sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p15-27

Sala Aberta

Manoel Barbosa: performance, ansiedade e geografia colonial

Manoel Barbosa: performance, anxiety and colonial geography

Cláudia Madeira
Fernando Matos Oliveira

Cláudia Madeira
Doutora em Sociologia da Arte e da Cultura pela Universidade de Lisboa e professora auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Fernando Matos Oliveira
Doutor em Literatura Portuguesa e professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Resumo

Manoel Barbosa possui um percurso singular na arte da performance em Portugal. Este artigo trata sobre o seu período formativo como artista e algumas das suas protoexperiências performativas, nomeadamente as primeiras performances realizadas em contexto colonial, que aqui são descritas e analisadas no âmbito de uma estética da resistência anticolonialista e antifascista.
Palavras-chave: Arte da performance, Guerra colonial, Estética da resistência, Antifascismo, Anticolonialismo.

Abstract

A glance at Manuel Barbosa's career within Portuguese performance art shows a unique path. This paper investigates his early arts formation period and some of his performative proto-experiences by focusing on one of his earliest participatory performances within a colonial context, which will be described and analyzed from the perspective of a resistance aesthetics based on anti-colonialism and anti-fascism.
Keywords: Performance art, Portuguese colonial war, Resistance aesthetics, Anti-fascism Anti-colonialism

Manoel Barbosa possui um percurso singular no panorama artístico português. Nascido em Rio Maior, distrito de Santarém, inicia o seu percurso artístico por vocação e autodescoberta, contornando, contrariando e, de certo modo, substituindo uma trajetória oficial de formação artística por um percurso assente na descoberta, na leitura, no autodidatismo e numa aproximação progressiva às redes artísticas nacionais e internacionais, acabando ele próprio por vir a reforçá-las e a fomentá-las na década de 1980, no que diz respeito à arte da performance em Portugal. A sua relação com essa prática artística surge como algo umbilical, anterior à sua aparição formal, iniciando-se com algumas experiências e ações corporais, desenvolvidas ainda na geografia do seu espaço familiar. Essas experiências antecedem qualquer intenção ou catalogação artística, aparecendo como exercícios motivados por contextos propiciatórios, se assim podemos dizer. A escala do seu trajeto de aproximação à performance pode assim ser mensurada entre essas experiências emergentes e a condição

de pintor, desenhista e performer, que agora assumidamente identifica o seu nome numa placa colocada no espaço público de Rio Maior, com a inscrição "Manoel Barbosa: Pintor e Performer Riomaiorense".

Desse período de iniciação, a ação que originou o que ele considera ser o seu primeiro ato de *body art*, aos 17 anos, está descrita em registo testemunhal: depois de ver grandes nogueiras arrancadas na propriedade de seus pais, Barbosa entra nu em um dos buracos formados na terra – o contato com a terra é importante – e fica assim por um tempo que se parece dilatar, assistindo ao pôr do sol, escondido da vista de suas gentes e dos empregados da herdade, imerso em uma prática ritualista, íntima e pessoal. Refira-se ainda outro ato: após completar 18 anos, empreende com um amigo a aventura de ir a Paris. "Estava doentiamente ansioso por conhecer, cheirar, ver, estar perante arte histórica, conhecer locais icônicos de Paris" (BARBOSA, 2018). Ao regressar da viagem de descoberta e aprendizagem, no ateliê da sua casa paterna, experimenta o gesto de se pintar nu – dos pés ao tórax –, colocando o corpo no ateliê, como uma raiz orgânica. Trata-se ainda de uma ação contida, em regime privado, algo devedora da revelação e do contato parisiense com os *happenings* que conhecera por via da obra de Georges Mathieu, de quem recebera um catálogo autografado. Nessa publicação, uma fotografia de Mathieu (artista que desde finais da década de 1960 gerava *happenings* pictóricos, ao vivo, para grandes audiências) captou a atenção de Barbosa: "aquela fotografia foi um *click* fundamental para eu começar a entender de modo diferente as potencialidades das artes e o que eu deveria experimentar, prospeccionar, criar" (Ibid.).

As primeiras experiências foram, portanto, ações exploratórias sem a intencionalidade que a partir desse momento se começa a acentuar na sua prática, à medida que se aprofunda a percepção da linguagem específica e dos procedimentos criativos da performance. Nesse caminho em direção à performance, Manoel Barbosa juntou a informação esparsa que ao longo da adolescência foi recolhendo sobre as transformações do panorama criativo nacional e internacional. As leituras de revistas como a *Vida Mundial* e a *Colóquio-Artes*, ou das ocasionais notícias de "arte diferente ou escandalosa" (quase sempre assim editadas), de eventos como a Bienal de Veneza[1], que

1 Aos 19 anos, surpreende-se com a notícia publicada no *O Século* sobre a exibição pública de um doente como "obra de arte". Marcou-o essa participação de Gino de Dominicis na

lhe chegavam pelos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*, bem como dos livros clandestinos de arte e política, adquiridos em lugares seguros de Santarém e Lisboa, constituíam no seu conjunto oportunidades para conhecer autores e linguagens de criação no panorama internacional[2].

A essa informação juntam-se as conversas com Almada Negreiros. Entre os 16 e 17 anos, Manoel Barbosa vai com assiduidade a Lisboa para ver arte e comprar edições: "estava obcecado por conhecer pessoalmente Almada Negreiros. Depois de muitas envergonhadas tentativas n'A Brasileira [café histórico de tertúlias artísticas em Lisboa], finalmente arrisquei. Conheci-o. Não me esquecerei do sorriso que me fez e que mais tarde descobri que lhe era característico. De quando em quando cumprimentava-o n'A Brasileira; criou empatia comigo, e muitos mais encontros houve"[3]. Poucos anos mais tarde, nas habituais viagens e visitas às galerias de Lisboa – como a Galeria 111, Quadrante, SNBArtes e até o SNI –, "descobre" na Galeria Judite Dacruz os trabalhos artísticos e performáticos de João Vieira e de Helena Almeida, surpreendentes revelações da utilização do corpo na arte[4].

O seu trajeto pessoal e performativo será influenciado de modo decisivo pelo contexto político da ditadura: aos vinte anos passou por inquéritos e "apertos" vários na sede da Polícia Internacional e de Defesa de Estado (PIDE); tomou conhecimento da resistência e das lutas pela libertação que chegavam simultaneamente pelos jornais e relatos de ex-militares; participou na guerra colonial, que terá no seu trajeto o impacto de uma experiência liminar, com consequências na sua criação até à performance *KROORMZ*

Bienal de Veneza. O jovem Manoel recorta a notícia, que hoje integra o seu arquivo pessoal – intitulado Manoel Barbosa Performance Art.Body Art Archives.

2 É também n'*O Século* que conhece e lê sobre Almada Negreiros. Nas palavras do próprio Manoel: "*O Século* tinha páginas muito grandes. Um número tinha uma página e meia sobre Almada Negreiros; acho que li e reli aquilo umas dez vezes, incluindo o manifesto […]. Aí é que deu o clique ao puto de Rio Maior" (BARBOSA, 2018).

3 Manoel Barbosa pretendia estudar na Escola Superior de Belas-Artes e falou dessa intenção a Almada, que já conhecia desenhos e duas pinturas suas. O Mestre, como o chamava, respondeu-lhe com um gesto reprovativo e brusco: "Proíbo-o! Você vai perder-se! Pinte, desenhe. Quando tiver idade vá ver coisas a Madrid, a Paris" (BARBOSA, 2018).

4 Sobre o encontro com a arte nesse período formativo, sobretudo em regime autodidata, afirma ainda o seguinte: "O primeiro e marcante encontro com a 'grande arte' foi aos 15 anos, quando, em Rio Maior, um amigo me emprestou o catálogo *Um século de pintura francesa: 1850-1950*, que estava patente na Fundação Gulbenkian. Fiquei radiante, inquieto. Passado algum tempo um meu familiar em Lisboa levou-me à Fundação. Senti-me fascinado e vi essa exposição em três tardes" (BARBOSA, 2018).

(Vortex III), apresentada em 2018, no Teatro Acadêmico de Gil Vicente (TAGV), em Coimbra. Em 1971, aos vinte anos, após um curso de transmissões realizado em Lisboa, o jovem militar fica sabendo que seria destacado para Zemba[5] (Figura 1), uma das zonas mais perigosas da guerra que se desenrolava em Angola: "eu estava ciente do perigo, para onde ia; fui para Zemba, zona da Pedra Verde, dos terríveis Dembos, o pior de tudo… Ficamos em pânico com a ida para Zemba" (BARBOSA, 2018); "quem ia para aquele local era para… era tudo rodeado por montes e lá embaixo estava o quartel" (BARBOSA, 2015).

Figura 1 – Quartel militar Zemba (Angola)

Fonte: Acervo dos veteranos da Guerra do Ultramar (1963/1964)[6]

É nesse contexto que o medo e a ansiedade se propagam, ampliados pelos relatos que chegavam, apesar da ocultação do regime. Em 18 de fevereiro de 1973, estando Manoel Barbosa no quartel de Tavira, no centro da vila, desloca-se com alguns amigos à Ilha de Tavira e lá realiza um ritual intitulado *África* que, mais tarde, em 1977, passará a designar como "ritual-performance".

5 Foi em Zemba, e não no Continente, que surgiram os primeiros Comandos do Exército, dada a magnitude dos combates e a situação geográfica do quartel. Em Zemba permaneceu durante algum tempo a "operacionalizar" os militares o mítico, icônico, "louco" Dante Vachi, que esteve na origem dos Comandos.

6 Disponível em: http://bit.ly/2tFbhPk. Acesso em: 30 jan. 2020.

Nu e virado para o continente africano, no início desse ano intervalar de 1973 – no qual se concentra e satura o trauma de uma guerra longa, a que acresce a provável desagregação iminente do regime salazarista –, Manuel Barbosa lê excertos de discursos sobre África de Léopold Senghor, Karen Blixen, Agostinho Neto, Martin Luther King Jr., Jomo Kenyatta, Frantz Fanon, Julius Nyerere, Amílcar Cabral, Angela Davis. Com exceção do africanismo mitificado de Blixen, ainda assim presente como fala europeia sobre o outro, estamos perante uma verdadeira plêiade de intelectuais e ativistas que tinham em comum a luta pela libertação dos povos africanos. A cada leitura, Manoel Barbosa escreve-a com o indicador na água do mar e coloca o texto numa garrafa, rolha-a, lacra-a e atira-a (sempre na direção de África) finalmente para o oceano, uma a uma, ao mesmo tempo que dilui na água um pigmento colorido – específico para cada leitura (Figura 2).

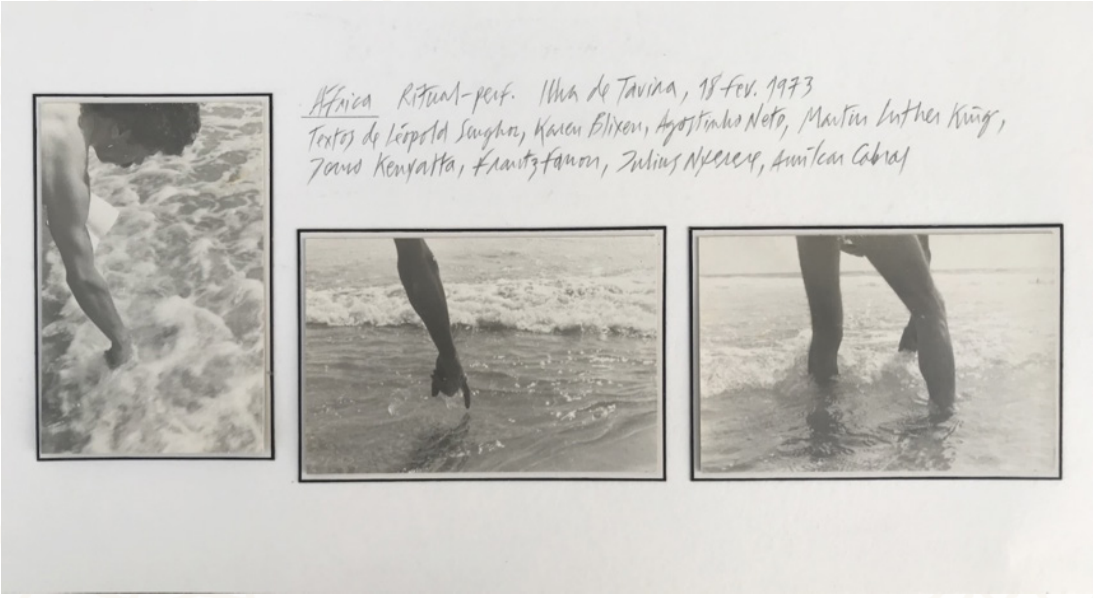

Figura 2 – Ritual-performance *África*, em 1973

Fonte: Coleção particular de Manoel Barbosa

Estamos perante uma ação ritualizada (TURNER, 1987), um exercício de expiação colonial, que a seu modo convoca para um encontro inédito e invisível as vozes silenciadas de África, representantes de uma geografia colonial que atravessa continentes, incluindo Senegal (Léopold Senghor – pigmento verde), Angola (Agostinho Neto – vermelho), os Estados Unidos da América (Martin Luther King Jr. e Angela Davis – preto), Quênia (Jomo Kenyatta – amarelo), a França colonial da Argélia à Martinica (Frantz Fanon –azul), Tanzânia (Julius

Nyerere – branco), Guiné-Bissau e Cabo-Verde (Amílcar Cabral – azul). Tenha-se em conta que nesse ano de 1973, a um tempo insidioso e auspicioso, foi assassinado Amílcar Cabral; realiza-se o III Congresso da Oposição Democrática (Aveiro); e, na sequência de uma reunião clandestina de alguns capitães no Monte Sobral, nasce o Movimento das Forças Armadas[7].

Regressemos ainda ao ritual-performance. A contingência máxima que define o gesto da inscrição na água, como palimpsesto invertido, metaforiza certamente a promessa a cumprir contida nas palavras "africanas" lidas por Manoel Barbosa. A leitura e a escrita registam as vozes de África por delegação artística, mas a ação revela também a dificuldade – e a urgência – de comunicar e dar corpo à ansiedade desse tempo liminar de 1973. Como nos processos traumáticos, não há forma de a linguagem verbal dar conta do reprimido. Ora, a ação na Ilha de Tavira suplementa as palavras lidas e tenta chegar ao não dito de duas maneiras complementares: através do gesto da inscrição e através do movimento infinito proposto pela garrafa atirada ao oceano. Por outro lado, ao recorrer ao gestual, à corporeidade, à materialidade e à ontologia presentificadora da performance, Manoel Barbosa experimenta e confirma – porventura pela primeira vez – que aos vinte anos está na posse de processos fundamentais da criação performativa. Na verdade, assistimos nesse ritual a um conjunto de procedimentos marcantes na arte da performance, que depois reaparecem no seu próprio trajeto (HOWELL, 2000): processos de desocultação (corpo despido, pés descalços); processos de transferência e de transferência de uso (escrever na água, colocar texto na garrafa); processos de repetição (sequência iterativa da leitura, da inscrição e da coloração); entre outros.

A ida para África e a participação na guerra colonial, uma experiência marcada por um cotidiano de risco e tensão permanentes, não o dispensam de experiências quase artísticas. No quartel, situado em plena mata, descobre no gabinete do capitão uma parede com cerca de 3,5 × 2,5 metros,

7 Manoel Barbosa revela ainda, a este propósito, que estando em Zemba e de serviço (a dirigir as transmissões), na noite de 24 para 25 de abril, soube pela manhã, às 9h do dia 25, do sucesso da sublevação militar em Lisboa: "Foi uma alegria incontrolável, fui imediatamente informar o tenente-coronel e o major. Estavam em combate dois pelotões fora do quartel, pela hora de almoço dei ordem para regressar; **ali** acabou a guerra" (BARBOSA, 2018).

extraordinariamente pintada com figuras estilizadas, entre o futurismo, o cubismo e a *pop art*. A assinatura é de António Palolo, que cinco anos antes tinha estado no mesmo posto de comando de transmissões militares. Sabendo do seu autor, Manoel Barbosa voltou várias vezes ao gabinete para ver a pintura, como quem se desloca a um espaço-arte: "Era como que o meu refúgio, a minha ligação a outro mundo, um escape" (BARBOSA, 2018). Nesse contexto, o tenente-coronel Joaquim Ribeiro Simões, que frequentara a Galeria 111 e admirava Palolo, permitiria que Barbosa usasse a pequena entrada da prisão, convivendo com presos, para pintar e desenhar. Um desses desenhos, de 1973, constará em uma videoinstalação de Alexandre Estrela (2015) denominada *Pockets of silence*, apresentada no Centro de Arte Contemporânea Reina Sofia, em Madrid (de 16 de dezembro de 2015 a 21 de março de 2016), sob comissariado do português João Fernandes.

Após o 25 de abril, Manoel Barbosa pediu ao comandante o especial favor de gozar o mais rapidamente possível os trinta dias de férias a que tinha direito, "para saber e viver o que acontecia com a revolução" (BARBOSA, 2018). Chega a Lisboa em 4 de junho, onde assiste à pintura do famoso painel de comemoração do 10 de junho, Dia de Portugal, na Galeria de Belém. Um pintor amigo convida-o a subir no andaime para com ele pintar, mas Manoel se recusa: "estava atordoado e com o cérebro inoperacional dado o turbilhão de acontecimentos, incluindo traumas de Zemba" (Ibid.). Regressa ainda enquanto militar a Angola, sendo retido em Luanda, pois o seu batalhão fora transferido no contexto da crescente guerrilha urbana[8]. É nesse contexto que desenvolve, no Largo de Mutamba (Figura 3) – uma das praças mais movimentadas de Luanda –, uma nova ação: o *happening* "*Intervenções a partir de Calenda e de Barnabé*", que realiza com dois outros militares, africanos de etnias diferentes, integrados no exército e colegas de Barbosa desde Zemba. No princípio da tarde, fardados, sobem em cima do banco de um ponto de ônibus e leem textos da resistência anticolonial e referentes à rainha Njinga.

8 Em Luanda atua durante seis meses: "igualmente muito perigosos; assumi-me como um militar anarca, 'baldei-me' incontáveis vezes dia e noite para aguentar aquilo. Pratiquei atos loucos sob efeitos ilícitos, ia para a discoteca em Luanda fardado e com arma; enfim, estórias. Na véspera de regressar a Lisboa não sabiam onde eu estava. É possível [ver] reflexos disto nalgumas das minhas performances, nomeadamente em *KROORMZ (Vortex III)*" (BARBOSA, 2018).

Calenda lerá em kôkwe, Barnabé em quimbundu, e Manoel, não conhecendo aquelas línguas, tenta imitá-las ao ler textos de Agostinho Neto. Ao final de cada página lida, atiram-nas para os espectadores, com o polegar erguido. O *happening* é presenciado pelas pessoas que passam a pé e de ônibus, surpreendidas pelos militares fardados, recitando empoleirados sobre o banco comprido. A cada página lida, os três trocavam de posição. Passado algum tempo, são detidos pela polícia militar e levados para o quartel do Grafanil, onde são interrogados e ficam detidos por dois dias. Esse *happening* "continuaria" nove dias depois, na Ilha de Luanda: os três militares, fardados, almoçam "de modo exibicionista, gestualista, um riquíssimo manjar de marisco com champagne" (Ibid.) e leem resumidos excertos dos textos iniciais, de modo semiaudível pelos presentes no restaurante.

Figura 3 – Largo de Mutamba, 1974

Foto: Henrique J. C. de Oliveira[9]

As ações de 1973 e esta de 1975 têm em comum o questionamento da hegemonia colonial e a auscultação de vozes que reclamavam uma outra simetria nos aparatos políticos e também artísticos de representação. A esse

9 Disponível em: http://bit.ly/2sUhTZz. Acesso em: 30 jan. 2020.

propósito, tanto o ritual como o *happening* convocam vozes e alteridades que não tinham lugar nas narrativas oficiais. São criações que operam no tempo da rasura e do ferimento colonial.

Apesar de essas ações não terem, por motivos vários, uma legitimação pública no campo artístico, nem uma presença nas narrativas historiográficas até muito recentemente, encontramos nelas a energia contestatária, o corpo transgressor, o devir processual que caracteriza a arte da performance. Nesse âmbito, podemos traçar uma relação direta com a própria performatividade social dos portugueses, no que diz respeito à relação com a guerra colonial, pois esta parece ter tido pouca inscrição em Portugal (MADEIRA, 2016a, 2016b). Ou seja, apesar da simultaneidade no tempo histórico, que levaria a crer que a guerra colonial tivesse sido um dos temas abordados pelas performances desenvolvidas em Portugal nos anos 1960-1970, só muito recentemente tem ocorrido a ressignificação de alguns acontecimentos performáticos (Id., 2016b). Foi o que sucedeu, por exemplo, com um texto de Ernesto de Melo e Castro em homenagem a António Aragão em 2015, em que este faz referência ao *Funerão de Aragal*, no qual também participou. Desenvolvido por António Aragão no âmbito do *Concerto e audição pictórica* (1965), esse *happening* surge agora associado a um "simbolismo evidente, tendo em atenção os mortos das guerras nas colónias de África" (CASTRO, 2015, p. 132).

Efetivamente sabemos muito pouco sobre a existência de performances ou *happenings* que tenham convocado as questões inerentes à guerra colonial durante esse período. Talvez isso se explique pelo fato de a construção da história da performance ainda se encontrar em processo, ou pelo fato, porventura mais provável, de a guerra colonial ter sido em si mesma um dos temas mais silenciados da história portuguesa, mesmo após o seu término, como afirmam Eduardo Lourenço (2014) e José Gil (2005). Esse silêncio se traduziu numa "experiência do indizível", do incomunicável, mas não deixa por isso de se manifestar e estar presente, de modo oblíquo. Como nas experiências traumáticas, que nem sempre podem ou devem ser testemunhadas (MADEIRA, 2016b), podemos aceder a sentidos ocultos observando os não ditos, os meio ditos, os quase ditos ou apenas os murmúrios. Nas ações performáticas de Manoel Barbosa a caminho de África e em África, em 1973 e 1975, abrem-se brechas

nessa política de silenciamento performativo, pois ambas são atravessadas por uma dinâmica de exteriorização e envolvimento presencial.

Há, contudo, como referimos, uma inscrição limitada das suas performances. Poucos assistiram ou tiveram acesso a essas ações, para além do fato de seu público não ser deliberadamente artístico, o que diminuiu suas possibilidades de transmissão e impacto imediato no mundo da arte. No ensaio onde discute os fatores que conduzem à "improbabilidade da comunicação", Niklas Luhmann (2006) faz referência a três tipos de obstáculos à comunicação, que parecem estar refletidos nas dificuldades de inscrição dessas performances e que podemos sintetizar como: (1) a individualização da memória contextual; (2) o espectro reduzido da comunicação, limitada aos receptores presentes; (3) a incerteza em relação à aceitação dos conteúdos da comunicação. Ora, todos esses fatores são operativos nessas performances, em particular se as projetarmos na história da performance em Portugal.

Por outro lado, o testemunho e as evidências documentais que existem na atualidade, mesmo quando parciais, permitem-nos recuperar o contato com as histórias não inscritas da performance e da guerra colonial. Mais do que isso, no caso específico das três fotografias remanescentes do ritual-performance *África* de 1973, estamos perante um elemento decisivo para a certificação da própria ação. Considerando a sua ocorrência efêmera, não inscrita no campo da arte, esses documentos fotográficos ratificam a ontologia da performance e revelam a interdependência entre e o acontecimento e o documento (AUSLANDER, 2006). As fotos supõem um acontecimento original, com o qual mantêm uma relação indiciária, mas não nos permitem aceder à totalidade do evento, pois captam fragmentos do vivido na Ilha de Tavira, o que lhes confere tanto uma dimensão histórica como especulativa (FAIN, 1970).

Finalmente, apesar de Manoel Barbosa assumir ontologicamente até finais da década de 1980 a performance da arte como algo efêmero e irrepetível – "repeti só duas performances, mas quero criar obras reapresentáveis" (BARBOSA, 2018) –, há algo na experiência africana que, pela sua potência sensível, migra e contamina as suas ações para o futuro[10]. Esse deslocamen-

10 Barbosa assinala que, entre as suas mais de 100 performances, há 14 estruturadas e exibidas "com ressonâncias do que vi, senti, fiz em Angola, e outras 5 sobre guerras outras, assunto que me fascina" (BARBOSA, 2018).

to ocorre através de um processo que podemos entender como próximo do *reenactment* traumático (CARUTH, 1996). Nas décadas seguintes e manifestamente nas ações mais recentes, encontramos reminiscências da guerra e do confronto projetadas num imaginário difuso, como se Manoel criasse as suas performances a partir de uma distorção abstrata e alquímica de seus mais obscuros fantasmas, forçando-os a um convívio com o outro, a um convívio conosco: constrói sons e vocalizações estranhas, inventa palavras em código (de códigos foi feita a sua atividade em guerra, enquanto responsável pelas transmissões militares), num ambiente opressivo e enigmático, com armas, petardos, bombas ou fogo-chama e fogos de artifício. África permanece no seu trajeto, visível no corpo disciplinado, militarizado, evidenciado desde logo na sua primeira performance em contexto artístico, denominada *Identification*, apresentada num Festival de Barcelona em 1975, até ao corpo em risco, pelo uso de petardos num festival em Ferrara, em 1981, onde desceu por uma corda em um poço medieval muito profundo a arder, até ao corpo aprisionado, terrorista, ao mesmo tempo agressor e agredido, aterrorizador e aterrorizado. Como cenário surge não um claro-escuro, mas um escuro e claro, negro mas também branco, uma tensão de horror, mas também de sublime, como podemos intuir a partir dos registos das suas performances. A sonoridade grotesca que invade esses cenários visuais confere às suas ações o caráter de uma partitura psicológica do medo, da inquietação, da violência e da agressividade, com origem num corpo individual que, por essa via, dá conta da ansiedade de um corpo coletivo.

Referências bibliográficas

AUSLANDER, P. The performativity of performance documentation. **PAJ**: a journal of performance and art, New York, v. 28, n. 3, p. 1-10, set. 2006. DOI: 10.1162/pajj.2006.28.3.1.

BARBOSA, M. **[Entrevista cedida aos autores]**. Lisboa: [*s. n.*], 2015.

BARBOSA, M. **[Entrevista cedida aos autores]**. Lisboa: [*s. n.*], set. 2018.

CARUTH, C. **Unclaimed experience, trauma, narrative, and history**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

CASTRO, E. M. M. António António Aragão Aragão. **Cibertextualidades**, Porto, n. 7, p. 127-134, 2015. Disponível em: https://bit.ly/2RDevMa. Acesso em: 30 jan. 2020.

ESTRELA, A. **Pokets of silence**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015. Disponível em: http://bit.ly/2NWXpa2. Acesso em: 19 jul. 2016.

FAIN, H. **Between philosophy and history**: the ressurrection of speculative philosophy of history within the analytic tradition. Princeton: Princeton University Press, 1970.

GIL, J. **Portugal, hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

HOWELL, A. **The analysis of performance art**: a guide to its theory and practice. 2. ed. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000. (Coleção Contemporary theatre studies, v. 32).

LOURENÇO, E. **Do colonialismo como nosso impensado**. Lisboa: Gradiva, 2014.

LUHMANN, N. **A improbabilidade da comunicação**. Lisboa: Vega, 2006.

MADEIRA, C. A arte contra o silêncio: relações entre arte e guerra colonial em Portugal. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 191, p. 95-108, jan./abr. 2016a.

MADEIRA, C. Arte da performance e a guerra colonial portuguesa: relações no tempo histórico. **Media & Jornalismo**, Lisboa, v. 16, n. 29, p. 15-25, dez. 2016b. DOI: 10.14195/2183-5462_29_1.

TURNER, V. **Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

Recebido em 23/10/2019
Aprovado em 31/10/2019
Publicado em 09/03/2020