítica necessariamente intersubjetiva. O artista de *body art*, afirma Jones, desvela estrategicamente as dinâmicas que tornavam o corpo artístico oculto na história e crítica de arte moderna, quebrando a distância analítica (1998: 5) e fazendo com que as interpretações dos investigadores num contexto de pós-modernidade se tornem elas próprias performances (*idem*: 9), sugestivas e abertas. Nas palavras da autora, «a *body art* leva-nos a interrogar não só as políticas da visualidade, mas também as próprias estruturas através das quais os temas tomam lugar por meio da troca inevitavelmente erotizada da interpretação» (*idem*: 23).

A performance usa o corpo para sublinhar a incapacidade de se chegar ao «ser», já que, para o espectador de performance, esta é «apenas uma projeção do cenário no qual o seu próprio desejo toma lugar» (Phelan *apud idem*: 34). Ou seja, o corpo exposto pelo artista não garante nenhuma «autoridade» de significados, uma vez que estes são desenvolvidos na própria intersubjetividade com o espectador. O corpo torna-se ele próprio suplementar, tal como o próprio registo. Aqui, não é somente a fotografia da performance que atua como «suplemento» do corpo «exposto» em performance, é o próprio corpo exposto que se torna suplemento, já que não garante uma reflexão imediata do «eu», recusando ser prova da «presença» do «eu» (*idem*: 36). Nesse sentido, se o corpo é suplemento, a fotografia de uma dada performance corporal é «suplemento de um suplemento» (*ibidem*): «o evento de *body art* precisa da fotografia para confirmar que este aconteceu; a fotografia precisa do evento de *body art* como uma “âncora” ontológica da sua indexicalidade» (*idem*: 37).

Olhemos então para os registos fotográficos presentes no catálogo *Elisabete Mileu - Performances 1981-1982*, produzido com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian para o 5<sup>ème</sup> Symposium International d'Art Performance, que decorreu em Lyon, em 1983. O catálogo apresenta todas as fotografias a preto-e-branco, sem autor identificado, e tem por capa uma imagem da performer deitada no chão. O seu corpo apresenta-se enrolado num pano-cru, como que mumificado, que por sua vez aparece coberto de arame (p. 208). Nas duas fotografias que

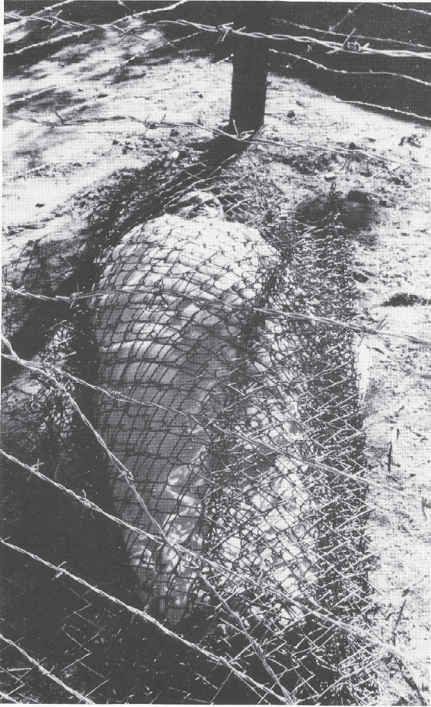




***ELISABETE MILEU***  
*PERFORMANCES 1981-82*

CAPA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, [F] NÃO IDENTIFICADO

abrem o catálogo (p. 209) continuam a apresentar-se detalhes dessa performance e identifica-se o evento na qual esta intervenção teve lugar, Alternativa - I Festival Internacional de Arte Viva, em agosto de 1981, em Almada. As imagens fazem parte de um conjunto de registos fotográficos referentes a esta performance, que mais tarde ilustrará a capa do catálogo do ciclo *Performance portugaise*, organizado por Egídio Álvaro, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1984 (p. 210). Percebemos nessas imagens que o corpo se encontra no centro de um terreno de terra batida tendo em torno uma cerca alta, de arame farpado, que é presa por pilares, onde assentam focos de luz acesos e dirigidos para a performer. A iluminação dir-se-ia remeter para uma ação à noite. Não temos nesses registos indicação do título da performance, se ela foi apresentada com uma folha de sala, qual a sua duração, nem se a ação da performance traduziu apenas o corpo instalado, o corpo exposto à observação do espectador. Nem sequer sabemos se o corpo estava nu por baixo do pano que



*performance Alternative-I Festival Internat. d'Art Vivant, Almada, Portugal, août 81 (et couverture)*

FOTOGRAFIAS DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTES À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA ALTERNATIVA - I FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE VIVA, ALMADA, PORTUGAL, AGOSTO DE 1981, [F] NÃO IDENTIFICADO

o enrolava. Contudo, ao contrário do que acontece com as restantes fotografias deste catálogo, no caso específico desta performance, acabamos por poder preencher algumas lacunas através do testemunho de Manoel Barbosa<sup>7</sup> sobre este festival, de que foi um dos coorganizadores em Almada com Egídio Álvaro. Ficamos a saber então que a performance aconteceu no terreno de uma escola primária desta cidade, um dos espaços não convencionais onde decorria este festival. Aconteceu dentro de uma cerca quadrada de arame (com cinco metros quadrados), teve duração de doze horas seguidas, das dez horas da manhã às dez horas da noite, tendo os focos de luz sido mantidos acesos durante todo o tempo.

A exposição do corpo nu da performer é ocultada pelo pano-cru, e toda a imagem de violência, inerente à sobre-exposição à luz intensa e

7 Entrevista com Manoel Barbosa em março de 2017.

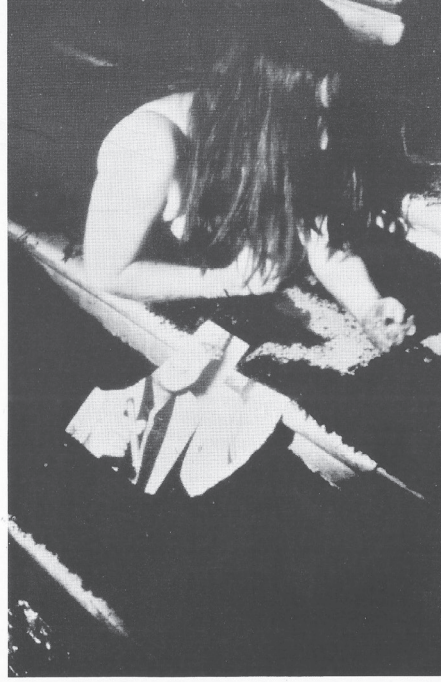


CAPA DO CATÁLOGO DO CICLO  
PERFORMANCE PORTUGAISE,  
ORGANIZADO POR EGÍDIO ÁLVARO,  
NO CENTRE GEORGES POMPIDOU,  
EM PARIS, EM 1984,  
[F] NÃO IDENTIFICADO

continuada dos focos e à rede metálica de arame farpado que a envolve, é sublinhada. Apesar disso, também neste caso a simples nudez não se deu a ver, como diria Agamben. Todos os significados que podemos atribuir a esta ação, à falta do discurso da própria artista – que não quer hoje expor-se em relação às suas performances, não acedendo sequer a uma entrevista presencial – remetem para uma intersubjetividade de modos de ver diferenciados, para um conhecimento da história portuguesa e internacional da década de 1980 e do próprio lugar da mulher e do corpo na arte da performance.

As duas fotografias seguintes do catálogo (p. 211) mostram uma performance apresentada no 8.º Ciclo de Arte Portuguesa, organizado por Egídio Álvaro no IADE, em Lisboa, em junho de 1982, na qual a artista aparece vestida e numa sequência onde parecem ter ocorrido várias ações. O enquadramento aparenta ser uma sala de aulas ou auditório com bancos corridos (contudo, Manoel Barbosa afirmará que são escadas) nas quais a artista expõe um conjunto de fotografias. Na figura apresentam-se cinco dessas fotografias, só algumas perceptíveis: a primeira apresenta



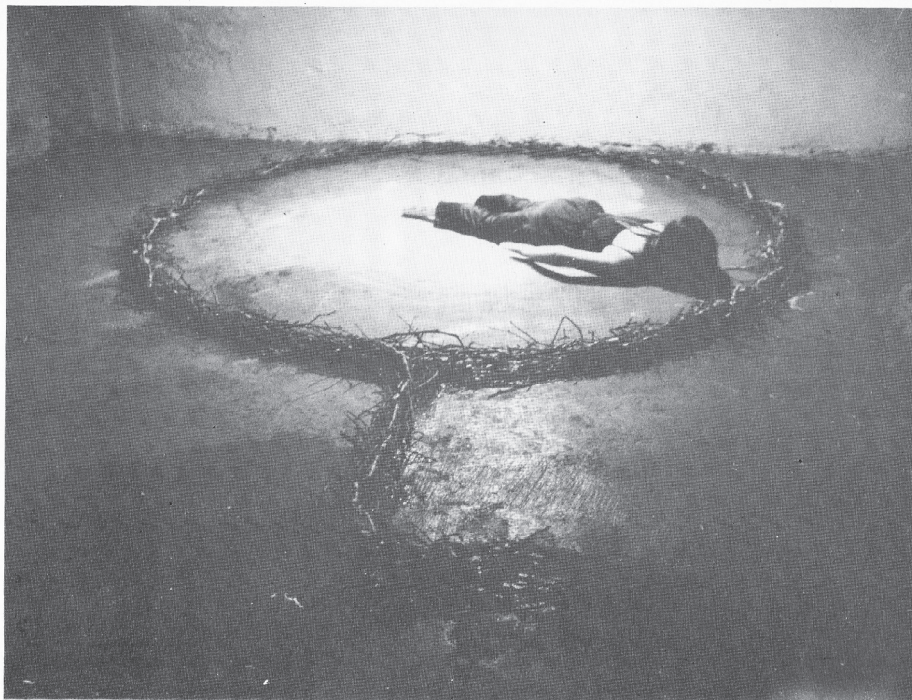


*performance Cicle d'Art Moderne Portugaise n.º 8/E. Mileu, IADE, Lisbonne, juin 82*

FOTOGRAFIAS DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTES À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NO CICLO DE ARTE MODERNA PORTUGUESA N.º 8, IADE, LISBOA, JUNHO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

uma boca parecendo estar a morder algo, outra a imagem de um bife com a legenda «A carne é forte». Não vemos a face da performer, que se encontra ocultada pelo seu cabelo e pela sua postura, tendo o corpo curvado para baixo com as mãos apoiadas nas escadas. Na segunda imagem, vemos a artista aparentemente sentada a desenvolver uma ação com uma espécie de pó branco tendo ao lado a imagem de um retrato cortado.

Na performance seguinte (p. 212), intitulada «Cercos» e apresentada no Premier Festival de la Performance de Paris, em março de 1982, a imagem parece novamente representar uma ação estática: vemos a artista deitada de costas voltadas para cima, vestida, dentro de um círculo que representa parte do símbolo do feminino, que é composto por pequenos galhos e palhas, numa simbologia que parece traduzir uma abordagem ao género, como algo entre o natural e o construído.



*performance «Cercos» Premier Festival de la Performance de Paris, mars 82*

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE CERCO DESENVOLVIDA NO PREMIER FESTIVAL DE LA PERFORMANCE DE PARIS, MARÇO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

Ao lado desta imagem surge uma outra que foi apresentada na Nuit de performance portugaise, Espace Usine Pali-Kao, em Paris, março de 1982 (p. 213). Nesta parece haver um espaço marcado por cordas e no chão há carne que é «abocanhada» pela performer. Esta fotografia estava também já representada no catálogo da Alternativa II. As três imagens seguintes representam a performer nua, em ações em movimento. Na primeira (p. 214), apresenta-se uma imagem precisamente do Alternativa II, em Almada, em julho de 1982, onde o corpo nu da performer aparece arqueado, expondo-se numa grande proximidade aos espectadores. Nas imagens seguintes (p. 215) apresentadas na XII Bienal de Paris, em setembro de 1982, aparece encostada a uma parede branca: no primeiro caso, ajoelhada perto de uma espécie de totem fálico, composto por bague-tes de pão presas à parede; no segundo caso, agachando-se, em interação com um homem, numa ação pouco explícita no registo fotográfico.



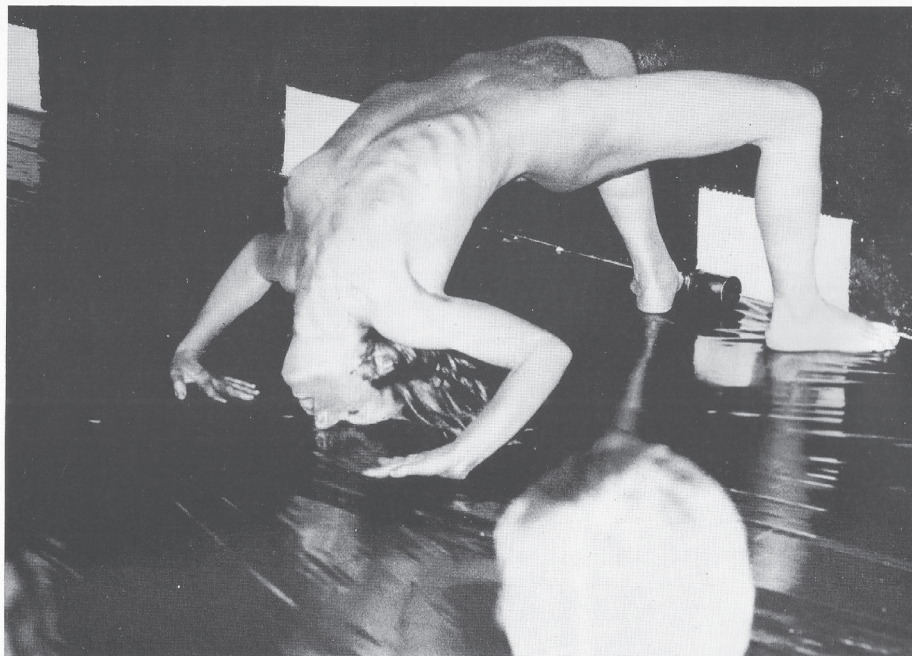
*performance Nuit de Performance Portugaise, Espace Usine Pall-Kao, Paris, mars 82*

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA NUIT DE PERFORMANCE PORTUGAISE, ESPACE USINE PALI-KAO, PARIS, MARÇO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

Nenhuma destas imagens nos permite uma percepção completa da ação performativa. Manoel Barbosa escreve um texto de abertura neste catálogo que intitula «Le territoire-comme-centre; le corps-comme-marge» (1983), onde refere que a apropriação do território nas performances de Elisabete Mileu surge como composição dificultada, mas também oferta estética, salutar e atraente. O autor refere um combate que se enuncia na relação corpo-espço, onde o corpo de Mileu surge como contestação à «comodificação das aparências de superfície» e «uma interrogação aos espaços crédulos».

As performances de Elisabete Mileu surgem nesse interstício relacional com o próprio espaço e seus elementos, criando um jogo semiótico de significados que se associam a uma corporalidade específica. Surge um corpo que se dá a ver e expõe na sua alteridade em relação ao seu contexto de existência e às normativas quotidianas. É um corpo agenciado

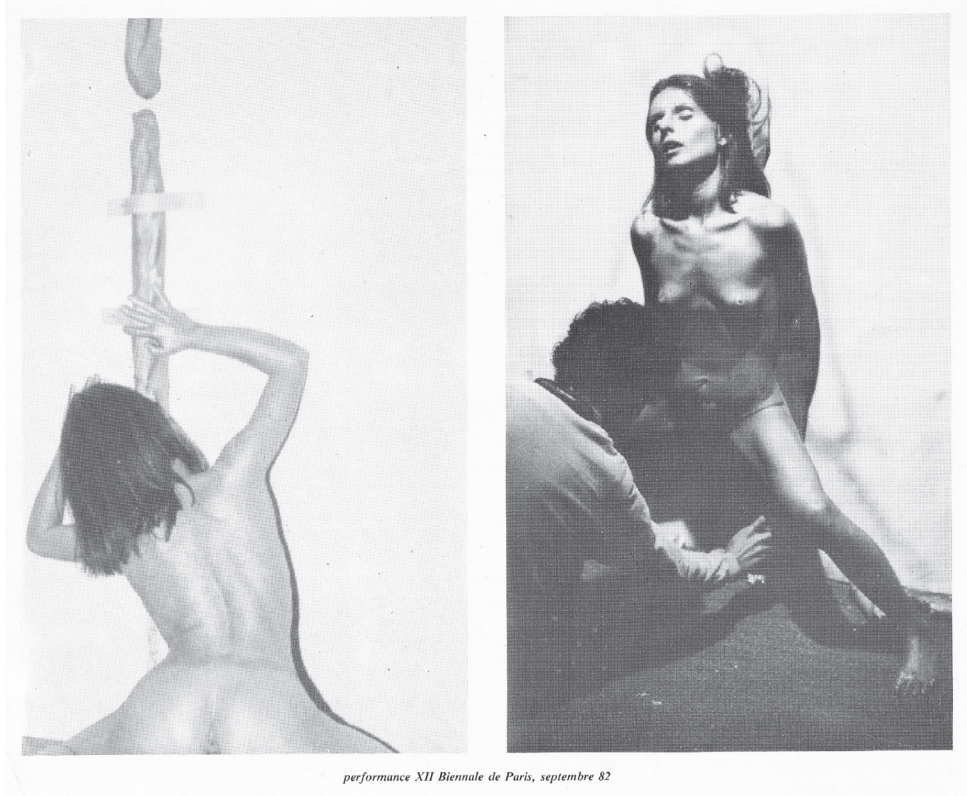




*performance Alternative-II Festival Internat. d'Art Vivant, Almada, Port., juillet 82*

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA ALTERNATIVA - II FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE VIVA, ALMADA, PORTUGAL, JULHO DE 1981, [F] NÃO IDENTIFICADO

por símbolos, arqueando-se, deitando-se, ajoelhando-se ou rastejando... um corpo alterado, animal, com um apetite feroz denotando impulsos sexuais e libidinais, num ritual de violência ou por contraste num banquete, que apela à crueza da carne, ao falocentrismo, entre outros símbolos, numa auto e exodevoração que continuamente se desdobra. Há nela uma singularização de processos que podemos encontrar tanto na exuberância de um corpo efervescente, próprio do «código carnavalesco» – de que Carolee Schneemann é uma das representantes, por exemplo, na sua peça *Meet Joy* – como de um corpo que se dissolve e destrói nesses símbolos, próprio de um «código sacrificial» – registo que encontramos em Gina Pane, Marina Abramovic, Orlan, para citar só algumas performers mulheres, onde muitos homens também participaram, desde logo Chris Burden ou os Acionistas Vienenses (Remshardt, 2016).



*performance XII Biennale de Paris, septembre 82*

FOTOGRAFIA DO CATÁLOGO ELISABETE MILEU, PERFORMANCES 1981-82, 5ÈME SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART PERFORMANCE DE LYON, 1983, REFERENTE À PERFORMANCE DESENVOLVIDA NA XII BIENNALE DE PARIS, SETEMBRO DE 1982, [F] NÃO IDENTIFICADO

Apesar de não termos, em qualquer dos registos que chegaram até nós, uma extensa análise ou descrição das suas performances, Elisabete Mileu não deixou de ser uma das criadoras femininas a que Egídio Álvaro, um dos mais proeminentes críticos, organizadores e galeristas de performance arte, em Portugal e França, deu destaque no catálogo da Performance portugaise no Centre Georges Pompidou, em abril de 1984, em Paris, afirmando:

Nunca o corpo feminino foi tratado com tanta coerência e poder na sua irredutibilidade e no seu papel de ecrã recetivo de projeções de todos os tipos de fantasmas, desejos e sonhos. Mas Elisabete Mileu é uma extraordinária criadora de espaços em tensão onde a sobriedade toca o despojamento. Assim que o seu corpo nu, revestido de pigmento prateado, penetra as suas instalações, a energia flui livremente, atravessada



por relâmpagos fulgurantes de um olhar desesperado, pelos gritos roucos, pelos movimentos espasmódicos. (s/p)

Nesta análise, Egídio Álvaro parece ter ele próprio voltado a olhar para as imagens que descrevemos a partir do catálogo *Elisabete Mileu – Performances 1981-82*, como auxiliares de memória, apresentando-nos precisamente os símbolos com que o corpo da artista se dá a ver e se oculta, num processo que se transmuta noutros símbolos construídos nas várias temporalidades e intersubjetividades.

Esta linguagem não-verbal assenta sobre símbolos incómodos; a carne crua que ela morde a plenos dentes, a prisão social onde ela se enclausura, os movimentos de sobrevivência animal, a raiva de assumir uma liberdade contraditória. Elisabete Mileu brinca com os símbolos de confinamento (o arame farpado, o símbolo médico da feminilidade, as correntes, os quartos cujas paredes serão pintadas como prisões) e com os sinais externos de paixão: a carne crua, «selvagem», a baguete de pão erigida como ereção sexual e presa à parede como um troféu, o peixe longo e escorregadio que pendura do corpo, o microfone na boca (que dispensa comentários). Entre os dois, o corpo é o frágil detonador das violências em espera. (s/p)

#### CONCLUSÃO OU O «VALOR DE CULTO» DA PERFORMANCE

Agamben, no seu texto sobre nudez, apresenta-nos os vários sentidos que a nudez foi incorporando, desde o pecado original à questão do conhecimento. Pergunta-nos: o que se conhece quando se conhece a nudez? E responde que a nudez apenas nos dá a ver uma ausência de véus, ou seja, uma «possibilidade de conhecer» (2010: 97). Nesse sentido, o corpo de Elisabete Mileu na sua nudez não é um corpo nu, ou seja, não é um corpo neutro, antes se apresenta como lugar de problematização e questionamento, de experimentação e agência, de atravessamento de fronteiras entre os domínios da performance arte e da performance social.

Um corpo que nos comunica de um tempo e lugar e que procura em primeira instância questionar os «comportamentos restaurados» (Schechner, 2003: 28-29), os «tabus» ligados ao corpo e às questões emergentes da performatividade de género (Butler, 1990), no contexto de uma sociedade portuguesa que, como afirmou Egídio Álvaro (1984),

se caracterizava ainda como a maioria das sociedades mediterrânicas, «ao mesmo tempo machista (nos seus modelos sociais) e matriarcal (na sua estrutura de base, familiar e reconfortante)» e onde quase não se havia tocado nesses «tabus».

Como referimos no início, o «valor de culto» das performances desta artista parece manter-se na proporção do desconhecimento que temos sobre elas, restando-nos apenas uma aura fantasmática de um reconhecimento construído por aqueles que participaram nos eventos de performance onde Elisabete Mileu expôs, para usarmos as palavras de Egídio Álvaro, numa «encenação brutal o seu corpo». Os registos fotográficos não assinados que nos chegaram das suas performances são hoje, como salientam autores como Amelia Jones (1998) ou Philip Auslander (2006), o referente e a prova das suas performances. O local onde são dispostos os registos – num catálogo para um evento internacional e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian – são também provas do seu reconhecimento e legitimação. Por outro lado, não nos dão apenas indícios do passado, já que a sua existência e acesso hoje traduz também inevitavelmente uma espécie de íman para a recolção futura de novas memórias, talvez até de novas leituras e performances. Cada um desses registos pode vir a ser visto também como enquadramento cénico-fotográfico daquele que o produziu, o «fotógrafo desconhecido» que criou assim «novos palcos» para estas performances.

Em última instância, numa história irrepitível e mesmo indizível, como acontece no caso de Elisabete Mileu, o registo fotográfico expõe quer a impossibilidade de acedermos ao nu, porque o corpo se apresenta suplementar e o nu precisa de outras informações para se revelar, quer a impossibilidade de reconstituirmos através desse registo as próprias performances. Resta-nos construir através destes registos a imagem imaginária do seu «valor de culto», do ritual da performance.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água.
- AUSLANDER, Philip (2016), «The Performativity of Performance Documentation», in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n.º 3, setembro, pp. 1-10.
- BARBOSA, Manoel (1983), «Le territoire-comme-centre; le corps-comme-marge» (prefácio), in *Catálogo Elisabete Mileu - Performances 1981-1982*, produzido para o 5<sup>ème</sup> Symposium International d'Art Performance, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- BENJAMIN, Walter (1992), «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D'Água.

- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble - Feminism and the subversion of identity*, Londres e Nova Iorque, Routledge [trad. port.: *Problemas de género - feminismo e subversão da identidade*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017].
- JONES, Amelia (1998), *Body Art/Performing the Subject*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- MADEIRA, Claudia (2017), «The “Performative” and “Speculative” History of Portuguese Performance Art», in *Revista de História da Arte - Série W Portuguese Performance Art*, org. Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal, pp. 107-199.
- PHELAN, Peggy (1996), *Unmarked - The Politics of Performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- REMSHARDT, Ralf. E. (2016), *Staging the Savage God - The Grotesque in Performance*, Illinois, Southern Illinois University Press.
- SHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2003.

---

## CLÁUDIA MADEIRA

---

Professora e investigadora do ICNOVA/IHA/FCSH/UNL e colaboradora do CET/UL, realizou o pós-doutoramento intitulado *Arte social. Arte performativa?* (2009-2012) e o doutoramento em Sociologia sobre *Hibridismo nas artes performativas em Portugal* (2007) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Na sua tese de doutoramento, desenvolveu uma análise aprofundada sobre nova dança portuguesa e novo teatro, tendo dedicado um capítulo à história da performance arte portuguesa. É autora dos livros *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?* (Mundos Sociais, 2010) e *Novos notáveis: os programadores culturais* (Celta, 2002). Escreveu vários artigos sobre novas formas de hibridismo e performatividade nas artes. Lecciona na licenciatura e mestrados de Artes Cénicas e Comunicação e Artes do Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH/UNL. Organizou o Simpósio Internacional «Performance arte Portuguesa: 2 ciclos para 1 arquivo?» no Museu Coleção Berardo entre 20 e 22 de Julho de 2016 e é co-responsável pela linha «Performance arte & performatividades nas artes» no CAST-IHA/NOVA.