



Carlos Manuel de Matos Moura da Costa

VENS VER OU VENS VIVER?

Estética e Política da Participação

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Senhor Professor Fernando Matos Oliveira e apresentada ao Departamento de História, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

setembro de 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

VENS VER OU VENS VIVER?
Estética e Política da Participação

Ficha Técnica:

Tipo de Trabalho: Tese de Doutoramento

Título da Obra: VENS VER OU VENS VIVER? Estética e Política da Participação

Autor: Carlos Manuel de Matos Moura da Costa

Orientador: Fernando Matos Oliveira

Identificação do Curso: 3º ciclo de Estudos Artísticos

Área Científica: Artes

Especialidade: Estudos Teatrais e Performativos

Data: 2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

RESUMO/ABSTRACT

Esta Tese de Doutoramento centra-se na apologia da participação - e do conhecimento através da participação - que, desde o final do século passado, tem produzido fenómenos nas mais diversas áreas, das artes performativas à política, passando pelo desporto, entretenimento e comércio.

Ao longo deste trabalho, sobre uma realidade evanescente, cruzam-se olhares diversos, tais como os principais contributos teóricos a nível internacional, reflexões dos protagonistas dos fenómenos abordados e as experiências pessoais do autor, desde as mais privadas às de cidadania, passando pela sua prática enquanto artista performativo.

Neste percurso, que se organiza ao longo de três etapas, viaja-se de alguns momentos históricos marcantes – para as artes performativas, filosofia, artes visuais e economia - até ao último reduto da subjetividade das experiências locais do autor. No trajeto atravessa-se também uma reflexão acerca das narrativas e performances que conformam o espaço público contemporâneo, nomeadamente na Europa e em Portugal.

O cruzamento de diversas perspetivas e discursos, e a constante procura de conexões entre fenómenos, pretende dar a compreender os sentidos, significados, circunstâncias e consequências da apologia contemporânea da participação.

This Doctoral Dissertation - Are you coming to live or just to watch? Aesthetics and politics of participation - is centred in the contemporary apology of participation – and cognition through participation - – which, since the nineties, has produced phenomenons in very distinct areas, like the performing arts, sports, entertainment, business and politics.

Along this work, about a reality always vanishing, different looks will be intersected, such as the main international theoretical approaches, reflections of the leading characters of the approached phenomenons and the personal experiences of the author, as a citizen and as a performance artist and even private experiences.

In this path, organized in three stages, we will be travelling from some striking moments in History – for the performing arts, philosophy, visual arts and economics - to the subjectivity of the local experiences of the author. During this journey we will also cross a reflection about the narratives and performances designing the contemporary public space, namely in Europe and Portugal.

The intersection of different approaches, and the permanent search for connections between phenomenons, aims to a better understanding of the senses, meanings, circumstances and consequences of the contemporary apology of participation.

aos meus pais, às minhas filhas e à Catarina
pelo tempo perdido

Índice de conteúdos

| | |
|---|-----|
| RESUMO/ABSTRACT..... | 3 |
| APRESENTAÇÃO, APOIOS E AGRADECIMENTOS..... | 9 |
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| PRÓLOGO | 13 |
| 1 – Os Estudos Performativos..... | 13 |
| 2 – Precisão e legitimação da proposta..... | 18 |
| CAPÍTULO 1 – COM A CABEÇA..... | 23 |
| Uma reflexão histórico-crítica..... | 23 |
| 1 - Introdução..... | 23 |
| 1.1 – Ponto de partida..... | 23 |
| 1.2 – Para uma clarificação do olhar..... | 25 |
| 2 – Passado..... | 27 |
| 2.1 – Antiguidade e mitos fundadores..... | 27 |
| 2.1.1 – Mito fundador número um: o texto dramático estabelece um paradigma dominante nas relações subjacentes às artes performativas..... | 27 |
| 2.1.2. - Mito fundador número dois: é na tensão entre Platão e Aristóteles que se explica o mundo..... | 28 |
| 2.2 – Idade Média..... | 32 |
| 2.3 – Idade Moderna e Renascimento..... | 34 |
| 2.4 – Idade Moderna e Iluminismo..... | 37 |
| 2.5 – Século XIX..... | 41 |
| 2.6 – Primeira metade do século XX | 46 |
| 2.7 – Segunda metade do século XX..... | 54 |
| 3 - O futuro do passado: Os anos 80..... | 66 |
| 4 – Presente contínuo..... | 70 |
| 4.1 - Introdução..... | 70 |
| 4.2 – O desvio para o aqui e agora..... | 72 |
| 4.3 - – O desvio para a política..... | 78 |
| 4.4 – O desvio para a presença..... | 84 |
| 4.5 – O desvio para a neurologia..... | 87 |
| 4.6 - O desvio para o processo e a metafísica da criação..... | 92 |
| 4.7 – O desvio para a relação..... | 97 |
| 4.8 – O desvio para a prática social..... | 101 |
| 5 – Futuro próximo..... | 106 |
| CAPÍTULO 2 – ENTRE A CABEÇA E O CORPO | 113 |
| Sobre a performance, narrativas e espaço público da participação..... | 113 |
| 1 – Introdução..... | 113 |
| 2 – O espaço público: entre a responsabilidade e a proficiência do entretenimento..... | 115 |
| 3 – As narrativas: entre histórias e produtos..... | 126 |
| 3.1 - O triunfo do produto..... | 126 |
| 3.2 - As histórias contra-atacam..... | 136 |
| 4 – A performance: entre o desejo, a política e a reconquista..... | 150 |
| 4.1 – A performance como desejo..... | 150 |
| 4.2 - A performance como política..... | 159 |
| 4.3 – A performance como reconquista do espaço público..... | 172 |
| CAPÍTULO 3 – CORPO A CORPO..... | 185 |
| Os meus casos..... | 185 |

| | |
|--|-----|
| 1 – Introdução, legitimação e precisão..... | 185 |
| 2 - Tensões entre processo, produto, participação e público: “Furlan Número 8”, uma criação de Massimo Furlan e “O Vento”, uma criação Visões Úteis..... | 192 |
| 3 – Do poder das histórias à conformação da realidade através de narrativas: os espaços cénicos de Catarina Martins e as estratégias de advocacia de Mary Ann DeVlieg..... | 208 |
| 4 - Utopias Piratas: a Es.Col. A. do Alto da Fontinha e o ativismo de Ricardo Lafuente..... | 219 |
| 5 - Identidade, comunhão, e experiência como prioridades de consumo: Estádio do Dragão e o marketing do Festival do Sudoeste 2010..... | 232 |
| CONCLUSÃO – As manifestações bipolares da participação..... | 245 |
| FONTES..... | 249 |
| 1 - Bibliografia..... | 249 |
| 2 – Webgrafia..... | 258 |
| 2.1 – Páginas com referência específica..... | 258 |
| 2.2 – Sítios com referência genérica..... | 260 |
| 3 - Outras fontes..... | 261 |
| 3.1 - Comunicações..... | 261 |
| 3.2 - Mensagens pessoais..... | 261 |
| 3.3 - Documentos de acesso restrito..... | 262 |
| 3.4 - Documentação indiferenciada..... | 262 |

APRESENTAÇÃO, APOIOS E AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos 20 anos, a prática artística tem sido o centro da minha atividade profissional; prática quotidiana, regular, intensa e sempre no âmbito de um projeto – Visões Úteis – em permanente transformação. Mas desde 2005, sensivelmente, que a criação artística se passou a articular com atividades em três outras áreas : a) A formação, desenvolvida na *Academia Contemporânea do Espectáculo*, uma Escola Artística Profissional, sediada no Porto, onde assumi funções como docente de dramaturgia do espetáculo; b) A intervenção política, desenvolvida primeiro no seio da *PLATEIA – Associação de Profissionais das Artes Cénicas* (onde, e enquanto membro dos sucessivos órgãos sociais, me responsabilizei por diversas pastas a nível local e nacional, nomeadamente o apoio financeiro público à criação, o estatuto profissional, o teatro municipal do Porto, etc) e posteriormente através da participação nos encontros internacionais do *IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts*; c) Finalmente a investigação, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Texto Dramático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e que me conduziu a uma dissertação, já mais no campo dos Estudos Teatrais, com orientação de Isabel Alves Costa e arguição de Eugénia Vasques, acerca das práticas teatrais - por mim denominadas “Escritas de Cena” - que prescindiam do binómio “autor dramático – encenador”.

Este alargamento da minha área de interesses deu-se já no quadro de uma atividade artística que rompia com os limites da prática teatral, nomeadamente através de objetos de carácter performativo como os *audio-walks*. E a verdade é que, progressivamente, essa rutura se alargou – com variados projetos na área da Performance na Paisagem, indissociavelmente ligados a residências em viagem que transformavam o processo em parte fundamental do produto. Gerou-se assim uma contaminação da própria prática teatral, que cada vez mais se foi associando a eventos em que o público é convidado para contextos de partilha/experiência, que implicavam algo mais do que assistir a um espetáculo, como por exemplo fazer uma viagem de Táxi (*O Resto do Mundo*, 2007), votar um plano de ação (*A Comissão*, 2010), acompanhar a atividade de um terminal portuário (*Terminal TIR*, projeto não executado), intervir sobre objetos de cena (*A Língua das Pedras*, 2010) ou criar e interpretar um espetáculo (*O Vento*, 2011).

E neste caminho, mais ou menos pensado, mais ou menos intuitivo, a estética foi-se confundindo cada vez mais com a política e o desejo de participação na coisa pública, num processo que foi impondo novas opções de produção como, por exemplo: a abertura da direção de projetos a membros da equipa que não os diretores artísticos; o crescimento do peso do denominado (institucionalmente) *Serviço Educativo*, envolvendo crianças e seniores do nosso bairro, e também imigrantes em “processo de legalização” na cidade do Porto; a criação de um programa de *Artistas Associados*, procurando apoiar a atividade de uma geração mais jovem e sedimentar laços de solidariedade entre gerações; e ainda a criação de uma *Taxa Carbono* que onera a nossa atividade e compensa o planeta pela pegada ecológica da própria criação artística. Trata-se portanto de uma rede de ligações e responsabilidades variadas: a ciência, o planeta, o bairro, a cidade, os mais jovens, os mais velhos. Uma rede de ligações que cada vez mais foi condicionando o sentido do trabalho quotidiano e alargando por isso o espectro das questões que marcavam o seu ritmo.

Assim, este trabalho é assumidamente assente no meu percurso pessoal, artístico, familiar, político, produtivo e académico (sobretudo ao longo dos últimos dez anos), não pretendendo atingir uma perfeição abstrata, mas antes refletir cientificamente a partir do meu caso de vida e do meu trajeto artístico, permitindo que os sentidos surjam de um percurso concreto e recusando ilações que não possam ser devidamente alicerçadas numa experiência pessoal minimamente relevante, o que explicará a sistemática relação de proximidade procurada com estudos de caso, respondentes, imagens e exemplos.

Sempre que não haja indicação em contrário todas as imagens e traduções das citações

convocadas são da minha autoria.

Antes de tudo, devo recordar, com saudade, Isabel Alves Costa, minha generosa orientadora de Mestrado, a quem tanto devo.

Esta dissertação de doutoramento teve o apoio quotidiano do Visões Úteis, que me possibilitou tempo, ambiente de trabalho e um campo permanentemente aberto à pesquisa e à experimentação de hipóteses e teses.

A investigação contou ainda com o apoio da GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas, que financiou a minha viagem, em 2011, ao 17º encontro da PSI – Performance Studies International.

A dissertação não teria sido possível sem a simpatia e cumplicidade de Fernando Matos Oliveira.

Ana Vitorino, Catarina Martins, Cristina Grande, Inês de Carvalho, Inês Simões Almeida, Mary Ann Devlieg, Massimo Furlan, Ricardo Lafuente e Rita Castro Neves permitiram que transformasse uma pequena parte das suas vidas em objeto desta investigação. A todos a minha admiração e agradecimento.

Alfredo Martins, Daniel Pires, Eduarda Neves, João Martins, João Paiva Boléo, Jorge Costa, Jorge Paupério, Magda Henriques, Manuela Matos Monteiro, Mário Moutinho, Micaela Miranda, Michal Jacaszeck, Pedro Marques, Sara Leitão Barros, Vasco Gomes, entre outros (que preferiram o anonimato) partilharem comigo as suas variadas experiências. Muito obrigado a todos.

Hugo Martins e Paulo Pimenta permitiram que utilizasse imagens da sua autoria.

Reconhecido ao SENHOR X, pelas suas inconfidências.

JoãoTeixeira Lopes foi um inestimável amigo que tanto me facilitou a pesquisa bibliográfica.

Ana Pais, Jorge Loureiro, Jorge Palinhos, Luís Mestre e Mickael de Oliveira estiveram presentes, em momentos diversos, na troca de referências, planos e preocupações.

A Maria Marques, que já nasceu no século XXI, trouxe consigo a sorte que eu precisava.

E claro, um obrigado ao Nuno Jerónimo, a quem roubei o título da dissertação, por ter sido, sem saber, o gatilho de todo este processo.

INTRODUÇÃO

Ao longo da primeira década do século XXI, cresceu, de modo notório, a importância e volume dos apelos a modos de participação que se distinguem por serem, eles próprios, uma condição *sine qua non* para a efetiva produção do evento, obrigando o (agora) participante a uma ação sem a qual o aquele não acontece.

A estes fenómenos parece estar sistematicamente associada uma apologia da imersão, do viver e do fazer parte em detrimento do ler, ver ou ouvir. E esta tendência apresenta-se nas mais variadas áreas, desde as artes performativas ao desporto, passando pela atividade política, festivais, ativismos sociais, práticas comerciais, entre outras.

Nesta dissertação pretendemos – cruzando perspetivas diversas - estabelecer conexões entre fenómenos participativos com proveniências variadas, para assim compreender os sentidos, significados, circunstâncias e consequências destes constantes apelos à participação.

Avançaremos em três tempos, pretendendo que funcionem como experiências completamente diferentes, não só para o nosso processo de investigação e redação, mas também para os leitores. Por isso decidimos organizar esta dissertação como que sujeitando o discurso a uma crescente “atração gravitacional”, obrigando-o a um movimento precisamente entre os paradigmas que o nosso título coloca desde logo em tensão: um mais conotado com a leitura e interpretação e outro mais conotado com a intensidade da experiência e da participação.

Num primeiro momento – no primeiro capítulo, que indicamos como executado com a cabeça – pretendemos levantar, de modo necessariamente breve, pistas acerca do tema escolhido, desde a Grécia Clássica até ao presente. E para potenciar a descoberta de sentidos e conexões entre fenómenos diversos, procuramos conjugar dados e contributos provenientes de territórios variados como as artes performativas, a filosofia, as artes visuais e a economia entre outros. Naturalmente, nem somos movidos por pretensões historiográficas, nem dispomos de uma proficiência relevante para um campo disciplinar tão vasto. Vamos por isso, não só socorrer-nos dos estudos críticos de referência nas áreas respetivas mas também assumir uma atenção específica e limitada a certos dados: Aqueles que permitam interrogar a evolução dos modos de conhecer e participar.

Em seguida – no segundo capítulo, que indicamos como executado entre a cabeça e o corpo – iniciamos um percurso em que se tenta compreender a forma como os contemporâneos modos de participação (se) refletem (n)a conformação do espaço público, em particular europeu e português, nomeadamente através de narrativas e performances que sustentam ou resistem às relações de poder dominantes. E neste segundo momento, reforçaremos a convocação de uma pluralidade de vozes, com as referências canónicas começando a ceder lugar a protagonistas e documentos extraídos a contextos mais próximos, potencialmente controvertidos e até aparentemente díspares. Também a nossa experiência pessoal – como cidadãos e artistas – caminhará agora mais próxima dos estudos críticos de referência, numa declarada tentativa de melhor divisar sentidos e conexões entre fenómenos paradoxalmente sinalizadores de unidade e diversidade, coerência e incoerência.

Finalmente – no terceiro capítulo, que indicamos como executado corpo a corpo – dedicamo-nos exclusivamente a experiências pessoais, que resultam das nossas afinidades eletivas, relatando experiências que permitam testar os sentidos associados aos fenómenos da participação. E assumiremos esta aposta plenamente, abandonando, de um modo geral, o confronto com outras vozes críticas e privilegiando sensações, emoções e sentimentos absolutamente subjetivos, numa tentativa de completar um círculo epistemológico, em torno dos próprios modos de conhecer e participar, que elegemos como objeto de estudo.

Note-se ainda, que mesmo o sujeito do nosso discurso irá evoluir, de modo a reforçar uma pluralidade de perspetivas que acreditamos esclarecedora: no início elegendo uma distanciada primeira pessoa do plural, que remeterá as crescentes e singulares experiências pessoais para um registo próprio da citação de outras vozes; depois elegendo uma envolvida primeira pessoa do

singular, que não hesita em envolver-se com adjetivações, memórias e sensações epidérmicas.

Pretendemos assim gerar uma convergência entre olhares – de um tempo histórico profundo a um presente-em-direto, das referências canônicas aos parceiros com quem partilhamos um cotidiano, de outros continentes até ao nosso bairro e do terreno das artes performativas até outros bem diversos – que realce as conexões que se estabelecem entre fenómenos aparentemente não relacionados, seja pela matéria que os constitui, pelo campo em que se integram ou pelo modo como são comunicados. Porque acreditamos poderem ser essas conexões – entre modos de conhecer, participar e produzir discurso – a permitir-nos uma melhor compreensão das implicações estéticas e políticas dos permanentes apelos à participação.

Naturalmente, não negamos a dificuldade de articular esta polifonia, mas acreditamos que a mesma é exigida pelo rigor científico que nos move, na medida em que tenta responder precisamente às tensões entre paradigmas epistemológicos que estão na origem desta investigação: saber se viemos para ver ou para viver.

PRÓLOGO

1 – Os Estudos Performativos

Os Estudos Performativos¹ são uma disciplina que se desenvolveu com autonomia reconhecível a partir dos anos oitenta, impulsionada, em grande medida, pelos esforços de Richard Schechner, normalmente associados ao Departamento de Estudos Performativos da Universidade de Nova Iorque². Esta deriva cruzou, de modo inovador, arriscado e nem sempre bem visto, os Estudos Teatrais, a Antropologia³ e as múltiplas facetas dos Estudos Culturais. Ao longo destas três décadas, tem-se assistido a sucessivas aberturas de Departamentos de Estudos Performativos, nomeadamente no Reino Unido, Austrália e Estados Unidos. Sendo que esta genealogia se encontra razoavelmente documentada e criticada pelos próprios protagonistas⁴, ao ponto de se poder afirmar que “a consciência de si – quanto aos assuntos e métodos que marcam o trabalho – definiu os Estudos Performativos enquanto campo.”⁵ Diríamos que os Estudos Performativos parecem apresentar-se como ontologicamente envolvidos num permanente desejo de complexificação, numa constante recusa de definições (aleadamente) redutoras e numa (aparentemente) infinita disponibilidade para alargamento do seu próprio campo, ao ponto desta pulsão transgressora tender a transformar-se, ela própria, numa norma, tal como, já no início do século, avançava Jon McKenzie⁶, reconfigurando o alcance da dimensão liminal antes abordada por Vitor Turner⁷.

Ainda assim podemos identificar, segundo Barbara Kirshenblatt-Gimblet⁸, a divisão em três vias principais, representadas respetivamente por três das mais prestigiadas instituições universitárias da área. Assim, na já referida e pioneira Universidade de Nova Iorque⁹, teríamos uma abordagem de *largo espectro* em que – numa revolução copernicana relativamente aos Estudos Teatrais – o teatro ocidental é retirado do centro do mundo, para que este possa ser melhor compreendido, através não só de outros teatros mas sobretudo de uma pluralidade de manifestações performativas. Ainda nos Estados Unidos da América, mas agora na Northwestern University¹⁰, teríamos uma abordagem essencialmente centrada na performance da literatura e na relação entre a oralidade e a tradição escrita. Finalmente, e agora já na Europa e na Universidade de Paris VIII¹¹,

1 Seguimos aqui, sem nos alongarmos em discussões semânticas, a formulação oficial do nosso curso – Estudos Performativos – como equivalente de *Performance Studies*, reconhecendo contudo a tendência para a utilização de *Estudos da Performance*, nomeadamente pelos investigadores associados ao projeto *Baldio* (www.baldiohabitado.wordpress.com).

2 Richard Schechner, nascido em 1934, é literalmente a primeira – e poderemos dizer maior – referência da disciplina de Estudos da Performance. Encenador, escritor, professor, ensaísta, entre outros. A partir dos anos 60 os seus interesses movem-se do teatro para a performance e da estética para as ciências sociais, nomeadamente para a antropologia. Em 1979 funda o primeiro departamento de Estudos da Performance do mundo (na Tisch School of the Arts, na Universidade de Nova Iorque). É o editor da *TDR: The Drama Review. The Journal of Performance Studies*, uma das publicações científicas de referência, e nos anos 60 fundou o *The Performance Group*, coletivo que marcou o teatro experimental americano e que daria origem ao não menos conhecido *The Wooster Group*.

3 Nomeadamente através do trabalho de Vitor Turner (1920-1983), antropólogo britânico, que desenvolveu, em grande proximidade com Richard Schechner, um importante trabalho na área dos rituais em geral e em particular dos rituais de passagem.

4 Veja-se por exemplo SCHECHNER, Richard – *Performance Studies. An Introduction*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007. e JACKSON, Shannon – “Professing performances; disciplinary genealogies” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.

5 BIAL, Henry – *op. cit.* p. 6.

6 MCKENZIE, Jon – “The Liminal-Norm” In BIAL, Henry – *op. cit.*

7 TURNER, Victor – “Liminality and Communitas” In BIAL, Henry – *op. cit.*

8 KIRSHENBLATT-GIMBLET, Barbara – “Performance Studies” In BIAL, Henry – *op. cit.*

9 www.performance.tisch.nyu.edu

10 www.communication.northwestern.edu/departments/performancestudies

11 www.univ-paris8.fr/Master-etudes-theatrales

teríamos uma abordagem de cariz mais etnológico, apontando essencialmente para uns Estudos Teatrais não dominados pelas práticas ocidentais. Naturalmente que as vias aqui apresentadas - a que poderíamos juntar centros de segunda geração, mas não menos importantes, como o de Erika Fischer-Lichte na *Freie Universität Berlin* - resultam apenas de um esforço de sintetizar para compreender, não querendo implicar qualquer espartilho científico e muito menos regulamentar. Assim, e à medida que, por todo o mundo, os departamentos de Estudos Performativos amadurecem, o mais natural será que a tendência aberta do campo provoque uma cada vez mais densa filigrana, permitindo aos diversos atores assumirem as especificidades dos seus contextos, em torno do elemento comum (mas também controvertido): o performativo. Tendência esta que chega mesmo a ser apontada, por Richard Schechner, como vital para a sobrevivência do trabalho académico na área das artes performativas:

Acredito que se o estudo da performance não se expandir e aprofundar, avançando muito para lá tanto do treino dos trabalhadores da performance e da tradição ocidental do texto dramático e da dança, todo o edifício académico das artes performativas, construído mais ou menos ao longo do último meio século, irá colapsar. E a feliz alternativa passa por alargar a nossa visão do que é a performance, estudando-a não só como arte mas como um meio de entender os processos históricos, sociais e culturais.¹²

Não recusando o desafio aqui implícito, não teríamos dúvidas em filiar a presente dissertação no *largo espectro* proposto por Richard Schechner (e pela Universidade de Nova Iorque), abrangendo fenómenos no campo das artes (teatro, dança, música, arte da performance), desporto, entretenimento, religião, rituais e quotidiano. E tudo isto numa permanente abertura a interações profundas com outros campos e disciplinas - nomeadamente com os avanços gerados pelas neurociências ao longo das duas últimas décadas - o que pode levantar notáveis desafios metodológicos, nomeadamente quanto à partilha de metodologias de outros ramos do saber. Veja-se - não só a título de exemplo mas também como marca que assumimos no nosso trabalho - o empréstimo que Baz Kershaw faz da *Homologia*¹³: trata-se de um conceito da Biologia, aplicado a situações em que “espécies diversas partilham fatores estruturais semelhantes, tais como os cinco dígitos de uma mão humana e de uma asa de morcego¹⁴”; conceito eminentemente útil quando, no campo dos Estudos Performativos, se procuram conexões entre comportamentos que se apresentam a partir de contextos tão diversos.

Questão diferente, mas igualmente relevante, prende-se com a efetiva alteração curricular associada à mudança/criação de departamentos designados como de “Estudos Performativos”. Na verdade arriscamos afirmar que um olhar mais atento permite perceber que esta movimentação esconde, tantas vezes, meras mudanças de nome, mantendo-se os programas sobretudo conotados com a tradição do departamento anterior, nomeadamente a dos Estudos Teatrais¹⁵. Exemplo curioso desta movimentação pode ser colhido na própria instituição em que se integra a dissertação em curso. Veja-se que o terceiro ciclo denominado como “Estudos Teatrais e Performativos” surge no âmbito do Curso de Estudos Artísticos, integrado no Departamento de História, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Assim acabámos por ter uma situação algo dúbia, em termos de comunicação, já que a matriz se filia num processo semelhante ao da

12 SCHECHNER, Richard – “Performance Studies. The Broad Spectrum Approach” In BIAL, Henry – *op. cit.* p. 9.

13 Empréstimo já ensaiado por Lucien Goldmann (teórico marxista, 1913 – 1970) para abordar as relações entre obras literárias e a influência de grupos sociais (ativos no período de produção das obras).

14 KERSHAW, Baz – “Performance as Research. Live Events and Documents” In DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 27.

15 No Reino Unido é prática comum a designação “Estudos Teatrais e Performativos” normalmente associado a departamentos que apresentam um programa de “Estudos Teatrais” alargado a outros fenómenos performativos. Veja-se, a título de exemplo, o plano de estudos proposto pela Universidade de Warwick em www2.warwick.ac.uk/study/undergraduate/courses/depta2z/theatre/w440 (tal como era apresentado em 20 de janeiro de 2012).

Universidade de Nova Iorque – em que o curso nasce numa Faculdade de Letras em processo de abertura às outras artes – mas em que a designação “Estudos Teatrais e Performativos” parece ter medo de operar a subsunção do teatral no performativo, talvez por receio de esbater uma sensação de proximidade fronteiriça com a casa mãe (Faculdade de Letras) alicerçada na cumplicidade tradicional do teatro com a literatura (dramática).

A primeira abordagem que fiz, antes da matrícula, ao Professor Fernando Matos Oliveira, foi precisamente tentando perceber se o departamento assumia “estes Estudos Performativos” num espectro amplo ou se apenas modificava a designação de um programa tradicional de Estudos Teatrais. E talvez neste território difuso se possa encontrar explicação para o facto de, numa sessão de apresentação dos projetos dos doutorandos, no fim do primeiro ano do curso – o diretor do curso de Estudos Artísticos, Professor João Maria André – me ter questionado acerca do modo de filiação desta investigação nos Estudos Artísticos, na medida em que o *corpus* transcenderia claramente a prática artística.

E na verdade assim foi, de uma forma geral, em função de um processo que poderíamos dizer de deriva e repetição: Deriva, na medida em que os agentes responsáveis pela abertura de cursos/departamentos de Estudos Performativos surgem normalmente numa diagonal com origem nos Estudos Teatrais ou Estudos Artísticos; Repetição, porque a inclusão dos Estudos Performativos em departamentos/cursos de Estudos Artísticos fica como que caucionada pela criação do próprio campo, como referido acima, numa Escola de Artes. Portanto uma situação em que o sentido não se encontra necessariamente na subsunção de programas mas no contexto histórico que a integra. Estamos assim perante um território em constante transformação, cujos limites se tornam ainda mais voláteis, como aponta Marvin Carlson, à custa da polissemia associada ao termo “performance”:

O reconhecimento de que as nossas vidas estão estruturadas de acordo com modelos de comportamento repetidos e socialmente sancionados, levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa potencialmente ser considerada como “performance”. A diferença entre apenas-fazer e fazer-como-performance, de acordo com este modo de pensar, não pareceria estar na oposição entre teatro e vida real mas numa atitude – podemos agir sem pensar no que fazemos, mas quando pensamos no que fazemos introduzimos uma consciência que gera a qualidade de performance.¹⁶

E esta abertura conceptual¹⁷ é ainda mais aguda em culturas como a portuguesa, onde se verifica com frequência uma receção algo diferida da terminologia. Veja-se que, entre nós, o termo aparece na maior parte das vezes conotado com práticas artísticas associadas à Arte da Performance - tal como aliás acontece em França com a designação “la performance”. E é precisamente com este sentido que o termo é descrito nos Dicionários Porto Editora desde o final dos anos noventa. Do mesmo modo o termo “performer” aparece também associado, no que às artes diz respeito, exclusivamente a um tipo de cruzamentos disciplinares, facilmente identificáveis com a Arte da Performance. Por outro lado, a utilização do termo “performativo” integra os Dicionários da Porto Editora um pouco mais tarde, e já neste século, mas numa associação exclusiva à linguística – primeiro de um modo geral e posteriormente com referência explícita ao trabalho de J. L. Austin¹⁸.

16 CARLSON, Marvin – “What is Performance?” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 72

17 E podem levantar-se aqui não só as questões relativas à delimitação do campo através de uma ideia de *comportamento restaurado* (ou até de *comportamento restaurado restaurado*) mas também as relativas à possibilidade de não só estudar a performance mas também de estudar o que quer que seja enquanto performance. Ambas seminais, ambas claramente definidas em SHECHNER, Richard – *Performance Studies. An Introduction* pp. 34-42.

18 John Langshaw Austin (1911-1960), linguista britânico que nos cinquenta isola a palavra enquanto dado performativo, não relativo ao que se diz mas enquanto algo que se faz: AUSTIN, J.L. – *How to do things with*

Mas entretanto o termo “performativo” tem ganho terreno a outros que dominaram os anos noventa, pelo menos no que às artes diz respeito; Veja-se a cada vez maior utilização da denominação “Artes Performativas” em detrimento de “Artes do Espetáculo”, ao ponto de esta deriva lexical gerar anti-corpos relativamente a uma deriva semântica e política (eventualmente) congénere, tal como se sente no discurso de Jorge Paupério (ator, diretor de dobragens e principal protagonista da indústria de dobragens no norte de Portugal):

Não tenho nada contra nenhuma forma de expressão artística, cada um lava a "alma" como acha melhor. O que me faz alguma "comichão" é receberem apoios para o TEATRO e depois aplicarem esses apoios e sinergias em artes performativas (seja lá o que isso for) consumindo assim recursos que seriam para dinamizar e incentivar o TEATRO. O TEATRO tem códigos próprios que evidentemente podem e devem ser transgredidos, mas quando é ultrapassado um certo princípio de razoabilidade, ou princípio da proporcionalidade ou princípio da adequação dos meios aos fins, deixa de ser teatro e passa a ser outra coisa, aliás reconhecido muitas vezes pelos próprios criadores que são os primeiros a chamarem-lhe "orgulhosa" e "pomposamente", artes performativas. Então criem-se incentivos às artes performativas e incentivos ao TEATRO. Quebrar as fronteiras é muito épico, poético e mesmo revolucionário, mas por vezes convém estabelecer algumas regras senão teremos, mais cedo ou mais tarde, mão de obra infantil a fazer os ténis da Nike em Portugal, perdão queria dizer artes performativas.¹⁹

E nestas derivas, não só das terminologias mas seguramente das construções mentais do mundo que as sustentam, podemos discernir uma força centrífuga que – e agora no campo específico da crítica e da investigação científica - arrasta cada vez mais os interesses da Estética para a Política e dos Estudos Teatrais para os Estudos Performativos. Veja-se que, já nos anos sessenta, Richard Schechner²⁰ tinha proposto um entendimento da questão através de círculos concêntricos que iam desde o texto dramático (no interior) à performance (no exterior) passando primeiro pelo guião e depois pelo teatro. Justaposição a partir da qual, e já nos anos noventa, Hans-Thies Lehmann define o “teatro pós-dramático”, com recurso à separação de 3 textos: o texto linguístico, o texto da encenação e o texto da performance:

O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto de encenação – e muito menos um novo tipo de texto para teatro - mas antes um novo tipo de utilização dos signos em teatro que vira de cabeça para baixo os dois níveis referidos, através da mudança estrutural da qualidade do texto da performance: passa a ser mais presença que representação, mais partilha que comunicação de experiência, mais processo que produto, mais fenómeno que significado, mais impulso energético que informação.²¹

Também Jean-Marc Adolph afirmava o sentido desta movimentação ao explicar, aos leitores da *Mouvement*²², o porquê da mudança no sub-título da revista, que numa reformulação recente tinha passado a utilizar as palavras “estética e política” logo depois de “artistas e criações”, procurando “não dissociar a criação artística da dimensão política (num sentido lato) do seu modo de inscrição²³”. E o que esta deriva – que poderíamos dizer de dentro para fora – pretende sublinhar, é que não interessa tanto, por exemplo, um teatro político – que crítica a injustiça de modo linear –, mas sim uma política do teatro que exponha o confronto entre as formas e o estabelecimento de relações políticas. Estaremos portanto já não tanto a falar da performance em si mas do modo como

words. Segunda edição. Harvard: [s.d.], Harvard University Press.

19 PAUPÉRIO, Jorge – Mensagem pessoal de correio eletrónico de 13 de Janeiro de 2012.

20 SCHECHNER, Richard – *Performance Theory*. Segunda edição. Londres: Routledge, 2007. p. 71.

21 LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge, 2006.

22 Revista mensal francesa, dirigida por Jean-Marc Adolphe, e dedicada às artes, sobretudo performativas, e às políticas culturais.

23 ADOLPHE, Jean-Marc – “Sur la voie de la droite”. *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 58 (Abril/Junho 2010) p. 94.

esta se inscreve num dado tempo e lugar, tal como aponta Nicholas Ridout, afirmando que “a política reaparece, não através de um “teatro político” que propõe agendas ou até critica injustiças específicas, mas através de uma política do teatro, em que se expõe a articulação da forma com a constituição de relações políticas²⁴”.

Naturalmente que uma disciplina que, praticamente, não limita nem o seu campo nem o leque de abordagens tende a abrir-se a situações de cruzamento e tensão entre paradigmas epistemológicos, nomeadamente por acolher com contínuo agrado a diluição de binários tradicionais como teoria e prática ou análise e ação. Exemplo disto são os cada vez mais frequentes processos de prática como investigação ou de investigação como prática²⁵, em que, respetivamente e a título de exemplo, um investigador se propõe desenvolver um projeto artístico como modo de demonstração de uma tese, ou um artista se propõe desenvolver uma tese a partir de uma criação artística. Constrói-se então um território em que se esbatem as fronteiras entre o conhecimento teórico, o conhecimento prático e o conhecimento político. Trata-se, como explica Dwight Conquergood, da apologia (também) de uma visão a partir do terreno, em que “saber como” e “saber quem”, se legitima perante a tradicional omnipresença e exclusividade de uma visão mais distante, e associada ao “saber que” e “saber acerca”:

Desde o projeto iluminista de modernidade, este [último] modo de conhecer tem sido proeminente. Marchando sob a bandeira da ciência e da razão, desqualificou e reprimiu outros modos de conhecer enraizados na experiência incorporada²⁶, oralidade e contingências locais. Entre o conhecimento objetivo que é consolidado por textos e o *know-how* [itálico nosso] local que circula no terreno e por entre uma comunidade de memória e prática, não há qualquer discussão. É a escolha entre ciência e “histórias da Carochinha” (veja-se como o conhecimento desqualificado assume o género feminino).²⁷

E esta disponibilidade dos Estudos Performativos, esta abertura diríamos, carrega um impacto profundo no que à abordagem das artes performativas, e em particular do teatro, diz respeito; Situação para nós particularmente importante, depois de assumida, na apresentação, a afinidade eletiva com a prática teatral. E quanto a esta, os Estudos Performativos não hesitam em abandonar as interrogações e metodologias próprias da Estética Teatral – quando entendida no modo maioritariamente proposto pelos Estudos Teatrais que, como vimos acima, se dedica sobretudo aos dois primeiros níveis textuais, o do texto dramático propriamente dito, e o do texto do espetáculo ou encenação. Pelo contrário, os Estudos Performativos insistem, quando confrontados com as artes performativas, no intenso debate de uma Política do Performativo – enquanto interrogação dos modos através dos quais a performance sustenta ou resiste ao(s) poder(e)s dominante(s). Esta é uma condição *sine qua non* das próprias opções estéticas que conformam a “partilha do sensível” através da inscrição do performativo numa dada comunidade, tal como explica Jacques Rancière:

As artes nunca dão aos esforços de dominação ou de emancipação mais do que têm para dar, ou seja, e simplesmente, o que têm em comum com eles: as posições e movimentos dos corpos, as funções da palavra, as divisões do visível e do invisível.²⁸

Abre-se assim ao investigador que se inicia no campo dos Estudos Performativos - e que como nós

24 RIDOUT, Nicholas – “Performance and Democracy” In DAVIS, Tracy C *op. cit.* p. 19.

25 Normalmente conotados com as expressões anglo-saxónicas “practice as research” e “research as practice”, respetivamente.

26 Utilizamos a partir daqui o termo “incorporação” como tradução do inglês “embodiment”, para nos referirmos à “aprendizagem e assimilação feita pelo corpo e só nele observável”, tal como sugere ALMEIDA, Miguel Vale de – “Corpo Presente” In ALMEIDA, Miguel Vale de – *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*. Oeiras: Celta Editora, 1996. p. 20.

27 CONQUERGOOD, Dwight – “Performance Studies. Interventions and Radical Research” In BIAL *op. cit.* p. 370.

28 RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique editions, 2000. p. 25.

pretende dar atenção à política da performance em geral e das artes performativas em particular - uma imperiosa obrigação de problematizar o espaço público enquanto território privilegiado do seu trabalho, na medida em que este é, por excelência, o território onde se estabelecem as tensões e conexões que sustentam a vida em comunidade. Mas importa também afastar aqui um entusiasmo de não iniciado – poderíamos mesmo dizer entusiasmo juvenil – quanto às possibilidades dos Estudos Performativos enquanto disciplina científica. Na verdade Richard Schechner é o primeiro a reconhecer o monstruoso crescimento do campo de ação da disciplina, nomeadamente através da possibilidade de esta abordar não só o performativo *stricto sensu* mas também qualquer outra coisa, desde que encarada enquanto performance²⁹. E esta possibilidade acaba por levar a que, por vezes, (permita-se a metáfora) o cão morda a própria cauda, na medida em que a infinita abertura da disciplina seduz para opções de investigação completamente afastadas da experiência pessoal do investigador, gerando então uma absoluta sensação de academismo, que vira de cabeça para baixo as vias apontadas atrás, nomeadamente por Dwight Conquergood.. O investigador corre então o sério risco – porque pode abordar praticamente qualquer assunto – de se perder em considerações acerca de mundos estranhos, alheios e não devidamente incorporados. Na verdade é como se o sujeito da própria investigação científica pudesse correr o risco de desaparecer. Não admira assim que Schechner, na fuga ao seu *Frankenstein*, aconselhe que se evite absolutamente a separação da vida académica, da vida intelectual e experiência pessoal, fazendo a apologia de uma hipertextualidade que promova uma voz não unitária, convidando o leitor a escrever também.³⁰

E será desta forma – alavancada simultaneamente pela experiência pessoal e pela hipertextualidade – que tentaremos desenvolver o discurso no trabalho que agora apresentamos. Para isso repetiremos uma via já ensaiada na nossa dissertação de mestrado³¹, assumindo alternadamente as primeiras pessoas do singular e do plural, permitindo assim o cruzamento de uma voz mais distante e científica com uma voz que incorpora experiência e subjetividade. Mas iremos ainda mais longe – nomeadamente no que diz respeito aos estudos de caso – assumindo mesmo, na terceira parte, o predomínio de um singular que incorpore as dúvidas e conexões a esclarecer. Porque acreditamos sinceramente que esta apresentação de entroncamentos, e de faixas de rodagem com duas e três vias, está bem mais próxima da atual configuração do mundo, do que a organização do discurso à volta de uma via única. Mas atente-se que, e apesar desta declarada valorização de subjetividades e de eus (singulares e plurais) estaremos alerta para as terríveis armadilhas da auto-celebração que tendem a subsumir o que é verdadeiramente relevante - as considerações estéticas e políticas – no que é relativamente acessório – a alegada ética do investigador.

2 – Precisão e legitimação da proposta

Esta dissertação incide essencialmente sobre os fenómenos da participação e sobre as respetivas e contemporâneas apologias da experiência, da perceção individual e da partilha coletiva; Mas pretende também testar neste contexto a capacidade de resistência de narrativas e histórias enquanto modo privilegiado de apreensão de conceitos e ideias. Será assim explorado um amplo espectro performativo - próprio do trajeto dos Estudos Performativos, como se viu atrás – que passará por vertentes tão variadas como a criação artística, o desporto, a política, o marketing, o ativismo social ou os mais diversos fenómenos mundanos.

Trata-se de uma busca das conexões que, pela sua densidade e significado crítico, possam iluminar os sentidos das diversas atividades estudadas. A pesquisa foi orientada por uma reflexão concetual acerca do espaço público contemporâneo, com atenção especial às suas diversas

29 SHECHNER, Richard – *Performance Studies. An Introduction op. cit* p. 1.

30 *Ibidem* e também em SHECHNER, Richard - “Publish in TDR – Have your cake and eat it too” *In Camillo 2.0: Technology, Memory Experience; Performance Studies international conference #17. Utrecht , 25 a 29 de maio de 2011.*

31 COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

apropriações. Foi por isso elaborada uma reflexão histórico-crítica, tentando assim inserir as tendências do presente nas correntes filosóficas, estéticas e políticas que lhes possam iluminar o sentido. Pretendeu-se igualmente desenvolver um trabalho de campo que pudesse permitir o confronto direto, e em tempo real, com os protagonistas dos diversos casos estudados. Neste sentido, a pesquisa e a escrita decorreram sempre numa articulação entre a reflexão teórica e a experiência do investigador, nomeadamente enquanto artista, professor e participante em fóruns de discussão e ação política. E para tentar responder a estes desafios mantivemos, ao longo deste processo de investigação e escrita, um espírito permanentemente aberto às contribuições da comunidade científica internacional, seja através do acompanhamento das publicações de referência, seja através da presença nos encontros internacionais da *Performance Studies International*.³²

E para evitar os riscos de uma dispersão, provocada pela permanente exposição à produção científica internacional, apostámos decisivamente num sistema de respondentes associado, em particular mas não só, aos diversos estudos de caso selecionados para a nossa análise, mantendo assim em permanente dialética um território mais próximo e por isso mais cartografável. Referimo-nos ao estabelecimento de “relações mais ou menos epistolares”, não só com os protagonistas dos nossos estudos de caso, mas também com outros atores que pudessem ir iluminando as nossas opções de estudo. Trata-se da necessidade de encontrar então um discurso académico verdadeiramente inclusivo, por permitir a entrada de contributos dos protagonistas que – nas suas opções quotidianas e até prosaicas – refletem de forma profunda as tensões em estudo.

Esta urgência de ligação ao mundo não é contudo um dado novo para nós. Na verdade há já alguns anos – e na sequência da investigação associada ao mestrado atrás referido – que vínhamos encontrando cada vez mais dificuldades para explicar o que fazemos – e explicar o mundo e explicar o que fazemos no contexto do mundo – no âmbito dos Estudos Teatrais. Mas mais do que explicar trata-se de “dar sentido”, dar sentido ao mundo e ao que fazemos no contexto do mundo. E por isso se foi tornando marcada a necessidade de encarar o trabalho de investigação num contexto performativo mais amplo, que abrangesse outro tipo de manifestações que não as estritamente artísticas. E “estranhamente” cada vez mais nos foi interessando um Festival de Verão, um torneio de *Wrestling*, uma bandeira pirata hasteada num edifício ocupado ou um grupo de pessoas que se junta no México para dançar uma música do Michael Jackson. Mas simultaneamente, este novo interesse não implicava nunca um abandono da curiosidade relativa aos sentido das artes performativas; Antes pelo contrário, interessava cada vez mais compreender como as opções estéticas da criação artística performativa se articulavam, ou não, com as linhas de força que marcavam a generalidade das práticas performativas, nomeadamente essa condição aparentemente omnipresente em que se privilegia participante/experiência em detrimento de espetador/assistência. E perceber, talvez, até que ponto é que esta movimentação seria espontânea ou, pelo contrário, desenhada por interesses terceiros, como o mercado e o marketing. Interessava portanto (também) uma abordagem política da performance, e dos seus mecanismos de resistência/confirmação do poder. Mais do que o estudo aprofundado/exclusivo de um determinado tipo de manifestações, passou a interessar compreender a rede de conexões que liga a prática artística performativa à performatividade em geral. Gerou-se assim um inevitável prolongamento da nossa deriva académica – que do campo inicial do Texto Dramático já tinha avançado assumidamente para os Estudos Teatrais – já que só no âmbito dos Estudos Performativos poderíamos encontrar a liberdade para confrontar o alcance e o sentido das mais diversas práticas performativas, associadas aos fenómenos da participação. Mas a verdade, diga-se, é que este desejo já estaria latente há bastante tempo, como comprovam as constantes excursões que – no âmbito da anterior investigação – já

32 A *PSI – Performance Studies International* descreve-se, como uma “organização profissional fundada em 1997 para promover a comunicação e partilha entre académicos e praticantes no campo da performance (...) procurando criar oportunidades de diálogo entre artistas, pensadores ativistas e académicos”. PERFORMANCE STUDIES INTERNATIONAL – *Mission* em www.psi-web.org/about/mission em 21 de Janeiro de 2012 às 12h. A PSI organiza todos os anos, numa cidade diferente do mundo, um encontro geral, durante 4 dias.

procuravam conexões para lá do campo da criação artística teatral.

Mas independentemente dos sentidos que esta deriva possa levantar, não podemos deixar de afirmar este (constantemente) renovado interesse pela investigação científica, como oposição a uma cisão antiga entre o trabalho de quem faz e o trabalho de quem pensa. Cisão que sempre foi levantando obstáculos ao reconhecimento de percursos artísticos e académicos enquanto modos equivalentes de progressão no conhecimento. Sendo que o resultado deste muro é, tantas vezes, uma cruel ignorância mútua em que os artistas desconsideram a imaginação exigida pelo trabalho académico e os investigadores/docentes desconsideram as exigências críticas inerentes a qualquer processo de criação artística.³³ E será neste contexto que os Estudos Performativos se apresentam, nas palavras de Dwight Conquergood, e na tentativa de vencer este cisma epistemológico, como paladinos de um reforço das conexões entre conhecimento prático, conhecimento teórico e conhecimento político:

Uma agenda para os Estudos da Performance deveria fazer colapsar esta divisão e revitalizar as conexões entre realização artística, análise e articulação com as comunidades; entre conhecimento prático (saber como), conhecimento teórico (saber que) e conhecimento político (saber quem, quando e onde). Esta ligação epistemológica entre criatividade, crítica e empenhamento cívico é mutuamente gratificante e pedagogicamente poderosa.³⁴

E desta aproximação, politicamente implicada, aos Estudos Performativos decorrerá também para nós, e assumidamente, a recusa de uma abordagem – própria de uma Sociologia em que não nos queremos mover - determinada por um aqui e agora epistemológico a quem interessa sobretudo frisar como é e não tanto como deveria ser, tal como propõe Michel Maffesoli, quando afirma “não ser sua tarefa dizer como deveria ser mas antes insistir no que é”.³⁵ E realmente, grande parte do que sabemos, ou do que julgamos saber, pertence a modos de conhecer próprios do século passado. Não que isto seja um problema grave em termos cronológicos – afinal o século XX está aqui mesmo à beira - mas torna-se um problema quando o nosso modo de conhecer se prende a paradigmas epistemológicos que estão enraizados nas profundezas do século passado e da sua História e que ainda assim prendem a nossa maneira de olhar para o mundo.

Por isso, e no que a esta particular dissertação diz respeito, do que se trata aqui é de conferir uma particular atenção à fenomenologia da performance, para assim estabelecer ligações entre dados políticos e/ou epistemológicos - que se manifestam de formas aparentemente não relacionadas por motivos comuns – expondo significados, conexões e contradições, incorporadas nos respetivos fenómenos. Trata-se de tornar explicitas, através da fenomenologia da performance - e na sequência de preocupações próprias, nomeadamente dos Estudos Pós-Coloniais³⁶ - as “conexões entre os significados epistemológicos/políticos da cidadania”.³⁷

Talvez pareça um paradoxo, este declarado interesse pelos fenómenos que se deixa acompanhar pelo desejo de os colocar em causa, mas assumimos uma afinidade eletiva com os paradoxos - ou melhor com a perseguição de paradoxos – enquanto geradores de novas perspetivas para encarar um problema, como quem persegue um tornado para se colocar, em posição de

33 Entretanto, em Portugal, esta cisão tem-se atenuado, também muito por culpa da Reforma de Bolonha e dos constrangimentos do financiamento do ensino superior: a primeira convidando à possibilidade da conversão de experiência em habilitação, e os segundos obrigando a academia à abertura a um novo perfil de utentes, outrora desconsiderado mas agora vital para a sobrevivência financeira dos departamentos.

34 CONQUERGOOD, Dwight – “Performance Studies. Interventions and Radical Research” In BIAL, Henry *op. cit.* pp. 377-378.

35 MAFFESOLI, Michel – “The Return of Dionysus”. In SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al]- *Constructing the New Consumer Society*. Hampshire: Macmillan Press, 1997. p. 26.

36 No campo dos Estudos Pós-Coloniais tenta-se não só conhecer mas declaradamente combater os efeitos residuais da História Colonial nas culturas contemporâneas.

37 JOSEPH, May – *Nomadic Identities: The performance of Citizenship*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 13.

observador, no seu centro. Explica-se assim a referida necessidade de convocar uma experiência pessoal, pois só esta poderá encontrar as tensões emergentes e as novas perguntas, aquelas que não estão impressas por ainda não serem suficientemente institucionais, mas que já se podem encontrar incorporadas em alguns fenómenos performativos. Por isso se exige não só fontes de amplo espectro mas também a possibilidade de contar com o corpo, pois só ele tem acesso, em momentos e lugares dados, ao que se apresenta como incorporado nos fenómenos da participação.

Naturalmente serão muitas as práticas e áreas que poderiam ter sido abordadas nesta investigação e não foram: Por razões logísticas, por razões financeiras, mas sobretudo por querermos que esta dissertação seja um reflexo da nossa vida, experiência, contexto profissional, rede social, cidade, país etc. Por isso a recusa em ser algo como um *cover*³⁸ de outros modos de ser, de que na verdade não participamos. Pretendemos antes procurar a inserção numa vasta rede de reflexão, enquanto mais um ator neste diálogo, melhor ainda, nesta ação. E não procuramos tanto traçar fronteiras, mas antes compreender o que se joga entre elas.

No meu trabalho artístico a política é indissociável da estética (política enquanto contextualização das relações de poder associadas aos processos, participações e produtos) e a questão é sempre a mesma: Porque é que faço o que faço? Para que é que faço o que faço? É que tenho que me perguntar o que fazer e que sentido dar à minha prática artística: Desisto e vou fazer outra coisa qualquer? Vendo-me às oportunidades de produção e aos eventos? Aprendo a fazer um bom *Cocktail Molotof*? E as respostas tornam-se ainda mais difíceis de encontrar quando os binómios que outrora permitiram alguma orientação já desapareceram: De que me serve hoje a oposição entre Local e Global que guiou o meu trabalho no ano de 2001? Há 10 anos a urgência estava na criação de um Espaço Público aberto à comunicação e à partilha de pontos de vista. Hoje esse modo de ocupação é a parte principal do problema. De que me serve hoje a oposição entre encenação de literatura dramática e Escrita de Cena, que guiou a minha opção de investigação durante o Mestrado? Sim, era uma questão urgente – pelo menos em Portugal e ainda há meia dúzia de anos – pela falta de legitimação, da segunda, enquanto metodologia de trabalho: Mas hoje a clivagem é menos relevante – pelo menos enquanto forma de explicar o mundo – tal é a legitimação que a Escrita de Cena obteve nos últimos anos (com os Teatros Nacionais, Escolas Superiores de Teatro e entidades de programação em permanente apologia da mesma, através de constantes seminários, oficinas e encontros).

Compreende-se assim que este trabalho académico se apresente também como uma exigência de liberdade – porque o pensamento crítico é um ato de liberdade - que corre em diálogo com o nosso trabalho criativo, como também propõe Guillermo Gómez-Peña, que explicitamente chega até a assumir os riscos de alguma derrapagem científica:

Como artista politizado, suicidar-me ou pegar em armas não eram opções viáveis para mim (...). Inevitavelmente estarei particularmente sujeito a falhar o alvo aqui e ali. Como exercício performativo estou a tentar ver um mundo novo com olhos novos (...) assumindo a voz contraditória do artista/teórico que, enquanto escreve este texto, exerce a mesma liberdade intelectual e artística que o seu trabalho performativo lhe concedeu.³⁹

Desta forma este processo de investigação considera, com particular atenção, a situação política portuguesa das duas últimas décadas, nomeadamente o elucidativo percurso entre José Maria Carrilho e Francisco José Viegas: Carrilho - Ministro de um governo do Partido Socialista em meados dos anos noventa – que desenha o primeiro Ministério da Cultura em Portugal, canalizando

38 Designação corrente, no âmbito da música popular, para uma nova interpretação/gravação de uma canção anteriormente lançada.

39 GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – *Ethno-Techno. Writings on Performance, Activism, and Pedagogy*. Abingdon: Routledge, 2005. pp. 47-48.

para o setor fundos avultados, nomeadamente comunitários, e impondo um agressivo marketing legitimador da criação artística; Viegas – Secretário de Estado de um governo do Partido Social Democrata/Partido Popular – que assiste à extinção do referido Ministério, à ausência da Cultura em sede de Conselho de Ministros, à desorçamentação do setor e à deslegitimação da criação artística enquanto bem público. Portanto, a convocação de um contexto próximo e concreto, porque fundamental, por exemplo, para compreender o cruzamento complexo dos modos de legitimação dos fenómenos da participação, que tanto poderão surgir associados ao reforço dos mecanismos de participação democrática como a meros estratégias para reduzir a despesa pública e até a massa crítica da oposição política. Poderíamos talvez dizer que procuramos significados profundos, mas na superfície das coisas.

Teremos assim que manter a aposta numa escrita a que desde logo poderíamos chamar de performativa, nomeadamente através do cruzamento de outras vozes com o desdobramento da nossa própria voz, podendo mesmo ser possível que o singular artístico entre em conflito com o plural académico. Enfim, uma escrita menos obcecada com uma impossível exaustividade da explicação, mas sinceramente esforçada na tentativa de lançar luz sobre os objetos a que se dedica, nomeadamente através da partilha de experiências que possam convidar à reescrita imediata de quem lê, nomeadamente através da sua própria experiência. Permanecemos por isso num território que nos obriga (mais uma vez porque já o tínhamos feito na investigação anterior⁴⁰) a prestar tributo a Peggy Phelan, quando esta afirma procurar “mais os planos imaginados do que os factos propriamente ditos”⁴¹ procurando entrever o corpo que permanentemente desaparece através da descrição do seu contorno. E sim, desde logo numa situação aparentemente paradoxal, para quem se situa no campo dos fenómenos, mas a verdade é que continuamos a não negar a dificuldade de escrever sobre o que continuamente desaparece. Mas claro que salvaguardaremos sempre a exigência de uma investigação rigorosa e de uma contextualização social, económica e política da performance, que não permita qualquer tipo de metamorfose gratuita, em que o assunto deixe de ser o proposto para se centrar no autor da dissertação.

Escrevemos então a partir de uma movimentação - dos Estudos Teatrais para os Estudos Performativos – de uma situação geográfica e cultural - na Europa mas encarando as Américas sobretudo a norte⁴² - mas principalmente de um concreto contexto profissional com qual procuramos uma permanente sinergia. Mas é também este mesmo contexto profissional que explica a renitência em integrar, na dissertação, algum tipo de “prática enquanto investigação”. Porque profissionalmente temos tido (felizmente) asseguradas condições criativas/produzidas autónomas e não dependentes de contexto académico. Enfim, não somos sociólogos, nem antropólogos, nem historiadores, nem especialistas em performance intercultural, mas sabemos que queremos falar de uma realidade e de uma dimensão claramente materiais. E sabemos que somos movidos por perguntas que genuinamente nos inquietam e para as quais não temos resposta:

Será que a crença absoluta na experiência individual leva à perda da capacidade de organizar o mundo? Será que as ideologias são apenas para pessoas que não acreditam na sua própria percepção do mundo? Ou será que a experiência - e porque a realidade se inscreve no corpo - permite um acesso não mediatizado a algum tipo de verdade? E que por isso não tolda, antes agudiza, a capacidade crítica?

E escrevemos porque efetivamente não sabemos o que pensar mas temos esperança no poder transformador da escrita. Trata-se de uma experiência, portanto.

40 COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI* p. 14.

41 PHELAN, Peggy – *Mourning Sex. Performing Public Memories*. Nova Iorque: Routledge, 1997. p. 21.

42 Situação geográfica que as referências bibliográficas seguramente refletem e onde se percebe, não só a quase exclusividade da Europa e América do Norte, mas também a esmagadora maioria de entradas anglo-saxónicas.

CAPÍTULO 1 – COM A CABEÇA Uma reflexão histórico-crítica

*Não está certo dizer que fazer é secundário e pensar é principal.
Não está certo dizer que falar é fácil e fazer é que é difícil.
Não está certo fazer de conta que não saber é mais criativo do que saber.
Não está certo fazer de conta que saber é criar.*

Robert Storr, Regras Para Uma Nova Academia

1 - Introdução

1.1 – Ponto de partida

Ouvir será diferente de agir? Porquê? Será que a palavra tem de ser o contrário da ação? Será que ver é diferente de conhecer? Porquê? Será que não é possível apenas ver sem que isso implique ignorância do contexto e processo? E ver é diferente de agir? Será que esta oposição não nos pode levar a experiências acríicas, em nome precisamente do contrário? E quem ouve uma história, não desenvolve sentido crítico, não se emancipa? E quanto aos modos de participação mais intensos, de um ponto de vista performativo, será que os seus agentes não poderão correr riscos em termos de capacidade crítica, autonomia e emancipação?

No Teatro Nô⁴³, os espetáculos iniciam e terminam com a travessia de uma ponte que liga o palco a uma casa que serve de apoio à cena; No início, os atores saem dessa casa e atravessam a ponte em direção ao palco. No final os atores abandonam o palco e atravessam a ponte em direção à casa. Num e noutro momento a travessia da ponte implica também uma travessia do público (que se senta ao longo da ponte), como prólogo e epílogo de um acontecimento que não se presta facilmente a uma definição racional⁴⁴. Ambas as travessias são longas e constituem um momento fulcral da apresentação. E é irresistível não ver nesta travessia da ponte, e tal como propõe Hans Ulrich Gumbrecht⁴⁵, uma marca específica da filosofia Zen: a recusa de dar uma forma ou conceito do mundo àquilo que não tem forma⁴⁶.

E nesta comparação – marcada sem dúvida pelo fascínio ocidental de quem verdadeiramente

43 Forma teatral japonesa, que evolui, desde o século XIV, num cruzamento subtil entre texto dramático, dança e música.

44 Como sintetiza TYLER, Royall – *Japanese No Dramas*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1992. pp. 17-21.

45 GUMBRECHT, Hans Ulrich – *Production of Presence, What Meaning Can Not Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. pp. 150-151.

46 Assim se afirmar que “definir o Zen é uma tentativa infalivelmente condenada a um estrondo falhanço” In VARENE, Jean-Michel – *O Zen*. Mem Martins: Publicações Europa – América, 1988. p. 11.

não compreende – encerra-se *ad contrarium* este nosso desejo de ultrapassar a metafísica, assumindo uma crescente necessidade das coisas do mundo. Como se o nosso desejo da performance – leia-se o desejo de lhe dar sentido – não pudesse ser devidamente contextualizado sem a incursão pelo território alheio da filosofia, enquanto “casa de apoio” à cena onde a performance se desenrola. Porque acreditamos que as respostas às nossas questões – ou pelo menos a possibilidade de as aprimorar – só podem ser encontradas num vai e vem permanente ao longo dessa ponte do teatro Nô, ou seja, numa relação constante entre filosofia, arte e performance. Portanto numa assumida recusa da auto-suficiência de uma única disciplina.

Em Novembro de 2010 fui orador num seminário sobre práticas de escrita para cena [organizado pelo Colectivo 84 em colaboração com o Teatro Municipal São Luíz, em Lisboa]: Numa manhã, e perante cerca de 100 estudantes e profissionais das artes performativas, ruminei durante uma hora na minha dissertação de mestrado acerca desse mesmo tema, tendo depois dedicado mais uma hora à descrição da minha atividade, sempre na perspetiva da escrita para cena.

Na mesma tarde ouvi Bruno Tackels⁴⁷ – de quem gosto muito – a elaborar exatamente sobre a mesma coisa, ou seja, explicando o mundo em função de uma clivagem entre estéticas teatrais. E a sensação com que saí desse dia foi uma espécie de incómodo de quem já não se sente em casa. E na verdade este desconforto já era intuído, ainda que sem saber porquê, na minha apresentação do próprio seminário, onde escrevi, em tom porventura demasiado contrastivo: “Se a Escrita para Cena moldou decisivamente a prática teatral dos últimos anos, hoje é um paradigma demasiado lato para continuar a sustentar sozinho qualquer tipo de opção estética ou política. Em 2010, na periferia da Europa, ver a Escrita para Cena debatida, de forma tão organizada, cuidada e até financiada, num Teatro do Estado, só pode querer dizer uma coisa: Estamos perante processos criativos perfeitamente canonizados, ou seja parte do passado, e por isso cada vez menos capazes de, por si só, explicarem o presente. Está tudo a ficar arrumadinho, cheio de certezas, catalogado e pronto para as prateleiras da História. Não gosto de coisas arrumadas. Cada vez tenho menos certezas. Os catálogos deixam-me nervoso. E sou alérgico ao algodão que se esconde no fundo das prateleiras.”

E no fim desse dia, senti-me completamente afastado da matriz da minha anterior investigação académica⁴⁸, em que tentava explicar o mundo através da diferença entre quem encenava textos dramáticos e quem escrevia para cena, numa crença absoluta – de que Bruno Tackels era arauto internacional e que agora me parecia absolutamente disparatada – na estética teatral enquanto modo de compreensão dos sentidos (ou da falta deles) da performance.

Neste primeiro capítulo pretendemos então uma abordagem histórica e crítica do tema da dissertação. Mas não se pense que se trata aqui do mero cumprimento de uma obrigação académica ou hábito de comunicação, já que entendemos, verdadeiramente, que do ponto de vista do nosso processo de trabalho é fundamental cartografar este “de onde vimos” para poder compreender, ou pelo menos entrever o “onde estamos”. Mas não pretendemos nem fazer historiografia nem assumir competências em áreas tão diversas, e distantes da nossa prática quotidiana, como a História, a Antropologia ou a Filosofia, pelo que tantas vezes aproveitaremos as reflexões e conclusões de especialistas destes setores, para delimitar o trilho que nos motiva, sem pretensão de criar factos, antes perspetivas. Por isso a nossa pesquisa não procura uma exaustão de género enciclopédico, mas sim conexões entre teorias e práticas. Em certos momentos poderemos até ser como que respigadores, recolhendo o que, aqui e ali, “ficou no campo depois de ceifado”.

Assumimos por isso uma matriz profissional (criação no domínio das artes performativas e em particular do teatro) e um passado académico recente (mestrado na área dos Estudos Teatrais), que naturalmente irão forçar uma permanente oscilação entre o que é do corpo (por exemplo as

47 Professor e teórico francês, autor de uma coleção de referência dedicada aos “escritores de cena”, denominada “Écrivains de Plateau”.

48 COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI*.

artes do corpo) e o que estará para lá dele (por exemplo a distanciação metafísica). E naturalmente, uma reflexão histórico-crítica como esta poderia privilegiar outro tipo de conexões, mas aqui privilegia estas sobretudo, pois são as exigidas pelo nosso território de eleição.

Assim, e no percurso a desenhar neste capítulo, não nos moverá qualquer tipo de elaboração acerca da obra (muito menos da vida) dos autores aqui citados⁴⁹ - para a qual não teríamos de todo proficiência - mas antes a procura de uma teia de relações que se apresente útil para a compreensão das questões relacionadas com os fenómenos da participação. Por isso iremos colocar neste primeiro capítulo, lado a lado, Histórias que nem sempre dialogam (pelo menos com tanta abrangência), como a Filosofia, as Artes Visuais, as Artes Performativas e a Economia. Mas assumindo sempre uma afinidade eletiva com o Teatro, enquanto campo que conhecemos um pouco melhor – porque nele desenvolvemos atividade profissional – e que tantas vezes acabará por nos fornecer exemplos que confirmem sentido ao percurso.

Naturalmente, esta pretensão obriga a que se assuma, já desde o início, as perspetivas que condicionam o nosso olhar, tanto em termos de espaço como de tempo. Assumimos assim – em termos de espaço - o olhar de um ocidental, enclavado entre a Europa e a América do Norte, e em que pontuais pretensões de multiculturalismo não assentam num conhecimento direto, mas antes na partilha de redes com outros agentes. E assumimos também – em termos de tempo – uma cronologia que cruza a objetividade das convenções dominantes (Antiguidade Clássica, Idade Média, Idade Moderna) com a absoluta subjetividade de um percurso de vida a partir dos anos 80 do século passado (a seguir designado sucessivamente por *futuro do passado*, *presente contínuo*, *futuro próximo*), num conflito entre cânones e esquecimentos e protagonizado primeiro pelos nossos mortos e depois pelos nossos (ainda) vivos. Mas sempre numa busca inquietante, de pistas para o futuro, que acredita poder melhor compreender o período que vivemos em função das lógicas e valores que o dominam.

1.2 – Para uma clarificação do olhar

O título desta dissertação é emprestado da assinatura com que, em 2010 e 2011, uma operadora de comunicações móveis portuguesa começou a promover um Festival de Verão, por si patrocinado. Porque nesse “vens ver ou vens viver?”, desenhado com fins puramente comerciais, transparecia uma oposição vital, que simultaneamente indiciava um *zeitgeist* e iluminava expectativas e (pré) conceitos latentes.

Início de Verão de 2010. Há já algumas semanas que procuro a forma de dar sentido a uma investigação de doutoramento na área dos Estudos Performativos. Compreendo o que me interessa – a crescente densidade dos fenómenos da participação – e como me interessa – através de um espetro amplo que me liberte do constrangimento de pensar a criação artística como um dado autónomo e sem inscrição social. Mas apesar de saber o que sei, a verdade é que não descortino uma ideia potencialmente agregadora da diversidade performativa que me seduz. Estou parado no semáforo do cruzamento da Rua Zeca Afonso com a Rua da Constituição. Passo ali todos os dias. Está muito calor. Olho para um novo e gigantesco *outdoor*, colocado pela TMN para promover o próximo *Festival do Sudoeste*. Ao contrário do habitual, não há qualquer referência ao cartaz do festival, aos nomes de bandas e dos músicos. Apenas uma pergunta: Vens ver ou vens viver?

E de repente a TMN deixava de vender uma série de espetáculos (para ver e ouvir) e passava a vender a possibilidade de ir fazer e viver uma outra coisa. Mais do que isso: A possibilidade de “apenas ver” ficava – pela formulação da assinatura – claramente conotada como coisa antiga, desinteressante e para totós. A novidade seria a possibilidade de “viver”.

49 Tentaremos gerir equilibradamente a inserção de notas de rodapé, evitando esclarecimentos e excursões desnecessários (tendo em conta o que é razoável assumir que tanto o júri como o candidato sabem) mas não enjicaremos o acesso a informação que permita, eventualmente, facilitar a leitura, legitimação e contextualização do discurso.

O choque sentido na situação atrás descrita proporcionou-nos, num primeiro momento, uma via agregadora dos fenómenos que nos interessava conhecer. Mas obrigou-nos, num segundo momento, a uma reflexão acerca dos conceitos que, condicionando o nosso olhar, teriam não só justificado a opção da campanha TMN mas também sustentado o nosso choque, pela distorção de um modo habitual de apresentação de dados.

Na busca de pistas para o espanto sentido, acabo a folhear a “minha História do Teatro”. E reparo pela primeira vez (naturalmente já o sabia mas nunca o tinha ponderado) na forma proficiente como estão sublinhados e anotados todos os capítulos que marcam a História do Teatro Ocidental: o teatro grego, o teatro romano, o teatro medieval, os teatros renascentistas em Itália, Espanha, França e Inglaterra, o teatro do século XVIII, o teatro do século XIX, o teatro moderno, o teatro depois das guerras mundiais. Mas reparo também no modo como o meu minucioso rigor de historiador-muito-amador ignorou, com toda a calma, os capítulos dedicados à África, Ásia e Américas; páginas e páginas completamente imaculadas. Dispus-me então, antes de mais, a corrigir esse erro.

E de facto, uma abordagem multicultural do fenómeno teatral permite – mesmo sem conhecimento direto – conferir uma maior intensidade a fenómenos de participação que na (divulgação da) História do Teatro Ocidental e da Dramaturgia acabam sistematicamente esquecidos. Quer entre períodos, como acontece com as formas do Teatro Medieval, normalmente uma mera nota de rodapé “entre Séneca e Shakespeare”, quer para lá das margens principais, como acontece com as experiências performativas das vanguardas do início do século XX, normalmente uma mera nota de rodapé a que só escapa o nome de Antonin Artaud.

Assim, é possível, por exemplo, encontrar na Índia um estabelecimento de regras dramáticas – que poderíamos dizer homólogo em termos fundacionais à *Poética*, de Aristóteles - que não impedindo uma atomização de formas, impõe estruturas dramáticas rígidas, numa separação clara da cena e da plateia, bem como uma elaborada teoria estética (da receção). Mas por outro lado, encontramos também exemplos de intensa participação, ao ponto de a mimese⁵⁰ ser reduzida a quase zero, e o performer confundido com a encarnação de um deus⁵¹, numa situação semelhante ao muito difundido formato das crucificações filipinas por altura da Páscoa.

E um olhar ainda mais dispersivo – em termos de geografia – e mais profundo – em termos de tempo – permite-nos aferir da omnipresença de fenómenos participativos em que a ideia de “ver” não é de todo uma regra ou sintoma de normalidade. Vejam-se os importantes apelos à participação nas representações teatrais no antigo Egipto, os círculos à volta de um contador de histórias na África sub-Sariana (e também no norte) sem qualquer separação entre performer e público, ou mesmo o “espírito de *Stand-Up-Comedy*” suscetível de ser encontrado nas representações sagradas, em catacumbas, de comunidades agrícolas da América Central⁵². E finalmente, e já no extremo oriente, poderíamos encontrar – da Birmânia à Indonésia, passando pela Índia – fenómenos teatrais, tantas vezes ainda relacionados com rituais xamanísticos, que apelam a uma intensidade tal que obriga a performance a prolongar-se durante toda uma noite, para só terminar no dia seguinte⁵³. Imagem perfeita e tão próxima – como constataríamos mais tarde ao elaborar um dos estudos de caso – do Festival de Verão que aquele *outdoor* promovia.

Assim, após este périplo por fenómenos de agregação comunitária em torno de convites à participação, estávamos mais disponíveis para contextualizar o nosso espanto. Não deveríamos por

50 Mas atente-se que a mimese poderá ser um conceito inadequado para compreender estas práticas.

51 RICHMOND, Farley – “South Asian Theatres”. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 459.

52 READ, Leslie Du S. – “Beginnings of Theatre in Africa and the Americas”. In BROWN, John Russel, editor *op. cit.* pp. 95-100.

53 RUBIN, Leon – “South-East Asian Theatres” e RICHMOND, Farley – “South Asian Theatres” In BROWN, John Russel, editor *op. cit.* p. 461 e pp. 486-488

isso encará-lo- em função de uma “inversão da ordem normal das coisas”, dessa ordem fortemente associada ao modo de conhecer, criar e produzir em que crescemos nas últimas décadas (por outras palavras, o *mainstream* cultural de que inevitavelmente fazemos parte). Deveríamos antes encarar o nosso espanto como reflexo de uma tensão latente – ao longo de tempos e lugares – entre modos de olhar. Tratava-se então de olharmos outra vez. E de olharmos como que pela primeira vez.

2 – Passado

2.1 – Antiguidade e mitos fundadores

Na Grécia, no século V AC, cruzam-se várias linhas de força que ainda hoje condicionam o modo através do qual se organiza o nosso olhar sobre os fenómenos da participação, nomeadamente quando associados às artes performativas. Referimo-nos, por um lado, aos olhares que retrospectivamente confundem a literatura (e a escrita em geral) com a performance que a ela se associava e, por outro lado, ao modo como, nomeadamente ao longo das últimas 3 décadas, o pensamento de Platão e Aristóteles tem sido recebido, possibilitando a organização de uma rede de oposições com pretensão de explicar o mundo.

2.1.1 – Mito fundador número um: o texto dramático estabelece um paradigma dominante nas relações subjacentes às artes performativas

O conhecimento histórico, ainda ao longo do século XX, ensinou-nos que na Grécia Antiga, a lírica seria acompanhada por diversos instrumentos e que a música seria de crucial importância para a performance, tanto assim que existiam imensos géneros líricos, que se distinguiam entre si mais pelos ritmos, estados de espírito e formas de apresentação do que propriamente pelos temas, indiciando um forte apelo a recursos performativos variados. A lírica seria mesmo acompanhada pela dança,⁵⁴ mas, mais do que isso, deparamos com elementos essenciais para a determinação do modo como a performance se inscrevia no seu contexto social, que nada devem ao texto, à dança ou à música, como por exemplo a possibilidade de a composição dos coros ser distribuídas por dois meios-coros rivais de donzelas.⁵⁵

Mas terá sido com o desenvolvimento dos Estudos Linguísticos, a partir dos anos 50, e a afirmação dos Estudos Performativos, a partir dos anos 70, que o olhar crítico se começou a focar mais na performance, abandonando a ideia da auto-suficiência dos dramas como índice semiótico. E assim, também a épica deixou de ser encarada apenas como texto, para passar a ser encarada enquanto material performativo, enquanto ação, tal como seria no tempo em que era uma “oral-composition-in-performance”⁵⁶. Passámos então a contaminar o nosso processo/tentativa de cognição desse passado longínquo, com considerações acerca do performer, nomeadamente o seu ritmo, tempo, gesto e inflexões vocais. Mas aqui interessa-nos sobretudo – como início de caminho – a possibilidade de alargamento das questões também à esfera do público e nomeadamente ao seu modo de participação. Haveria gritos, palmas, interjeições, gestos? E em que altura do dia, e do ano e em que condições atmosféricas? E haveria alguma relação com performances anteriores e com a

54 PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Estudos de História da Cultura Clássica*, I volume, Cultura Grega. 9ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 197.

55 LEVSKY, Albin – *História da Literatura Grega*, tradução de Manuel Losa. 3ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. p. 178.

56 MARTIN, Richard P. – *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. London: Cornell University Press, 1992. p. 1.

presença do público em performances anteriores? Assim, entre os especialistas, Richard P. Martin⁵⁷ afirma que nada nos impede de pensar nestes fatores performativos associados à épica, e Herington⁵⁸ escreve que a poesia de Homero parece ter sido desenhada desde o início para ser representada (*acted*, no original). Também Sylvie Perceau⁵⁹, ao debruçar-se sobre os *discursos em catálogo* Homéricos, procura descortinar sentidos na evocação de sensações – auditivas, olfativas, visuais e sonoras – que incitariam o performer a encontrar tempos e inflexões que pudessem extrair o Catálogo da mera taxinomia.

Como afirmámos antes, não nos move qualquer desejo de fazer história da participação desde o início dos tempos, muito menos em terreno diretamente acessível a poucos especialistas, mas parece-nos que a consciência de uma dimensão performativa, na Grécia Antiga, que podemos dizer autónoma e não associada exclusivamente à escrita e ao teatro dramático (e aos textos elaborados para os concursos organizados pelos festivais em honra de Dionísio) , é vital para contextualizar o nosso olhar. Temos então que durante a maior parte do século XX, a atenção dedicada ao teatro grego se centrou no texto dramático⁶⁰. Mas que esta convicção *textocêntrica* tem sido abandonada pelo interesse devotado a uma dimensão performativa, cujos sentidos só se explicam através de processos de incorporação associados a fatores variados. Na verdade, até poderemos afirmar que esta última dimensão precede claramente os dramas de Ésquilo, Sófocles ou Eurípides , na formação da cultura clássica. Aliás o próprio Aristóteles afirmou que o ritmo, o canto e a harmonia eram estratégias partilhadas por diversas formas poéticas a que a tragédia acrescentaria a melopeia e o espetáculo cénico.⁶¹ Mas nem por isso os processos de transmissão oral da lírica e da epopeia mereceram particular atenção, por parte dos autores de referência e da academia em geral, durante boa parte do século passado.

2.1.2. - Mito fundador número dois: é na tensão entre Platão e Aristóteles que se explica o mundo

Quando Platão desenhou a cidade ideal, teve o cuidado de fazer entrar a matemática e a filosofia e de deixar de fora o teatro. Este ficava num canto escuro e sem a luz do sol e do entendimento, que ficaria reservada às primeiras. E não deixa de ser curioso, mesmo para um mero observador de manchas gráficas, que Platão tenha escolhido – nos seus “diálogos socráticos” uma forma eminentemente dramática para condenar a própria arte dramática, assumindo uma “carga de diálogos e personagens” bem mais elevada que a das tragédias do seu tempo, nomeadamente se o compararmos com o carácter (pré)dramático de Ésquilo. E nestes-micro-dramas platónicos, o indivíduo desenha em liberdade – com a ajuda do filósofo, é certo, mas ainda assim em liberdade – uma via para o entendimento, em que a própria metáfora dramática é usada como ferramenta de aprendizagem.

Neste sentido, *A República* de Platão interessa-nos, sobretudo, no seu *Livro X*, pela conhecida condenação das artes miméticas, enquanto apologistas de ilusões e fantasias, enquanto imitação enganadora e perfeita da realidade. E se a realidade já seria uma cópia das ideias, então a mimese teatral seria uma cópia da cópia. Por isso, quando Platão se pergunta se tal sombra das ideias seria benéfica para o desenvolvimento do indivíduo e da sociedade, acaba por concluir que não, na medida em que ficções e emoções não seriam as companhias ideais para o discernimento. Só a razão poderia resgatar o homem do fundo da caverna, em que o filósofo o mergulhou na

⁵⁷ *Ibidem*. p.7.

⁵⁸ Citado em *Ibidem*. p.7

⁵⁹ PERCEAU, Sylvie – *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*. Leuven: Éditions Peeters, 2002.

⁶⁰ Mas claro que esta situação também se deve a razões de ordem mais prática na medida em que os textos, e o seu respetivo suporte documental, serão sempre um material relativamente seguro e certo, para garantir a validade do trabalho científico, ao contrário da incerteza associada às condições de representação desses mesmos textos.

⁶¹ ARISTÓTELES - *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª Edição [s.l.]: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1998. p. 104 (1447 b, 23-27) e p. 147 (1462 a, 10-18).

conhecida alegoria. O teatro seria portanto uma prática a erradicar para evitar a contaminação do carácter imutável das ideias.⁶² Contaminação também associada por Platão à retórica, nomeadamente às práticas sofistas, pela capacidade de desviar a atenção do essencial para o acessório, através de uma sedução pelo prazer. Por isso Joe Kelleher, aponta a preocupação de Platão com os riscos, não só de uma “teatrocracia” mas mesmo de uma “bilheteirocracia”, em que o governo da cidade ficasse nas mãos de uma “multidão que aplaude” e que habituada a ter no teatro “aquilo de que gosta” exige “o mesmo tipo de respostas das estruturas políticas”.⁶³

Nos antípodas, pelo menos aparentemente, deste desgosto platónico estaria um pouco mais tarde o elogio aristotélico ao teatro, nomeadamente à articulação entre piedade e medo que, através da catarse, criaria uma válvula social de escape, protegendo o sistema e permitindo-lhe uma melhor absorção das tensões que o poderiam destruir. Neste sentido, aponta também Joe Kelleher, quando utiliza as metáforas do “escoamento de águas” ou “curto circuito”⁶⁴ e ainda Isabelle Barberis, quando caracteriza a catarse enquanto instrumento de regulação e conservação, que permitiria uma leitura teleológica do teatro enquanto “instrumento do bem, visando um fim exterior e heterónimo, seja cosmogónico ou moral.”⁶⁵

E neste confronto clássico, à volta do lugar do teatro na cidade, parece ter sido o elogio aristotélico da mimese a revelar maior capacidade para atravessar, ao longo dos séculos (e sobretudo a partir do Renascimento), várias ideias de *Cidade*. Assim, a validade das estratégias miméticas foi arrastando consigo a validade da forma dramática, sempre associada a fatores variados como a fábula, as personagens, o conflito, o diálogo e as didascálias.⁶⁶ Tudo isto num crescendo de autonomia do drama que atingiria o seu apogeu com a quarta parede imposta pelo teatro moderno, num elogio da autossuficiência que Peter Szondi – responsável por cunhar a própria expressão “drama moderno” - assim sintetiza: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”.⁶⁷ Desenha-se assim, a partir da formulação aristotélica, uma independência do drama que viverá acompanhada de constantes críticas, como a de Tori Haring-Smith, que o considera “um mundo aparentemente à prova de som, esquecendo a comunidade para quem [os atores] deviam estar a falar. O público é ignorado. Desta forma o teatro da quarta parede viola uma característica essencial do teatro – a relação do evento teatral ao vivo com uma comunidade viva.”⁶⁸

E à autoridade e autonomia da fórmula aristotélica, irão mais tarde opor-se variadas noções de intenção, numa movimentação longa, que iremos seguir nos próximos pontos, e que o próprio Richard Schechner⁶⁹ toma como ponto de partida para uma teoria performativa que, quer se queira quer não, marca o campo da disciplina em que nos movemos. Tudo isto, e tal como aponta Patrice Pavis, numa constante invocação de Platão, expando uma crise da representação alicerçada na convicção platónica de que “toda a figuração é enganadora”.⁷⁰

62 “O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não sabe distinguir o que é maior do que é menor, e que toma as mesmas coisas ora por grandes, ora por pequenas, que fabrica fantasias e está sempre a uma enorme distância da verdade” : PLATÃO – *A República, Politeia*. Tradução, prefácio e notas de Elísio Gala. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. p. 344.

63 KELLEHER, Joe – *Theatre & Politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. pp. 46-47.

64 *Ibidem*. p. 50.

65 BARBERIS, Isabelle – *Théâtres Contemporains – Mythes et idéologies*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010. p. 135.

66 Veja-se nomeadamente as formulações de LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge, 2006. p.30 e SZONDI, Peter – *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução de Luis Sérgio Repa. 1ª reimpressão São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 27.

67 SZONDI, Peter – *op. cit.* p. 30.

68 HARING-SMITH, Tori – “On the Death of Theatre. A Call to Action” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. p. 100.

69 SHECHNER, Richard – *Performance Theory*. p. 28.

70 PAVIS, Patrice – *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007. p.

Mas a verdade é que tanto Platão como Aristóteles apresentam fórmulas assaz autoritárias, seja para erradicar ou elogiar o teatro. E normalmente as formulações autoritárias não favorecem o aparecimento de terceiras vias, tendendo a uma divisão do mundo em duas metades que se querem em perfeita oposição dualista. É por isso oportuno Joe Kelleher quando aponta que esta ambivalência terá sido “um problema para as tentativas que, no século XX, tentaram digerir as formulações de Platão e Aristóteles e produzir um teatro *político* radical e anti-autoritário.”⁷¹ E naturalmente, acrescentamos nós, esta bipolarização não poderia deixar de afetar o olhar da própria crítica, tal como se percebe, em contexto português, da análise assertiva de Eugénia Vasques, quando sintetiza 2500 anos precisamente a partir dessa oposição:

Ao longo dos séculos, no teatro do ocidente, [processa-se] um trabalho de “separação das águas” entre estes entendimentos filosóficos do teatro. Um dos rios coincide com a linha “platónica” e libertária (individualista) que haverá de conduzir aos simbolistas, a Artaud, aos surrealistas, ao Teatro do Absurdo depois de ter passado pelas várias utopias teóricas do século XIX (dos românticos a Nietzsche), sob o signo fundador do ambíguo Dionísio. O outro coincide com uma linha “aristotélica” e normativa (social) com passagem obrigatória pelo naturalismo positivista (Stanislavsky), pelo Meyherhold bolchevista, pelo “teatro épico” de Piscator e Brecht, e pelos diversos teatros políticos, sob o signo do lógico Apolo.⁷²

E Eugénia Vasques é de facto certa, senão na capacidade de esclarecimento da via proposta, mas seguramente no carácter absorvente que esta exerce sobre os artistas, numa constante evocação de um passado longínquo para explicar o presente, que se desdobra de formas variadas, como podemos testemunhar através do seguinte conjunto de vozes, em contextos, lugares e tempos diversos:

a) Assumindo a contemporaneidade como um desvio da normatividade aristotélica, como João Paulo Seara Cardoso:

Penso que o que caracteriza as linguagens contemporâneas é uma certa postura anti-aristotélica, tanto na dimensão anti-mimética como numa certa desagregação do tempo e do espaço.⁷³

b) Desvalorizando os autores dramáticos, como Shelley Berc:

O primeiro teatro tinha uma única visão, desde Homero até Esquilo. Assim que chegamos a Sófocles vai tudo por ali abaixo porque se desfaz a voz teatral unificada.⁷⁴

c) Desvalorizando a mimese, como Hans-Thies Lehmann:

Não vamos ao teatro para ver uma representação da realidade sob uma forma concentrada – essa era a ideia tradicional da mimese grega – vamos ao teatro para viver uma experiência.⁷⁵

d) Recusando a representação, como André Teodósio:

A ficção não interessa. A realidade não interessa. O que interessa é o real que emerge da

164.

71 KELLEHER, Joe – *Theatre & Politics* p. 54.

72 VASQUES, Eugénia – *Teatro. [s.l.]: Quimera, 2003.* p. 25.

73 CARDOSO, João Paulo Seara - *Boca de Cena* - Programa do espetáculo editado pelo Teatro Nacional de São João (2007).

74 BERC, Shelley – “Theatre of the Mind. A Fugue in Two Parts”. In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras *op. cit.* pp. 211-212.

75 LEHMANN, Hans-Thies – *Être là pour l’expérience. Mouvement.* Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 48 (Julho/Setembro 2008) p. 58.

realidade. A literatura dramática não interessa porque se dedica à realidade.⁷⁶

e) Invocando diretamente *A Alegoria da Caverna*, num elogio da literatura dramática ancorada no diálogo platónico, e propondo uma descoberta testemunhada pelo público,⁷⁷ como Anatoli Vassiliev:

Imaginando uma obra de teatro que exista para lá dessa caverna, para lá da nossa vida.⁷⁸

f) Ou referindo constantemente a filiação de um gesto artístico iconoclasta na própria filosofia platónica, como a *Societas Raffaello Sanzio*:

Iconoclastia foi para nós uma palavra importante e maternal. Palavra poderosa, para nós que experimentávamos pela arte a mesma aversão que Platão. Ele pensava que, comparada à verdade incorruptível das ideias, a realidade ótica era enganadora.⁷⁹

g) E mesmo nós próprios:

Ao escrever estas linhas tomo consciência da forma aguda como esta crença, numa dualidade esclarecedora, marca a minha própria atividade como formador. E recorro ao modo como organizo os conteúdos inerentes à primeira parte do Módulo IV da disciplina de Dramaturgia no ensino profissional. Basicamente opto por apresentar as sucessivas ruturas da estética teatral ao longo do século XX, a partir desta alegada oposição fundadora. E chego mesmo ao ponto de utilizar a primeira obra do plano – “A Gaivota”, de Anton Tchekov – como o território em que tudo se define, num confronto entre o próprio autor (aristotélico) e uma sua personagem (Treplev, o protodramaturgo platónico).

Mas, e tal como sugere Nicholas Ridout, talvez fosse mais oportuno pensar em Platão, “não como um pensador anti-teatral mas como um pensador do teatro que exige mais e melhor do teatro do que a ilusão dramática, alguém que procura um teatro que reconheça a distancia e crie oportunidades produtivas para o espetador (...) exigindo que o teatro se justifique a si próprio em função da contribuição que possa ter para uma vida ética”⁸⁰

E pensar em Platão desta forma, exige a libertação de um entusiasmo (que poderíamos, mais uma vez, dizer juvenil) motivado pela radicalidade de uma formulação (banir o teatro da cidade) tão ao jeito dos sucessivos movimentos que, nomeadamente ao longo do século XX, irão tentar romper com a autoridade dos modos de produção e criação associados à formulação aristotélica. Exige-se assim uma contextualização desta condenação do teatro na sociedade do filósofo, uma Cidade em que o entusiasmo com a arte dramática era tão grande ao ponto de poder arrastar uma confusão séria entre a representação e aquilo que se representava.

Neste sentido Platão assumiria, em termos sociais, as “funções dramáticas” que Camões atribuiu, n' Os “Lusíadas” ao Velho do Restelo. E esta aposta, na disrupção do entusiasmo geral,⁸¹ não poderá ser transposta, sem atualização crítica, ao longo dos séculos. Pelo que será legítimo, e

76 Citação de memória de aula dada, a meu convite, na Academia Contemporânea do Espectáculo em 13 de Junho de 2008.

77 TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006. p.104.

78 *Ibidem*. p. 135.

79 CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – *Les Pèlerins de la matière: Théorie et praxis du theatre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001. p. 22.

80 RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. p. 24.

81 João Bénard da Costa fez exatamente esta apologia da figura do Velho do Restelo”, num discurso marcante das comemorações de um 10 de Junho/Dia de Portugal, no início do século XXI. E não fora pela lucidez do nosso *Senhor-Cinema* e o mais provável é que ainda hoje eu utilizasse a formulação “velho do Restelo” com a conotação (sobretudo) depreciativa que a escola dos anos 80 me terá transmitido, num eventual e estranho prolongamento de uma visão mais própria do Estado Novo (porque intolerante para com opiniões dissonantes do entusiasmo geral perante as grandes opções do regime).

mais do que isso obrigatório, perguntar, 2500 anos depois, se ainda vivemos no risco de confundir a representação com a verdade. E se no que toca ao teatro dificilmente a resposta será positiva, já o mesmo não se dirá acerca dos média dominantes, como a televisão.

Reparo, por exemplo, e considerando *Monstros de Vidro* (Visões Úteis 2011), na obsessão que o texto/encenação demonstra precisamente com a relação entre o real e as suas representações: alguém que afirma ser muito complicado descrever uma coisa que é real, um penhasco apresentado como sendo mesmo a sério e parte da realidade, uma pinhata em forma de cavalo que é descrita como não sendo um cavalo mas sendo grande e bonita e com forma de cavalo; E finalmente uma sucessão de fotografias em que os atores expõem imagens daquilo que nomeiam.

Importa então reter, no início deste percurso retrospectivo, a definição de uma norma (aristotélica) que condiciona o modo de *guionar* a performance mas não determina necessariamente os modos de participação do público, nem sequer a própria noção de público. E por outro lado, o desenho de um território (platónico), aparentemente mais aberto, na medida em que não se debruça diretamente sobre cânones da estética teatral e se prefere antes mover exclusivamente no domínio da política da performance, questionando precisamente os modos de participação. E assim melhor se compreenderá que a posteridade invoque Aristóteles para o desenvolvimento de performances mais fechadas sobre a sua própria lógica interna; Poderíamos dizer mais fechadas sobre a sua própria estética. E que Platão seja convocado para fundamentar opções performativas cujo sentido é mais procurado no modo como se desenha a participação de todos os intervenientes; Poderíamos dizer, no modo como se desenha a sua política.

2.2 – Idade Média

Posteriormente, ao longo da Idade Média, e em especial confronto com as práticas próprias do Cristianismo, podemos notar desenvolvimentos interessantes não só na organização do olhar,⁸² mas também nos fenómenos de participação associados ao que se dá a ver. De facto, na Idade Média, considerava-se que tudo estaria já revelado, pelo que tudo seria já conhecido. Nesta situação não haveria lugar para a produção de novo conhecimento ou mesmo de ficção, pelo menos como a entendemos hoje, tal como refere Hans Ulrich Gumbrecht, ao lembrar a existência de uma “distinção entre verdade e mentira [mas sem] desenvolver conceitos correspondentes ao nosso conceito de “ficção.”⁸³

E neste mundo absolutamente finalizado, em que “o visível é apenas um rasto do invisível e o sobrenatural irrompe a cada instante na vida de todos os dias,”⁸⁴ o Homem Medieval habita um mundo dividido entre as coisas/ *res* (que permanecem ocultas) e os seus sinais/*signa* (a que tem acesso). E é neste contexto que Jacques Le Goff traça uma reflexão, acerca da instauração das festividades do Corpo de Deus, que nos interessa particularmente. Esta celebração é, ainda hoje, marcada por uma grande procissão que atravessa o espaço público da localidade que a organiza. E esta opção marca a via seguida pelo Cristianismo Ocidental, para reforçar o culto e organizar a liturgia; Segundo o medievalista francês,⁸⁵ o Ocidente opta então por *mostrar* de forma ostensiva, em detrimento da possibilidade – preferida pelo Cristianismo Oriental – de privilegiar a ausência e o segredo. Veja-se como esta duplicidade é sentida/incorporada (de modos opostos) durante o

82 Neste contexto Francesco Masci aponta mesmo o Cristianismo como responsável por um “esvaziamento do mundo que prefere a representação do mundo ao próprio mundo”: MASCI, Francesco – *Entertainment!* Paris: Éditions Allia, 2011. p. 35.

83 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* p. 27.

84 LE GOFF, Jacques – *O Homem Medieval*. Lisboa. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 26.

85 LE GOFF, Jacques - *Em busca da Idade Média*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004. p. 108.

percurso de entrada numa Igreja Ocidental (em que o fundo da nave é imediatamente visível desde a entrada) e uma Igreja Oriental (em que a arquitetura se revela de uma forma muito mais lenta).

E neste percurso - sempre guiado pela referência aos modos de participação – o Corpo de Deus remete-nos precisamente para um ponto fundamental: a Eucaristia, cuja valorização e reforço era precisamente o objetivo das celebrações do *Corpus Christi* (procurando aumentar o número de fieis que comungavam). E na Eucaristia deparamos – através do pão que se come e do vinho que se bebe – com uma evocação do sacrifício de Cristo, através de um ritual atualizador, que permite o infinito (re)viver de um momento. Mas não se confunda a Eucaristia medieval com aquela em que ainda hoje podemos participar nas nossas igrejas. Isto porque – e como veremos mais à frente – a Eucaristia contemporânea assenta numa hermenêutica moderna, organizada por significados e significantes, pelo que o pão e o vinho representam hoje o corpo e o sangue de Cristo, mas não são verdadeiramente esse corpo e esse sangue; Não são mas comportamo-nos como se fossem, no esforço de atualização de um evento passado. Pelo contrário, este momento, na liturgia medieval, funcionaria como um truque de magia, que permitiria que verdadeiramente tudo se repetisse, não se tratando de uma representação mas de um (re)acontecimento⁸⁶, como explica detalhadamente Hans Ulrich Gumbrecht:

Celebrar a missa não era apenas a comemoração da Última Ceia de Cristo com os seus discípulos, mas um ritual em que a Última Ceia “real” e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo podiam “realmente” estar presentes outra vez (...) tangíveis como substâncias nas “formas” do pão e do vinho [entre os quais estaria] o conceito Aristotélico de signo – que não é baseado na distinção, tão familiar para nós como parte do campo hermenêutico, entre um significando material como superfície e um significado imaterial como profundidade. O signo Aristotélico, em contraste, reúne uma substância (ou seja, o que está presente porque exige espaço) e uma forma (ou seja, aquilo através do qual a substância se torna perceptível), aspetos que incluem uma conceção de “significado” nada familiar para nós⁸⁷

E prolongando este olhar, pela celebração do Corpo de Cristo, não será demais referir as *Mystery Plays*, que se representavam, nas ruas das cidades inglesas, precisamente durante as celebrações do *Corpus Christi*. Referimo-nos a quadros bíblicos, do Antigo e Novo Testamento (denominados *Cycles*), nos quais se representava a salvação da humanidade através do sacrifício de Cristo. Mais uma vez adotando a lógica de uma procissão, desenhava-se um esquema que permitia a diversos palcos móveis percorrerem um itinerário definido previamente. Ao longo do percurso estabeleciam-se vários pontos de paragem, onde o conjunto de atores de cada carro executava a sua performance. Deste modo, todas as performances eram executadas várias vezes e em todos os locais, podendo o público optar por permanecer sempre no mesmo local – assistindo a todas as performances – ou por se deslocar – repetindo a presença numa mesma performance.⁸⁸ E este poder de circulação trazia para o público um poder de coautoria, que retirava aos autores e intérpretes um controlo total da dramaturgia. Estes poderiam apenas controlar a dramaturgia de cada quadro, na medida em que a dramaturgia geral teria que ser partilhada com o público, que podia optar por alterar a ordem em que assistia aos quadros (por exemplo não vendo alguns e vendo outros mais do que uma vez).

Mas ainda mais relevante, acerca dos modos de participação neste tipo de performance teatral, é o contínuo processo de reescrita a que este género de guiões – cujo ponto de partida eram textos em verso - estava sujeito. Por exemplo, e relativamente ao texto do *York Cycle*, o confronto

86 Uma forma de aproximação particularmente performativa a este universo mágico, inacessível ao Homem Ocidental Contemporâneo, poderá ser, por exemplo, o espetáculo “A Ratoeira”, em cena em Londres há cerca de 60 anos: algo que não está no passado mas também não está no presente, em que todos sabem que se vê algo para lá do que se vê, e no fim não se revela o segredo – o nome do assassino – que fica dentro de nós.

87 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* pp. 28-29.

88 A produção dos eventos era completamente aberta à população, nomeadamente através das associações profissionais, pois a representação de cada quadro era entregue a uma guilda diferente.

efetuado, em meados do século XVI, entre as representações da época e o texto fixado no século XV, apresenta interferências – musicais, de movimentação e de texto - que chegam ao ponto de toda uma peça ter sido reescrita.⁸⁹ O que se pode imaginar – mas não afirmar pois os dados historiográficos são insuficientes para tal – é que as experiências da performance, nomeadamente as provocadas pela participação do público, seriam determinantes neste contínuo processo de escrita. Isto se dermos a devida atenção às indicações cénicas - com saídas de personagens para o meio do público - e à interrupção da estrutura rítmica do verso por diálogos coloquiais, num registo próximo da realidade da rua e dos mercados, enfim da realidade da vida que a performance atravessava. O resultado seria uma performance sem qualquer tipo de redoma – nomeadamente a associada à quarta parede do teatro moderno – e bem mais preocupada com a relação entre performer e público do que com a ilusão. Finalmente, este registo participativo, atingia um ponto culminante nas *Royal Entrys* (representações da entrada dos monarcas na cidade, como nas entradas régias vicentinas, num cruzamento entre o documental e o alegórico), em que a população era incorporada plenamente enquanto performer, na medida em que a reconstituição exigia a sua participação entusiasmada na (re)apresentação.⁹⁰

Veremos mais à frente, que alguns dos postulados desta performatividade irão exercer profundo fascínio sobre as vanguardas artísticas do século XX – simbolismo ou teatro épico por exemplo - exaltando aspetos como a partilha da cena, a presença, o corpo do ator e a ideia de duração ou maratona. Assim sendo, e numa tentativa de síntese, relacionar esta partilha da performance, tipicamente medieval, com a consideração da arte e do artista como sem particular autonomia e completamente integrados no todo social e profissional da Idade Média.

E só mais tarde é que a “inferioridade que marcava quem praticava os trabalhos manuais e não atividades intelectuais”.⁹¹ se foi esbatendo e dando lugar a alguma consideração pela criatividade associada ao trabalho artístico. Mas até lá a arte seria uma profissão (leia-se “arte”) como as outras, com as quais aliás partilhava os meios – o martelo e o escopo do escultor seriam naturalmente idênticos ao do pedreiro; E o próprio artista, durante longos séculos, não se distinguia/nomeava de forma a permitir gerar uma alteridade entre quem encomendava e pagava uma obra (de arte) e quem a executava. Por enquanto a arte seria coisa de todos, coisa sem nome definido, aberta a modos de participação alargados, num mundo em que tudo se organizava de forma metódica e de acordo com um plano divino. Mas grandes mudanças viriam com o Renascimento.

2.3 – Idade Moderna e Renascimento

Continuando a seguir a Eucaristia, como caso que ajuda a entrever o todo, teremos que considerar agora o decisivo contributo de João Calvino para a compreensão dos fenómenos que nos guiam. Assim, e com o protestantismo, o pão e o vinho da Eucaristia deixam de ser encarados como o corpo e o sangue de Cristo e passam a ser considerados apenas como significantes. Portanto, já não será “este pão é o meu corpo e este vinho é o meu sangue” mas antes “este pão significa o meu corpo e este vinho significa o meu sangue”. Começa assim a desenhar-se uma distância entre signo e significado, que no campo teatral é exposta pela saída de um Teatro Medieval da ordem litúrgica para um Teatro de Palco, sobretudo na segunda metade do século XVI, que força a distinção entre real e realidade encenada, constantemente sugerida/confundida pelos dramaturgos barrocos em títulos como “a vida é sonho”, “o grande teatro do mundo”, e “a ilusão cómica”;⁹² ou em diálogos

89 Segundo BEADLE, Richard – “The York Cycle”. In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 91.

90 “Sem que tivessem uma narrativa facilmente compreensível” segundo TWYXCROSS, Meg – “The Theatricality of Medieval English Plays. In BEADLE, Richard, editor *ob cit.* p. 38.

91 CASTELNUOVO, Enrico – “O Artista”. In LE GOFF, Jacques – *O Homem Medieval* p. 147.

92 Referimo-nos a Calderon de la Barca e Corneille.

que afirmam que “o mundo é um palco” ou “este espaço será o nosso palco”.⁹³ Assim, e por entre personagens, drama e uma separação crescente entre público e cena, já não se trata, como vimos atrás, de tornar visível o invisível, mas antes de uma “produção autónoma que é vivida apenas como sendo falsa”.⁹⁴

O Renascimento quebra assim a unidade do mundo medieval, e não só relativamente à matéria mas também à própria História, pois agora nem todo o passado interessa, apenas uma parte do passado (a Antiguidade Clássica) interessa, enquanto lição e possibilidade de aprendizagem. E para esta capacidade de separar, dividir, catalogar, analisar e interpretar, foi decisiva a contribuição de Descartes. O filósofo francês – a quem constantemente se aponta uma relação de paternidade com a filosofia e a ciência modernas – exige a nossa atenção não só pela destaque obtido no contexto da sua época mas sobretudo pelo impacto que a sua obra foi tendo ao longo dos séculos seguintes. Pois como teremos oportunidade de compreender, ainda hoje e na específica linha que pretendemos seguir, as opções filosóficas se definem, em grande parte, pelos modos de superação do racionalismo cartesiano,⁹⁵ com “muitos dos filósofos atuais, tanto no campo da Epistemologia como da Teoria da Mente, a provavelmente definirem a sua posição como sistematicamente anti-cartesiana”.⁹⁶

Descartes inaugura então uma linha de produção de pensamento que opera uma rutura com a perpétua transmissão, através da igreja, do pensamento de Aristóteles. E o método cartesiano – alicerçado numa dúvida metódica que recusa a aceitação clássica e medieval de que *o que existe existe* – ergue o pensamento e o cérebro como referentes prioritários. O próprio EU seria determinado pela faculdade de pensar, ou seja *ego cogito ergo sum*, penso logo existo. E para melhor compreender o mundo, o filósofo francês dividiu-o em duas partes, a *res cogitans* (a consciência) e a *res extensa* (a matéria), propondo um método que exige uma permanente relação de distância e alteridade com os fenómenos verificados, para que estes possam ser devidamente analisados e sintetizados, de forma a permitir uma enumeração ordenada de conclusões. E este encerramento cartesiano na razão, esta permanente consciência e capacidade de tudo observar à distância, será como um fantasma que nos perseguirá durante os séculos seguintes, por entre o horror (e a crítica) da possibilidade de deslizar para dentro da própria consciência. Curiosamente, o próprio Descartes, parecia já ter tentado dar alguma matéria à *res cogitans*, por exemplo quando terá imaginado (e desenhado) um órgão no interior do cérebro, uma espécie de pera que consubstanciaria a própria consciência.

Esta lucidez cartesiana marcaria de forma indelével todo o século XVII – o século de Descartes – influenciando o teatro, a arquitetura e a paisagem. No teatro – e mesmo no barroco de Molière e Corneille – temos uma cena completamente dominada pela complexidade semântica e que atinge, já com o movimento Neoclássico, e em particular com Racine, uma depuração a toda a prova. É o século das poéticas normativas, não só de teóricos como Boileau ou Hedelin D'Aubignac⁹⁷ mas também de fazedores como Racine e Corneille, numa crescente preocupação com a verosimilhança e as unidades de tempo, ação e lugar, procurando sempre privilegiar a capacidade de o público ler e compreender a obra. E também aqui se enquadram as *bienséances*⁹⁸ Neoclássicas, afastando da cena tudo o que pudesse chocar por carregar demasiados fluidos (sangue, suor) da

93 William Shakespeare, respetivamente em *As you like it* e *A Midsummer Night's Dream*.

94 LUHMANN, Niklas – *The Reality of the Mass Media* (tradução de Kathleen Cross). Cambridge: Polity Press, 2000. p. 54.

95 Momento oportuno para lembrar que não pretendemos “fazer história” nem muito menos assumir proficiências específicas, pelo que vamos orientando o nosso percurso através de contributos de referência nas áreas da História e Filosofia.

96 COTTINGHAM, John (Editor) – *The Cambridge Companion to Descartes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 1.

97 François Hédelin, Abade d' Aubignac (1604-1676) e Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711).

98 As “*bienséances*” consistiam no afastamento da cena teatral de qualquer tipo de violência (verbal ou física) e ideia que pudesse chocar a moral cristã (sangue, homicídio, suicídio etc).

experiência das vidas fora de cena. Por isso May Joseph aponta estas *bienséances* como a própria “França em performance”, isto no quadro das tensões variadas – mestre e escravo, cidadão e estrangeiro, razão e emoção – que definiam as “paisagens de cidadania” da cena teatral europeia.⁹⁹ Estamos perante um declarado triunfo da razão, não só pelo comportamento exposto em cena mas também pela clareza com que esse comportamento pode ser lido, a uma devida e esclarecedora distância, por quem vê. Exemplo máximo, talvez a *Bérénice* de Racine onde a razão (do Estado) se sobrepõe inapelavelmente ao coração (do indivíduo): “nem mais falo em viver, pois é mister reinar”, diz Tito, respondendo-lhe Berenice “Reinai então”.¹⁰⁰ Tudo isto sustentado por uma “ação simples”¹⁰¹ pois as peripécias só perturbariam a capacidade de compreender.¹⁰²

E este novo mundo cartesiano¹⁰³ - apesar de entretanto cientificamente abalado pelas descobertas de Newton¹⁰⁴ - impunha-se social e esteticamente nos mais variados domínios, como a arquitetura (com os ângulos límpidos e retos que o cartesianismo arquitetónico de Mansart¹⁰⁵ impunha aos edifícios) e os jardins (com os planos desenhados a régua e esquadro por Le Notre¹⁰⁶).

Ainda assim, o século XVII corre também ao sabor do que Gumbrecht designa como uma “escrita de produção de presença”¹⁰⁷ de que a *Commedia del'Arte* é exemplo maior. Na verdade, e apesar de nomes como Machiavelli, Ariosto ou Trissino e da forte atividade editorial associada ao texto dramático¹⁰⁸, o século é dominado – sobretudo em Itália mas também com repercussões em França – por um arquétipo teatral, que logo na sua designação nos remete não só para uma dimensão performativa e modo de produção mas também para o carácter concreto de uma atividade humana, associada ao exercício exemplar de uma profissão,¹⁰⁹ a *Commedia del'Arte*, partindo de raízes complexas,¹¹⁰ desenha portanto um modelo performativo - auto-suficiente com o aquém do corpo e recusando um além metafísico - assente na descoberta/improvisação de um espetáculo à medida que este acontece, num processo em tudo semelhante ao utilizado séculos mais tarde pelos processos criativos assentes na improvisação.

E este teatro, de quem escreve a partir da performance, interessa-nos, antes de mais, enquanto afirmação da autonomia de uma presença performativa (em si menos controlável) relativamente à produção literária (em si mais controlável). Mas interessa-nos também enquanto configuração dos modos de participação. Isto porque na leitura dos textos escritos (melhor dito

99 JOSEPH, May – *op. cit.* p. 15.

100 RACINE, Jean – *Berenice*. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand Editora, 2005. p. 127.

101 *Ibidem.* p. 21.

102 Curiosamente, esta preocupação com os traços da intriga que perturbassem a compreensão da ação, não impedia que o palco fosse partilhado com algumas dezenas de lugares reservados à nobreza, num modo de participação já na altura criticado por anti-social, como explica HOWARTH, William D. - *French Renaissances and Neo-Classical Theatre* In BROWN, John Russel, editor *op. cit.* p. 248.

103 Que ainda assim não passava incólume por Espinosa (1632-1677), na medida em que o filósofo judeu, contemporâneo de Descartes, considerava a realidade como um todo integrado, não aceitando separar mente e corpo. Situação que levará à *importação* das suas considerações filosóficas e humanísticas pela Neurobiologia de finais do século XX, como veremos mais à frente.

104 Isac Newton (1623-1727) avançou com explicações, mas sobretudo com formulações matemáticas precisas, para os mais importantes fenómenos do universo.

105 O arquiteto François Mansart (1598-1666).

106 O paisagista André Le Nôtre (1613-1700).

107 GUMBRECHT, Hans Ulrich – *ob. cit.* p. 32.

108 Referem-se cerca de 6000 peças publicadas no período de que aqui tratamos segundo CLUBB, Louise George – *Italian Renaissance Theatre* In BROWN, John Russel, editor *op. cit.* p. 107.

109 Arte no sentido de “atividade humana levada a cabo com engenho e segundo regras ditadas pela experiência e pelo estudo” tal como indica *Il nuovo dizionario garzanti* na sua primeira edição de 1984, reimpressa em 1991. Onde também se refere a conotação medieval do termo com as corporações que agregavam profissionais das diversas áreas.

110 Associadas a elementos nacionais, costumes, ritos carnavalescos, desejo de popularização da *commedia erudita*, adaptação aos gostos do público, controlo do ritmo do espetáculo etc segundo PANDOLFI, Vito: *La commedia dell'arte, storia e testo*. Firenze: Casa Editrice Le Letere 1988. Vol. I, p. 10.

transcritos) pelos atores é necessário distinguir duas camadas: uma escrita para cena – com toques literários – e outra escrita em cena – através de processos de improvisação. E se na primeira camada os materiais são tributários de processos de produção literária, na segunda são gerados pelo ritmo e pela dinâmica da cena teatral, num processo necessariamente de participação coletiva e de interação com o público (relativamente próximo dos já referidos a propósito da performance medieval) e numa afirmação constante da presença enquanto determinante da propriedade da cena teatral. Na verdade, e ao longo deste percurso, parece ser de propriedade que sistematicamente falamos, propriedade que determina o modo adequado de ver e de participar. Não admira assim que um popular ator da época – Francesco Andreini – declarasse ¹¹¹ preferir os guiões (*scenari*) e não os textos dramáticos, pois só os primeiros expressariam o virtuosismo e magnetismo do ator para comover o público. Ao que Andreini se refere é precisamente à afirmação do performer (e da presença) como senhor único da própria performance. ¹¹²

Por agora importa então reter que - no final do século XVIII, quando Charles Perrault abre, na Academia Francesa, a querela dos antigos e dos modernos ¹¹³ - a Europa já está submetida a uma ordem política e social em que a performance tem, antes de mais, de ser moral e educativa. É o sucesso dos modernos, através de espíritos cartesianos como Montesquieu e das peças de teatro de Voltaire – que dão mais prioridade ao questionamento filosófico do que à agilidade dramática. Triunfo absoluto do cogito sobre a presença. Por agora.

2.4 – Idade Moderna e Iluminismo

A *Commedia dell' Arte* seduziu completamente o público italiano até meados do século XVIII, momento em que Goldoni ¹¹⁴ irá forçar uma reflexão social e moralizadora da atividade teatral, relativamente ausente da *Commedia*, que sim era subversiva mas sem contudo ser moralizadora, pelo que o autor de Veneza se lhe refere como “fábulas mal inventadas, e pior representadas, sem modos, sem ordem, as quais, não só não corrigiam o vício, antigo e nobre objeto da comédia, como o fomentavam”. ¹¹⁵

Paradigma – no teatro – do homem do Iluminismo, Goldoni desenvolve um trabalho intenso para matar esse resquício de ausência de razão (boçalidade poderia ser, na sua perspetiva, um termo português adequado). Isto porque nesta modernidade tardia, o passado teria forçosamente que ser contextualizado e se necessário superado. O protagonismo da cena teatral deixa, nestes termos, de ser entregue aos nobres de Shakespeare e aos imperadores e princesas de Racine, e as classes populares deixam de ser chamadas apenas para proporcionar um *comic relief*, o que implica uma política da performance que, tal como aponta Nicholas Ridout, sublinha e provoca o “afastamento gradual do poder, dos reis e rainhas cuja autoridade deriva de Deus, para os comerciantes e industriais, cujo poder (...) é fundado no sucesso económico numa sociedade capitalista”. ¹¹⁶ Nestes termos, a cena de Goldoni fica entregue a uma classe média – a burguesia – que demonstra a importância agora dada ao mérito em detrimento dos títulos e do nascimento.

Estamos perante marcas sociais de uma nova urbanidade – que já estava latente em

111 Na sua “avvertenza ai cortesi lettori” referida por PANDOLFI – Vito - *op. cit.* Vol. II p. 76.

112 Atente-se – mais uma vez e tal como já dissemos relativamente às performances medievais – que esta construção de presença própria da *Commedia dell'Arte* irá ser redescoberta em pleno século XX pelos caminhos que tentarão divergir da cena naturalista, ela própria descendente distante do realismo de Carlo Goldoni, de que falaremos já a seguir.

113 Debate acerca da validade do trabalho artístico da época face às poéticas normativas que o consideravam menor e/ou dependente relativamente às obras clássicas.

114 Iremos, ao longo deste ponto, utilizar a vida e obra de Carlo Goldoni (1707-1793) como ilustração da nossa exposição.

115 GOLDONI, Carlo – *Prefacio del autor a la primera coleccion de comedias, 1750*, tradução de Margarita Garcia. In FIDO, F. – Goldoni: Mundo y teatro. Madrid: Asociacion de directores de escena de España, série: debate, nº 4. p. 23.

116 RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics* p. 26.

Shakespeare¹¹⁷ – em que o indivíduo desenvolve autonomia relativamente à autoridade – Estado, Igreja, Deus – e a burguesia se apresenta como imagem de um novo e saudado empreendedorismo, em que “a fortuna se torna um ideal confessado. É considerada útil à sociedade. O ideal social torna-se o homem de negócio”¹¹⁸. É a crença absoluta na cidade enquanto espaço de encontro, desenvolvimento e civilização, que prescinde da sustentação de universos paralelos, como os associados à magia e ilusão do barroco. Tudo se explica, desde o Homem ao Mundo, pela razão.

A Europa vive agora um imparável processo de transformação da noção de Espaço Público, numa síntese de identidades e de informação. Veja-se, a propósito da primeira, o papel dos Teatros Nacionais na definição da identidade das nações,¹¹⁹ e a propósito da segunda, a procura de um conhecimento final e total, sublinhada pela enciclopédia de Diderot e D'Alembert. Assim, se na Idade Média o espaço de encontro se concentra, por excelência, na órbita da Eucaristia, no século XVIII será o Parlamento: a primeira marcando a unidade do mundo, e o segundo as tensões, discórdias e perspectivas acerca do mesmo. A performance deixa de ser, como aponta Erika Fischer-Lichte, uma alegoria ou imagem para passar a ser a própria vida ou modelo de vida.¹²⁰

E nesta linha, em que ficam expostas algumas encruzilhadas do século XVIII, interessa-nos particularmente a via teórica teórica proposta por Carole Talon-Hugon, que nos parece fundamental para contextualizar um “conflito de heranças” crucial para a compreensão dos modos de ver e dos fenómenos de participação dos séculos seguintes. Referimo-nos à “Estética da Receção” e à “Metafísica do Artista”. Na primeira via, e tal como a designação indica, a arte é pensada em função da sua receção, através de uma atitude que simultaneamente julga e procura prazer “numa relação estreita entre o sujeito que percebe e o objeto que é percebido”.¹²¹ E este julgamento, baseado no gosto, apesar de se querer afirmar livre de constrangimentos externos, seguia, inevitavelmente, ideias de perfeição historicamente concretas. Já na segunda via, que se desenvolve de forma sincrónica no século XVIII, apresenta-se o conceito de *génio*, através do qual o artista se apresenta como “um ser excecional, uma potência não relativa de afirmação, um poder de auto-fundação. A inspiração não deve ser procurada fora de si (...) mas nas profundezas do Eu”.¹²² Exemplo maior desta via, na História do Teatro, pode ser encontrado no romantismo alemão e no *Sturm und Drang*,¹²³ onde o público, mais do que aceder à mimese passa a privilegiar o contacto com um “Eu-Excecional”, e o dramaturgo passa a ser designado como poeta, talvez em busca de uma legitimação antiga, que sempre apontou os poetas como um caso à parte.

E neste ponto particular, estas tendência românticas são bastante relevantes para o nosso percurso, na medida em que levantam questões importantes acerca da materialidade e corporalidade. Estamos assim, antes de mais, perante um fascínio absoluto pela pura e simples presença, e pelo modo como esta apela à participação do público no revelar do génio. Por outro lado, e como desenvolve detalhadamente Erika Fischer-Lichte, inicia-se também nesta altura o

117 Dizemos latente na medida em que Shakespeare não deixava contudo de associar a urbe e a luz do dia à escalada de uma tensão, que tantas vezes arrasta os protagonistas para conflitos intestinos. Isto ao contrário de eventuais territórios mágicos, onde as forças da natureza protegeriam os protagonistas, salvaguardando as suas possibilidades de felicidade. Exemplo suficiente desta clivagem pode ser encontrado na estrutura paralela de *Romeu e Julieta* e *Sonho de uma Noite de Verão*: na primeira, uma tragédia que arranca em jeito de comédia, as personagens são abandonadas ao sol abrasador da cidade, às coisas dos homens, em que se irá consumir o seu destino; Na segunda, uma comédia que arranca em jeito de tragédia, as personagens refugiam-se do sol, do dia e dos homens, numa floresta mágica, onde os deuses e a natureza zelarão pela felicidade de todos e de cada um.

118 CORVISIER, André – *O Mundo Moderno*. Lisboa: Edições Ática, 1976. pp. 355-356.

119 Sentido com particular intensidade, ao longo do século, na Europa Oriental e do Norte, como explicam HOLLAND, Peter e PATTERSON, Michael – “Eighteenth-Century Theatre” In BROWN, John Russel, editor *op. cit.*

120 FISCHER-LICHTE, Erika – *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Tradução de Saskya Iris Jain. Nova Iorque: Routledge, 208. p. 205.

121 TALON-HUGON, Carole – *Le conflit des héritages*. Actes Suds: Paris, 2006. p. 31.

122 *Ibidem*. p. 41.

123 Operava-se aqui uma reação ao racionalismo e uma apologia das emoções, nomeadamente do arrebatamento provocado pelas emoções em cena, e do ator enquanto demiurgo das mesmas.

levantar de importantes questões, em termos de incorporação,¹²⁴ questionando-se a forma como o ator deveria incorporar a sua personagem, para que os dois corpos se fundissem num só, e assim o seu corpo desaparecesse aos olhos do público. Questões a que também se dedica o enciclopedista Diderot, problematizando a opção entre “atores de profunda inteligência e temperamento frio, e atores com sensibilidade”.¹²⁵

Mas apesar de podermos descortinar no século XVIII, alguns indícios da importância dos sentimentos e da emoção nos processos de decisão,¹²⁶ o que mais importa marcar, para a compreensão das questões que nos guiam, é o apogeu do paradigma hermenêutico¹²⁷ através da obra de Immanuel Kant, que sintetiza de forma admirável as duas vias nascidas no século XVIII (as referidas “estética da receção” e “metafísica do artista”) afirmando que a criação artística é precisamente uma combinação das duas. Por um lado, Kant determinará o afastamento de qualquer emoção que não seja associada à estética da forma, fazendo a apologia de uma atitude desinteressada,¹²⁸ que se guia em função do que se apresenta e não em função do que se representa – portanto as emoções da forma, e não as emoções em representação, seriam as responsáveis pelo “agrado” e “sensação agradável” associados ao belo e ao sublime;¹²⁹ A comoção seria sempre consequência do modo de representação. Mas, por outro lado, Kant aponta o artista como um “favorito da natureza” e as Belas Artes como “as artes do génio”, definindo a arte como a “atividade do artista”. E o filósofo de Königsberg é para nós imprescindível, não só por esta síntese estética, mas também pelos avanços éticos, nomeadamente pela formulação do seu *imperativo categórico* – uma máxima de comportamento que aspirasse a tornar-se em regra universal – que exigia, de forma veemente às considerações estéticas, a consideração de fatores históricos e sociais, obrigando à consideração do “homem e, com ele, toda a criatura racional, [como] um fim em si mesmo”.¹³⁰

E este tipo de preocupação – este cruzamento entre considerações estéticas e éticas - tem um reflexo muito preciso na cena teatral, com a *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, em que, de forma periódica, se avaliava a escolha do repertório e as respetivas representações, ao longo da anterior temporada teatral.¹³¹ Este trabalho crítico de Lessing – a que hoje chamaríamos trabalho de programador – sintetiza, na cena teatral, várias das preocupações que até aqui apontámos como marcantes deste século XVIII: a importância dos Teatros Nacionais na definição das nações europeias (Lessing exercia atividade precisamente no Teatro Nacional de Hamburgo), o afastamento de protagonismos de “imperadores e princesas” em detrimento de uma maior democracia das estruturas dramáticas (combatendo o peso do repertório Neoclássico francês nos palcos da Alemanha) e promovendo veículos para o desenvolvimento e partilha do génio dos atores (nomeadamente através de uma nova receção de Shakespeare, enquanto território de humanidade mais genuína e reconhecível). Outro exemplo interessante, também por meados do século, e agora

124 FISCHER-LICHTE, Erika *op. cit.* p. 77.

125 DIDEROT, Denis – *Paradoxo Sobre o Actor*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial “Inquérito”, 1941. p. 25.

126 Como Adam Smith, mais conhecido no campo da Economia, que descreve, entre outros, o modo como os nossos sentimentos e emoções impedem o exercício de julgamentos exclusivamente racionais, nomeadamente com a “corrupção dos nossos sentimentos morais provocada por essa disposição de admirar os ricos e grandes.” : SMITH, Adam – *Teoria dos Sentimentos Morais*. Tradução de Lya Luft. São paulo: Martins Fontes, 1999. p. 72.

127 Referimo-nos a “hermenêutica” para indicar a crença na extração racional de significados, através da interpretação de um texto que se lê ou de um acontecimento a que se assiste.

128 “Esta experiência é puramente subjetiva; ela não nos dá qualquer conhecimento e, sobretudo, ela não tem, por si própria, qualquer valor moral. E a pior perversão seria crer realizado pela arte aquilo que não pode ser atingido senão pelo esforço prático” como explica LACROIX, Jean – *Kant e o Kantismo*. Tradução de Maria Manuela Cardoso. Porto: RÉS Editora, [s.d.], p. 80.

129 KANT, Immanuel – *O Belo e o Sublime. Tratado de Estética Moral*. Tradução de Alberto Machado Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943. p. 8.

130 KANT, Immanuel – *Crítica da Razão Prática*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 103.

131 A *Dramaturgia de Hamburgo* consistia, mais precisamente, num comentário periódico às duas últimas temporadas teatrais da cidade, em que Gotthold Lessing apela a uma modificação dos protagonismos teatrais, tipicamente iluminista e semelhante à de Goldoni.

testemunhando uma desconfiança inultrapassável, seria a *Carta a D' Alembert sobre os Espetáculos*. Neste texto, o filósofo francês Jean-Jacques Rousseau reforça a ideia de que a diversão, própria dos espetáculos, desviaria o público das suas obrigações de cidadania.

E poderíamos então terminar esta excursão pelo século XVII, precisamente no ponto onde a começamos: em Goldoni, mas agora não só no *Goldoni-autor-de-peças* mas no também (como Lessing) *Goldoni-autor-de-programação*, em permanente esforço para trazer não só a realidade para o teatro mas também o teatro para a realidade, abrindo as portas das salas a públicos até então excluídos, num movimento que abanava simultaneamente a estética e a política da performance. E também neste sentido poderemos considerar a afirmação de Francesco Masci, segundo a qual “a estética foi o cavalo de Troia para a moral entrar na política”¹³², permitindo uma ação política não determinada exclusivamente por meros conflitos de interesse, mas por juízos de bondade moral e apreciação des-interessada.

Entretanto, este universalismo humanista do Iluminismo – de que o imperativo categórico Kantiano é paradigmático – não escapou a um fascínio pelo exotismo que, em outros continentes, caracterizava determinados tipos de relação com o corpo, com os outros e com o Estado. Podemos encontrar um exemplo desta tendência, mais uma vez, em Carlo Goldoni que situou alguns dos seus dramas em paragens distantes, onde a civilização europeia se confrontava com outras culturas, num olhar entre o espanto, fascínio e condescendência pelos hábitos do outro hemisfério.¹³³

Mas a verdade é que as formulações “da razão e do estado” próprias do século XVIII prolongavam um modelo suficientemente autoritário, que já se sentia no paradigma renascentista (e ficcional) avançado por Thomas More, na sua *Utopia*, em que o Estado – e apesar de assumir uma redistribuição equitativa da riqueza criada – regula minuciosamente a vida do indivíduo, impondo que “ao almoço segue-se o trabalho, e após o jantar o sono e o repouso noturno”.¹³⁴

Não admira assim que, dois séculos mais tarde, se possa encontrar, como veremos adiante, este universalismo como alvo de críticas, sendo considerado o reflexo de um “nós” igual a “burgueses europeus”, logo uma formulação em si também sujeita a limitações éticas. Mas entretanto, esta desconfiança é também sincrónica com o desenvolvimento dos próprios paradigmas iluministas, e rigorosamente expressa, pelo menos de um ponto de vista performativo, pelas utopias piratas que irão desenhar, das Caraíbas a Madagáscar, um mundo novo, regido por modos de participação que rejeitam esse “nós” aburguesado. Referimo-nos ao alastramento de micro-comunidades de piratas e filibusteiros que foram surgindo ao longo do planeta, num curioso processo de disseminação e extinção. Primeiro no Mediterrâneo, na Costa Africana, depois nas Caraíbas e finalmente na zona de Madagáscar. Exemplos maiores desta construção civilizacional – ontologicamente efémera e nómada – serão, respetivamente, Salé, Tortuga e Libertalia. E nestes paraísos piratas seriam vigentes – bem antes da Revolução Francesa - os mesmos princípios iluministas da Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Aqui todos os homens nasceriam livres e iguais, tal como avançava Goldoni, quando entregava a mão de Mirandolina a Fabrizio, que apesar de não ter nascido em berço de ouro era o pretendente com mais mérito.¹³⁵ Porém, a utopia meridional dos piratas era levada *avant la lettre*, e sem qualquer laivo moralizador, com modos particulares de regulação social, que poderíamos classificar de “caos relativamente organizado”, com muito rum e prostitutas e um incontente fascínio pelas potencialidades, quase mitológicas, do homem em contacto com a sua natureza, como descreve um certo Capitão Jonhson:

não tinham roupas algumas para cobrir o corpo, à exceção de peles de animais não tratadas nem

132 MASCI, Francesco – “Culture, Leurre de la revolte”. *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 60 (Julho/Setembro 2011). p. 55.

133 Por exemplo, em “La bella selvaggia” (1758), desenvolvimento do conceito europeu do “bom selvagem” (os bons instintos da natureza e os maus instintos da civilização).

134 MORE, Thomas – *Utopia*. Tradução de Maria Gonçalves Tomás. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997. p. 83.

135 Referimo-nos à obra “La locandiera” (1753).

curtidas, mas com abundância de pelos e cabelos e sem sequer um sapato ou peúga, decerto que estes homens teriam o aspeto de hércules envolto na pele do leão.¹³⁶

E é interessante a mirabolante viagem que, há cerca de dez anos, empreendeu Kevin Rushby,¹³⁷ precisamente na trilha destas utopias perdidas, pela Costa Oriental de Moçambique acima e daí para Madagáscar, passando pelo arquipélago das Comores, para concluir que:

o seu [dos piratas] modo de vida deixou uma marca, criando novos mitos de utopias democráticas que irão ressoar até à declaração da Independência dos Estados Unidos da América e respetiva Constituição. Sem dúvida algumas das histórias destas comunidade utópicas terão sido inventadas por Defoe, mas tinham começado aqui com algumas pequenas verdades. O pote em que todos os homens partilhavam a comida, e a irmandade de sangue entre o chefe local e o pirata – uma irmandade que sobreviveu três séculos.¹³⁸

E mais uma vez, neste nosso percurso, não importa tanto reter as grandes (e controversas)¹³⁹ verdades históricas, mas as “pequenas verdades” que, ao longo de três séculos, se foram construindo num intrincado puzzle de historiografia, ficção, imprecisões e mitos. Aliás, esta imersão na ficção através do jornalismo (De Defoe, entenda-se), também nos interessará, no sentido a este propósito apontado por Niklas Luhman, enquanto produto *mass media* com um efeito premeditado sobre o público”.¹⁴⁰ E serão então estes “pequenos nada” a poder explicar a sobrevivência latente de modos marginais de participação democrática e leitura do mundo, nomeadamente da relação entre cultura e natureza, entre Estado e indivíduo. E como veremos mais à frente, as utopias piratas irão renascer em força no final do século XX, sendo hoje um dado vital para a compreensão dos fenómenos da participação.

2.5 – Século XIX

Neste particular percurso, o século XIX poderá ser apontado como o arco que, numa ponte de betão, se esforça para atingir o desenho perfeito que permita a superação da distância entre duas margens. Ou, de uma forma mais simples, o salto entre a “modernidade tardia” dos historiadores e a “nossa modernidade”,¹⁴¹ entre a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, entre Goldoni e Tchékhov, entre a novidade da iluminação a óleo e a introdução da iluminação elétrica,¹⁴² entre a carruagem e o comboio. E tudo isto numa antecipação de automóveis, telefones e cinema que ainda estruturam o nosso presente (ou pelo menos o nosso passado recente). E se, no período anterior, ainda plenamente sob o signo de Descartes, a grande preocupação seria a de identificar significados, a partir do século XIX a tónica coloca-se cada vez mais na atribuição de significados. Ou seja, o observador começa a observar-se a si próprio a observar, compreendendo que o que observa também depende de si – da sua perspetiva e do seu corpo – e que não é propriamente um dado

136 JOHNSON, Capitão – *História Geral dos Piratas*. Tradução de Nuno Batalha. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2011. p. 53.

137 Escritor inglês dedicado à literatura de viagens.

138 RUSHBY, Kevin – *Hunting Pirate Heaven, in Search of Lost Pirate Utopias*. New York: Walker Company, 2001. p. 285.

139 Nomeadamente saber se o referido Capitão Johnson existiu ou se não passa de produto da imaginação do escritor e jornalista Daniel Defoe, ou até que ponto é que os registos arqueológicos suportam as narrativas mais frequentes.

140 LUHMANN, Niklas *op. cit.* p. 55.

141 Curioso como, no campo da História, “moderno” se refere a um período mais ou menos entre o Renascimento e a Revolução Francesa e, no campo do Teatro, ao período que se abre, no final do século XIX, com autores como Tchékhov, Ibsen e Strindberg. Ou seja, um desfazamento marcado precisamente por este arco desenhado pelo século XIX.

142 E já que nos deixámos levar pelas tecnologias da iluminação teatral, não será demais referir, entre a iluminação a óleo e a iluminação elétrica (ou entre Lavoisier e Edison) a passagem pela iluminação a gás e e pelo controlo de intensidades que esta já foi permitindo ao longo do século XIX.

definido à partida, tal como melhor explica, mais uma vez, Gumbrecht:

Se o papel do observador, que surge na primeira modernidade como elemento chave do campo hermenêutico, estava apenas preocupado em encontrar a distância apropriada em relação aos seus objetos, o observador-de-segunda-linha, o novo observador, que iria configurar a epistemologia do século XIX, era um observador condenado – mais do que privilegiado – a observar-se a si próprio no ato de observação (...) com duas consequências: Primeiro, o observador-de-segunda-linha compreendeu que cada elemento do conhecimento e cada representação que se pudesse produzir dependeria especificamente do ângulo concreto da observação (...). E ao mesmo tempo este observador redescobriu o corpo humano, mais especificamente os sentidos humanos, como parte integrante de qualquer observação do mundo.¹⁴³

Exemplo interessante desta (re)descoberta dos sentidos do corpo, como intermediários de uma relação menos analítica com o mundo, pode ser encontrado na poesia da dupla Rimbaud-Verlaine que desencoraja uma tentativa de leitura interpretativa, convidando a um abandono constante do corpo à sucessão de imagens e ritmos convocadas pelos poetas, em que “as fronteiras percetivas se diluem (...) embalando-nos docemente, ao ritmo de uma caudalosa música de frações e reflexos que filtram uma névoa de imagens, sons e odores lânguidos e confusos”.¹⁴⁴ Do que se trata aqui é da atribuição de sentidos (não seria exato dizer significados) a estruturas discursivas até à época desprovidas dele. Racionalmente não sabemos o que significa, mas o corpo diz-nos que as “visões, rumores, afetos e ruídos”¹⁴⁵ têm sentido.

E esta desvalorização da razão analítica, enquanto marca principal da identidade do humano - poderíamos dizer esta deriva do “penso logo existo” para o “sinto logo existo” – tem como ponto de passagem obrigatório, o trabalho de Charles Darwin. Referimo-nos tanto às repercussões no campo da ciência como no da cultura. O naturalista britânico avançou com a teoria de que as espécies teriam evoluído através de um processo de seleção natural e sexual, partilhando nesse caminho antepassados comuns. Na verdade, a ideia de uma evolução das espécies já tinha sido intuída e antecipada, em pleno iluminismo, nomeadamente pelo avô de Charles Darwin,¹⁴⁶ que, confrontado com o desaparecimento/aparecimento de espécies de uma camada estratigráfica para outra, tinha concluído que algum tipo de evolução teria que ter acontecido. Mas só com o avançar de uma teoria para esses dados (a referida seleção natural e sexual) é que a opinião pública foi confrontada/chocada com o obliterar da distinção entre homem e animal. É certo que a razão ainda nos distinguiria dos nossos “primos”, mas o “nós humanos” ficava claramente esbatido, começando a ganhar peso a ideia de que somos parte de um vasto todo, e a mente é parte de um corpo em permanente evolução.

E esta apologia da influência do meio e da hereditariedade, na explicação do humano, viajaria desde o universo científico de Darwin, até ao universo das artes em geral e em particular do teatro, através de Émile Zola, que na sua obra *O Romance Experimental* apresenta a personalidade individual como determinada pelo meio e por isso escapando (pelo menos relativamente) ao domínio da razão humana, numa recusa da imaginação como “qualidade principal do escritor”.¹⁴⁷ O que o Homem é não seria tanto imposto pelos padrões da sua eventual conduta racional, mas o resultado de uma incontável e complexa combinação dos instintos e fisiologia do corpo, em ação no meio sobre o qual age e sobre si age

Mas esta crescente tendência, do século XIX, em atribuir significado (agora vamos mesmo dizer significado) a estruturas que não o tinham, já estava marcada – antes de Zola e sem qualquer

143 GUMBRECHT, Hans Ulrich – *op. cit.* pp. 38-39.

144 AMARAL, Fernando Pinto – (*prefácio a*) *Poemas Saturnianos e Outros (de Paul Verlaine)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. ISBN 972-37-0369-6 p. 15.

145 RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações*. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989. I. p. 31.

146 Erasmus Darwin (1731-1802).

147 ZOLA, Émile – *Le roman experimental*. Paris: Bibliothèque-Charpentier (Eugène Fasquelle, Éditeur), 1909 p. 205.

relação com Darwin - nas formulações de Wagner que preconizavam uma obra de arte total, em que o teatro “construiria o mundo” através da síntese da música, mímica, arquitetura, pintura e literatura “e cada uma delas [das artes] obtém o poder de ser e de poder fazer precisamente o que elas desejam ser e poder fazer segundo o seu caráter particular.”¹⁴⁸ Portanto a *Gesamkuntswerk* não propunha uma soma de dados já existentes, mas um tipo de combinação de dados que ativaria uma rede de conexões e sentidos inexistente (ou pelo menos desconsiderada) até então. Normalmente a importância desta formulação wagneriana é apontada numa perspectiva meramente estética, ou seja em função da cena teatral em si, e das diferentes possibilidades em termos de combinação de recursos e disciplinas artísticas. E é neste sentido que normalmente, e ainda hoje, os artistas a convocam.¹⁴⁹ Mas para Wagner, este processo de síntese seria um meio para atingir um fim mais vasto e de natureza participativa. E por isso a importância de Wagner - para este nosso percurso entenda-se - só pode ser compreendida na relação destes postulados com uma perspectiva mais ampla, em termos da política da performance, que ajude a divisar a evolução dos modos de participação associados aos fenómenos artísticos. Assim, “A Obra de Arte do Futuro” foi escrita logo dois anos depois da tentativa falhada de revolução de 1848,¹⁵⁰ movimento que mais tarde exigiria, por parte de Karl Marx, uma importante reflexão acerca dos modos de participação política:

Mesmo quando a maioria participava nelas [nas revoluções de minorias] fazia-o – consciente ou inconscientemente – ao serviço de uma minoria; mas esta participação ativa, ou a simples atitude passiva, a não resistência da maioria, dava à minoria a aparência de ser ela a representante de todo o povo.¹⁵¹

Não admira assim que, neste mesmo contexto, Wagner, classificasse a sociedade moderna como um “agregado de egoísmo arbitrário”,¹⁵² para o qual contribuiria o artista ainda incapaz de compreender o caráter coletivo, e dirigido ao povo, da “obra de arte do futuro”. Poderíamos então dizer, e usando a terminologia marxista, que o que começa a estar em causa é precisamente a propriedade dos meios de produção (do corpo). Porque, tal como sugere Borys Groys, “as pessoas cantam, dançam, escrevem poesia ou pintam porque estas práticas derivam da constituição natural dos seus corpos. O isolamento e profissionalização destas atividades representaria uma espécie de roubo perpetrado pelos ricos contra o povo”.¹⁵³ A *Gesamkuntswerk* apresenta-se assim, ante de mais, como um ideário eminentemente político que questiona os modos dominantes de produção e participação, preconizando uma sociedade comunista/participativa em detrimento do alegado individualismo e segregacionismo das práticas artísticas com origem no romantismo.¹⁵⁴ Tudo isto implicando, desde já, pelo menos algum tipo de problematização da soberania do artista e do seu estatuto de autor (seja porque este perde soberania com este tipo de “morte” seja porque afirma a sua vida enquanto decide abdicar dessa mesma soberania). A partir deste momento, começa assim a tornar-se inaceitável a separação da cultura e da sociedade, e as artes deixam de ser um dado à parte para passarem a ser

148 WAGNER, Richard – “A Obra de Arte do Futuro”. In BORIE, Monique [et ali] – *Estética Teatral; Textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 344.

149 A título pessoal não posso deixar de recordar, com um sorriso, a inserção precisamente da formulação *Gesamkuntswerk* na escritura pública que, em 1994, formalizava a existência do Visões Úteis. Formulação que ainda hoje se mantém nos estatutos, um pouco como o preâmbulo da Constituição Portuguesa de 1976, mais para assinalar uma matriz histórica e não tanto para assinalar um caminho ou conduta.

150 Revoluções de caráter democrático em vários Estados europeus.

151 MARX, Karl – *A Luta de Classes em França 1848-1850*. Tradução de Isabel Oliveira. Coimbra: Centelha, 1975 p. 16.

152 WAGNER, Richard – *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003. p. 37.

153 GROYS, Boris – *A Genealogy of Participatory art* In BENEZRA, Neal (diretor) - *The Art of Participation, 1950 to now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008. p. 22.

154 Nomeadamente quanto à questão do artista enquanto génio, que vimos antes.

“estratégia de reprodução e de circulação do poder”,¹⁵⁵ nomeadamente enquanto ferramenta crítica das traves mestras do paradigma social vigente, como a religião e o modo de produção capitalista.

Neste contexto será então imprescindível integrar as críticas de Feuerbach e Marx, à alienação pela religião e pelo trabalho. Primeiro Ludwig Feuerbach irá avançar com uma crítica à religião, enquanto alienação do humano, na medida em que o seu ideal seria projetado num ser superior, Deus. Seria assim necessário distinguir uma *Teologia Comum*, que buscaria uma (falsa) essência teológica da religião, e uma *Teologia Especulativa* que buscaria uma (verdadeira) essência antropológica da religião. E com esta crítica o filósofo alemão tentava superar alienação pela religião, no seguintes termos:

A teologia ordinária faz do ponto de vista do homem o ponto de vista de Deus; pelo contrário, a teologia especulativa faz do ponto de vista de Deus o ponto de vista do Homem, ou antes do pensador. Deus, para a teologia comum, é objeto e, sem dúvida, como qualquer outro objeto sensível; mas ao mesmo tempo, é para ela sujeito e, claro está, sujeito exatamente como o sujeito humano. (...) Mas a teologia especulativa vira tudo ao contrário. Na teologia ordinária, Deus é, pois, uma contradição consigo mesmo; deve ser um ser não humano, um ser supra-humano; na verdade é, no entanto, um ser humano segundo todas as suas determinações. Na teologia ou filosofia especulativa, pelo contrário, Deus é uma contradição com o homem; deve ser a essência do homem – pelo menos, da razão – e no entanto é, na verdade, um ser não humano, um ser supra-humano, isto é abstrato.¹⁵⁶

Posteriormente Karl Marx – que não deixa de ser um entusiasta de Feuerbach – considerou que a crítica deste à alienação religiosa era demasiado branda, limitando-se a importar o mundo religioso para o mundo terreno, numa mera exportação para o mundano que “conserva incólume o sentimento religioso”.¹⁵⁷ Naturalmente, para o autor de *O Capital*, a crítica à alienação – tanto pela religião como pela venda da força de trabalho aos detentores dos meios de produção – teria que radicar num terreno prático que se articulasse com a História e com os processos revolucionários que a esta seriam imanentes.

Compreenda-se que estas críticas à alienação nos interessam enquanto superação de um estado de não participação, ou seja o “estado daquele que não é senhor de si, que é tratado como uma coisa e se torna escravo das atividades e instituições humanas, de ordem económica, social ou ideológica”.¹⁵⁸ E tal como apontámos há pouco, a arte é agora chamada a desempenhar um relevante papel neste combate, exigindo-se-lhe também um contributo na superação dos modos de participação/alienação próprios da sociedade capitalista:

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e o sufocar deste talento na grande massa, com que este se relaciona, é uma consequência da divisão social do trabalho. Ainda que em certas condições sociais todos pudessem ser pintores excelentes, isso não exclui que todos possam efetivamente ser pintores originais. (...) Numa sociedade comunista não há pintores, mas sim e antes de mais, homens que, entre outras coisas, pintam.¹⁵⁹

O século XIX escancarava assim a porta para o início de uma mudança de galáxia, não só relativamente aos paradigmas da perceção mas também aos modos de participação. E para concluir este ponto talvez seja avisado regressar ao seu início - aos protagonistas do movimento simbolista, mas desta feita não no campo da poesia mas do teatro, num movimento que Eugénia Vasques

155 MASCI, Francesco – *Entertainment!* p. 28.

156 FEUERBACH, Ludwig – *Princípios da Filosofia do Futuro*. Lisboa: Edições 70, 1988. pp. 43-44.

157 CORDON, Juan Manuel Navarro e MARTINEZ, Tomas Calvo – *História da Filosofia*. Tradução de Armindo Rodrigues. Terceiro Volume. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 46.

158 Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora 2008.

159 MARX, Karl e ENGELS, Friedrich – *Questiones de arte y literatura*. Tradução de Jesús López Pacheco. Barcelona: Edicions 62, 1972 (segunda edição). p. 197.

explica enquanto cruzamento, por onde também já passámos, entre tecnologia e estética

Esta é a nova era naturalista-simbolista que vai gerar a ascensão de um também novo protagonista, de uma nova profissão do teatro, a de encenador – filho natural da invenção da electricidade (1887). Este novo “maestro”, como desejava Wagner, é, em suma, um *didaskalos* que reúne (novamente) o autor e o actor, não directamente, como na Grécia, mas indirectamente através do seu carácter de intérprete-rei que lhe dá direito a uma autoria nova, a autoria do espectáculo.¹⁶⁰

E se na linha naturalista, de Tchekhov, Stanislavsky¹⁶¹ e Appia¹⁶² a dramaturgia se tornava já num referente da performance – e que não meramente do texto dramático – seria a via simbolista a promover práticas que alteravam radicalmente os modos de percepção e (pelo menos) indiciavam alterações nos modos de participação que iriam explodir logo no início do século XX. Assim, no primeiro manifesto do Teatro Simbolista – “Um teatro do futuro: Profissão de fé de um modernista”¹⁶³ – Gustave Kahn abre o caminho para a desvalorização da palavra e para a exploração de cores, formas, pantomima e circo, numa teatralidade simultaneamente visual e popular que será desenvolvida também pelo cinema americano, de Buster Keaton aos Irmãos Marx. A performance artística (conotada na época com o teatro) abre-se a material poético que até então seria considerado irrepresentável, não se sentindo o constrangimento dos cânones dominantes em termos de percepção – nomeadamente de percepção do texto, que poderia não ser inteligível, e da imagem dos atores, que poderiam estar mal iluminados. Tudo isto num apelo cada vez mais nítido à imersão em detrimento da compreensão, nomeadamente com a valorização de atos performativos em que a pintura simbolista servia de fundo à apresentação pelos atores (e figurinos) de quadros-vivos, inundados de música e perfume. E este novo modo de perceber a performance teatral poderá também relacionar-se, pelo menos em alguns contextos de produção, com um modo de participação em que - ao contrário da via naturalista em que o encenador se preparava já para ocupar o topo da pirâmide dos processos de criação e produção – não se demonstrava grande interesse em assinar individualmente o espetáculo propriamente dito.

É certo que estes performers simbolistas, apesar de recusarem o modo de produção teatral dominante, acabavam por se organizar – em termos de companhias, repertório e edifícios – de forma semelhante ao *mainstream*, nomeadamente associando-se ao *Théâtre d'Art*¹⁶⁴ e ao *Théâtre de l'Oeuvre*¹⁶⁵, mas ainda assim estava definida, por esta primeira vanguarda, uma oposição seminal com o *Teatro Moderno*. Pelo que nos atrevemos a afirmar que, à saída do século XIX, estavam já bem definidas as tensões – relativas aos modos de percepção e participação – que em termos filosóficos, estéticos, políticos, económicos e sociais irão marcar as discussões ao longo do século XX,¹⁶⁶ e mesmo no início do século XXI.¹⁶⁷

160 VASQUES, Eugénia – *Teatro*. [s.l.]: Quimera, 2003. p. 58.

161 Encenador, ator e professor russo (1863-1938).

162 Cenógrafo suíço (1862-1928).

163 Em *La Revue d'Art Dramatique* (Setembro 1889), p. 335-53, conforme citação de DEAK, Frantisek – *Symbolist Theater: The formation of an Avant-Garde*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993. p. 29.

164 Instituição conotada com o teatro simbolista (1890-1892).

165 Instituição conotada com o teatro simbolista (1893-1897).

166 “Movimentos artísticos e literários do século XX, como o futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, e também a arte revolucionária russa, todos se relacionam de alguma forma com o simbolismo, seja através de características temáticas, filosofia e ideologia, ou semelhanças sociológicas ao nível da formação dos grupos.” : DEAK, Frantisek – *op. cit.* p. 3.

167 Ao ponto de se afirmar que “A era naturalista-simbolista promoverá teorizações tão utópicas, radicais e entrecruzadas que são elas, ainda hoje, a alimentar as individualizadas linguagens cénicas, e performativas, abertas pelas revoluções tecnológicas do final do século XX.”: VASQUES, Eugénia *op. cit.* p. 58.

2.6 – Primeira metade do século XX

À saída do século XIX estava então garantida, através da via aberta pelo (mais tarde designado) *Teatro Moderno*, a crença na absoluta auto-suficiência do drama, caucionada nomeadamente por uma *quarta parede* que separava as representações teatrais do seu público. Mas note-se – e em articulação com a trajetória do nosso raciocínio - que esta autonomia da ficção em si já estaria a ser construída desde o século XVIII, por exemplo com uma literatura ficcional que expulsa o autor para garantir a integridade da intriga, como sugere Niklas Luhmann, lembrando-nos imediatamente do que atrás dissemos acerca de Daniel Defoe:

Para que se possa gerar e sustentar tensão, é preciso que o autor recue para trás do texto, porque dentro do texto ele seria alguém que já sabe o fim ou que a qualquer momento pode fazer com que as coisas acabem como lhe apetece.¹⁶⁸

E esta aposta, numa dimensão imaginada e separada da realidade, deverá ser integrada num mundo ainda mal refeito das conclusões ditadas pelo revolucionário trabalho de Darwin, e pelo choque que este originou ao expor a promiscuidade do homem com a natureza, associado à “grandeza de uma visão da vida em que os poderes desta foram inicialmente insuflados em poucas ou apenas uma espécie”.¹⁶⁹ Por isso, e já em pleno século XX, John Dewey irá sublinhar a dominante repulsa pelos sentidos e pelo corpo, traduzida no consolidado prestígio associado àqueles que não participam com o corpo, numa apologia das que poderíamos chamar de “experiências desincorporadas”.¹⁷⁰ E pelo contrário, o filósofo americano chamaria a atenção para o papel imprescindível dos sentidos, e da experiência, numa interação completa com o mundo, uma interação que conduziria a uma ideia de participação. Por isso, prescindir da totalidade dos sentidos seria limitar a experiência da própria vida, sendo que só essa limitação injustificável poderia explicar uma série de opostos filosóficos, que mais não seriam do que o reflexo do medo da vida: o corpo e a mente, a alma e a matéria ou o espírito e a carne.¹⁷¹ Com Dewey a experiência passa a ser legitimada, enquanto algo que se define a si próprio, um “enduring memorial”¹⁷² suscetível de associação tanto a uma detalhe quotidiano como a algo de sério ou brutal, ou mesmo a uma pedra que rola pela montanha abaixo:

A pedra começa [a rolar] num sítio qualquer e move-se, com a consistência que as condições permitam, para um lugar e estado em que estará em repouso – para um fim. Vamos agora imaginar que a estes fatores externos somamos o desejo da pedra em relação ao resultado final; Imaginar que a pedra está interessada nas coisas que encontra pelo caminho, coisas que aceleram e retardam o seu movimento e se relacionam com o fim da descida; E imaginamos que a pedra se relaciona com estas coisas em função do modo como ajudam ou perturbam o seu percurso; E imaginamos que a imobilização da pedra se relaciona com tudo o que aconteceu antes enquanto culminar de um movimento contínuo. E assim a pedra teria tido uma experiência, e uma experiência de carácter estético.¹⁷³

E esta apologia filosófica da experiência e da participação no mundo, assinada nos anos 30 do século passado, anda de mão dada com o apontar da falácia das classificações dos diversos tipos de arte, na medida em que os atributos poéticos até se poderiam encontrar num mero boletim meteorológico.¹⁷⁴ Tudo isto, em 1934, num gesto de legitimação académica – da arte como

168 LUHMANN, Niklas *op. cit.* p. 56-57.

169 DARWIN, Charles – *The Origin of Species*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998. p. 369.

170 DEWEY, John – *Art as Experience*. Perigee (Penguin Group): Nova Iorque, (edição de) 2005. p. 20.

171 *Ibidem.* p. 23.

172 *Ibidem.* p. 37.

173 *Ibidem.* p. 41.

174 *Ibidem.* p. 233.

experiência¹⁷⁵ - sincrónico com as apostas em que as vanguardas artísticas europeias estavam mergulhadas na altura, numa acelerada intensificação da experiência sensível em detrimento dos conteúdos propriamente ditos.

Referimo-nos às práticas performativas conotadas com o futurismo, dadaísmo, surrealismo e *Bauhaus* e que nos interessam particularmente na medida em que apelam, não só a novos modos de perceção mas também a novos modos de participação, em ambos os casos associados a processos criativos tendencialmente colaborativos e pluridisciplinares, promovidos em grande parte por pintores e *designers* (agora performers) e tributários de uma *Gesamkunstswerk* wagneriana, em permanente busca de uma visão totalizante dos recursos performativos, através da convocação de modelos diversos como o circo, o cabaré e o teatro de variedades.

Deste modo, e ao longo das quatro primeiras décadas do século XX, as vanguardas avançam com experiências que convocam modos de perceção sensorial que recusam o paradigma do *Teatro Moderno* – assente sobretudo na criação/leitura dos significados associados à literatura dramática. Por um lado,¹⁷⁶ os futuristas exploram o ruído e a poesia sonora – procurando libertar a palavra do jugo da frase – por outro lado os dadaístas, numa permanente desconfiança das palavras.¹⁷⁷ Na verdade a própria palavra podia ser uma impossibilidade como no caso de *L'Odissée d'Ulisse le palimpède* do surrealista Roger Gilbert-Lecomte, que em 1924 inseria no texto diversas passagens que, paradoxalmente, deveriam ser lidas em silêncio. Estas práticas das vanguardas assumiam-se então como um território que não apostava na interpretação de conteúdos, mas antes numa imersão nos sentidos, podendo a cena ser abandonada a objetos de papel e os performers reduzidos à produção de sons nos bastidores, como em *Cores*, de Fortunato Depero, ficando o espetáculo centrado nas cores que se sucediam em cena. Noutros casos foi mesmo possível a dispensa completa dos performers, como por exemplo em *Fogo de Artificio* (Giacomo Balla, 1917) que se bastava com luzes e cenário.

Mas é fundamental encarar também estas experiências marginais, como momento seminal para a transformação dos modos de participação e intervenção associados às artes performativas. Naturalmente, e antes de mais, pela recusa das figuras do dramaturgo e do encenador – este enquanto intermediário privilegiado entre o que se leu e o que se dá a ver. No primeiro caso recusando a imposição à priori de uma dramaturgia criada noutro tempo (e eventualmente noutro local) e, no segundo caso, recusando um processo produtivo organizado em função de uma pirâmide hierárquica clara. Procurava-se então um teatro que soubesse assumir um espaço público concreto, habitado por pessoas concretas num dado momento histórico. Repare-se que a génese das produções teatrais da *Bauhaus* seria tantas vezes as suas próprias festas. E que os dadaístas, nomeadamente com as experiências de Richard Huelsenbeck, em Berlim, inspiravam-se constantemente nos acontecimentos e nas figuras públicas da cidade. E mais ainda, os futuristas russos transformavam a sua cidade e a sua história num palco, como nas comemorações dos aniversários das revoluções de 1905 (*Moscovo em Chamas*, de Vladimir Maiakovsk) e 1917 (assinadas por Petrov, Kuggel e Annenkov); Neste último caso uma descomunal reconstituição histórica, a fazer lembrar as entradas régias referidas anteriormente.

Estamos perante uma movimentação teatral que - com exceção da *Bauhaus*, mais lúdica e formal – é extremamente provocatória e política, numa luta constante contra a apatia do público,

175 As teses de Dewey - no que tocam à “redefinição da arte enquanto intensificação de uma experiência sensível” - podem mesmo ser apontadas como início de um “filão” que leva à teorização de Hans-Thies Lehmann relativamente ao *teatro pós-dramático*, tal como sugere BARBÉRIS, Isabelle *op. cit.* p. 8.

176 Seguimos aqui a exposição e referências de GOLDBERG, Roselee – *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

177 GERSÃO, Teolinda – *Dada: Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983 p. 36. Referindo-se a Hugo Ball, um dos nomes marcantes do dadaísmo, chama a atenção para “a renúncia à palavra resultar da consciência dolorosa de que, numa época mecanizada e “sem espírito”, a palavra se degradou, coisificou, transformou-se na linguagem estereotipada do jornalismo, perdendo a sua função comunicativa.”

apatia em termos de participação estética mas também de participação cívica e política.¹⁷⁸ Exemplo brilhante pode ser encontrado na *Acusação e julgamento de Maurice Barres*. Neste espetáculo – um ponto de encontro difuso entre dadaístas e surrealistas – apresentava-se o julgamento do escritor Maurice Barres, acusado de ter traído os ideais dadaístas. Aqui os performers assumiam os vários “papeis” na organização de um tribunal (juízes, ministério público, advogados e testemunhas) ficando o público com a “obrigação performativa”¹⁷⁹ de se transformar no público do próprio julgamento, enquanto o acusado era representado por um boneco de madeira. Como guião apenas a estrutura formal de um julgamento onde André Breton e Tristan Tzara se confrontavam num processo, sem qualquer tipo de ensaio, em que cada performer é a voz de si mesmo. E Tristan Tzara, enquanto “testemunha” afirmava que Maurice Barres era “o maior porco que encontrei na minha carreira política” e despedia-se do “tribunal” com uma canção, saindo então e batendo com força a porta da “sala de audiências”.¹⁸⁰

De toda esta amálgama de experiências, ditas *extravagantes*, fica claramente marcada a desvalorização de conteúdos e significados em detrimento da intensificação de experiências, da provocação e da participação, num processo, ainda marginal, “representativo de grupos que perseguiam a dissolução da individualidade artística, da autoridade e da autoria (...) libertando o público da sua atitude puramente passiva e contemplativa”.¹⁸¹ Estamos assim perante uma revolução (embrionária) que começa a fazer tombar algumas dicotomias que até aqui conformavam a dimensão social da performance, como “performer e público, profissional e amador, produção e receção”.¹⁸² E neste processo-revolucionário-em-curso podemos também divisar uma tendência que 100 anos mais tarde, na primeira década do século XXI, se irá assumir como modo de produção dominante. Referimo-nos à alteração do eixo gravitacional da estética do objeto para a ideia de festival, numa sucessão de proclamações, que não manifestavam interesse nem na receção nem na revelação do génio, e que faziam, antes de mais, a apologia do evento, do efémero, da experiência, do festival.¹⁸³

E do mesmo modo, sempre questionando a forma de nos relacionarmos com a criação artística, deveremos referir, agora no campo da museologia, o nome de Alexander Dörner, diretor do *Landsmuseum*, em Hannover, que não só se abriu à arte do presente mas também convidou o público a arriscar modos de participação completamente novos: ora alterando o próprio objeto com o seu movimento, ora carregando em botões que arrancavam projeções.¹⁸⁴ Mais ainda, e recuperando agora o raciocínio de Niklas Luhmann¹⁸⁵ que invocamos atrás, podemos dizer que são as vanguardas a romper com a associação da arte à ficção, na medida da sua descrença na possibilidade de uma representação precisa e figurativa do mundo.

E recuando agora um pouco para o terreno de uma criação teatral menos “extravagante”, podemos afirmar que o próprio Bertholt Brecht, nomeadamente no seu ensaio *O rádio como*

178 “Vamos destruir os museus, bibliotecas, academias de todo o género, combateremos o moralismo, o feminismo e qualquer cobardia oportunista ou utilitária”: MARINETTI, Filippo Tommaso – “Manifesto of Futurism” In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1997. p.147.

179 Curiosamente, e no início do século, mas num ambiente mais burguês poderíamos apontar também, como marca de possibilidades mais intensas de participação do público, os “desmaios participativos” do *Teatro do Grand-Guignol*, tal como sugere QUIGLEY, Karen – “Theatre on Call: Participatory Fainting and Grand-Guignol Theatre”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011.

180 Citações dos diálogos segundo LATOUR, Geneviève – *Les extravagants du theatre: de la belle époque à la drôle de Guerre*. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2000. p. 205-208.

181 GROYS, Boris – “A Genealogy of Participatory Art” In BENEZRA, Neal (Diretor) *op. cit.* p. 24 e 25.

182 BISHOP, Claire – “Viewers as Producers”. In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whitcup Gallery e MIT Press, 2006. p. 10.

183 Também conforme a FISCHER-LICHTE, Erika – *op. cit.* p. 161 que refere o papel particular de Peter Behrens, Georg Fuchs e Max Herrmans.

184 FRIELING, Rudolf – “Toward Participation in Art”. In BENEZRA, Neal (Diretor) *op. cit.* p. 38.

185 LUHMANN, Niklas *op. cit.* p. 57. afirmando que a ficção passará então a ser progressivamente entregue à capacidade de entretenimento dos novos *mass media*.

aparelho de comunicação ¹⁸⁶prefigurava já novos modos de articulação do drama com a participação do público. E Brecht interessa-nos particularmente pois permite, desde já, a abertura de um de dois pontos de fuga, divergentes mas vitais para a compreensão dos modos de percepção e participação nas décadas seguintes.

Quanto à épica brechtiana, esta recorria a uma série de estratégias contrárias ao teatro dramático *tout court*, sendo que para nós revelam particular interesse a convocação de um público dialogante em detrimento de um público empático e o apelo a um testemunho reflexivo em detrimento de uma participação emocionada. Ao ponto de as opções de Brecht serem, em meados do século passado, apontadas como uma solução extra-dramática para a anunciada crise do drama, por recusarem algumas linhas de força tradicionalmente associadas ao modo dramático.¹⁸⁷ Situação que será ainda mais evidente se considerarmos as *Peças Didáticas* do autor alemão. As *Lehrstücke*, apesar de também terem chegado a salas de teatro, começaram por ser representadas sem público. Não se dirigiam então ao espetador mas diretamente aos performers que lhe davam corpo, iniciando-se aqui uma linha a que a segunda metade do século dará novos sentidos, como veremos mais à frente quando falarmos de Augusto Boal ou das tendências próprias já do século XXI. Não admira assim que Nicholas Ridout não hesite em chamar as *Lehrstück* de “teatro participativo” enquadrando-as numa sucessão de movimentos em que “o que interessa em termos éticos e políticos não são os temas abordados pelo teatro mas aquilo que se faz com o teatro.”¹⁸⁸

O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se, por conseguinte, filosofia; ensinava-se portanto.¹⁸⁹

E continuando numa exposição de tendências cada vez com mais massa crítica, importa também referir algumas experiências teatrais que se revelaram extremamente populares, tanto a oriente como a ocidente, e no âmbito de grandes apostas coletivizantes em termos económicos e políticos. Quanto à URSS, onde o projeto bolchevique avança, pela mão de Estaline - para uma coletivização da exploração da terra através do sistema cooperativo de *Kolkhozes* - já tivemos atrás a oportunidade de ver como as práticas performativas das vanguardas russas acompanhavam de perto este *zeitgeist* socialista.

Vejamos de modo breve o caso dos Estados Unidos da América, onde o *New Deal* de Roosevelt, pressupõe também uma “socializante” intervenção do Estado na economia – aumentando a despesa pública como forma de ultrapassar a crise aberta em 1929 – que segue as teorias de Keynes “o arauto de um novo liberalismo económico que se pode, assim, chamar com toda a razão um liberalismo keynesiano.”¹⁹⁰ E aqui encontramos o movimento do *Teatro dos Trabalhadores* – repartido entre a América do Norte e a Grã-Bretanha - que apostava na exploração das questões morais associadas ao desenvolvimento do modelo capitalista e da distribuição de rendimento promovida por este; Isto numa permanente lógica de agitação social e transformação dos modos de participação das massas nos processos de decisão. O *Teatro dos Trabalhadores* seguia também uma lógica semelhante à do Teatro Épico, recusando a ilusão e expondo os mecanismos da cena: “as luzes, os bastidores, os guiões etc. E também incluía uma ética teatral que privilegiava os processos

186 Referido por FRIELING, Rudolf – “Toward Participation in Art” In BENEZRA, Neal (Diretor)*op. cit.* p. 38 e 39.

187 SZONDI, Peter – *Teoria do Drama Moderno op. cit.* p. 27 e 133 e ss. Situação que também é apontada a Roland Barthes por LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre* p. 30. marcando o contraste com o seu enquadramento, no fim do século XX, enquanto rutura ainda intradramática, pois manteria intactas as principais características do drama, que apontámos no início deste ponto.

188 RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics op. cit.* p. 49.

189 BRECHT, Bertolt – *Estudos Sobre Teatro* (coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália Editora, [S.D.] p. 76.

190 DENIS, Henri – *História do Pensamento Económico*. Tradução de António Borges Coelho. 4ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1982. p. 695.

de trabalho, ensaio e descoberta do espetáculo final.”¹⁹¹

Por outro lado encontramos também o *Teatro dos Jornais Vivos* cujas opções estéticas convocavam para cena as questões económicas e sociais que atravessavam o dia a dia dos americanos, procurando criar uma relação o mais direta e imediata possível entre a vida da cena e a vida do público, uma relação que prescindisse de mediadores (dramas escritos noutros contextos históricos) e transmitisse uma sensação de mais intensa participação. Curiosamente, o primeiro *Jornal Vivo* a estrear - *Triple-A Plowed Under* – apelava precisamente à supressão dos intermediários no contexto da produção agrícola; A encenação era assinada pelo (também) realizador comunista Joseph Losey, que tinha estudado na Alemanha com Bertholt Brecht.¹⁹²

E a Alemanha nazi acabou também por se transformar num território propício ao questionar das relações entre arte e política, entre estética e ética, na medida em que os artistas alemães foram chamados a decidir o modo de relacionarem o seu trabalho com as opções totalitárias e genocidas do regime. Assim, Fritz Lang, Friedrich Murnau e Bertholt Brecht não consideraram possível fazer arte na Alemanha. Mas já Thea Von Arbau (casada com Fritz Lang) e Leni Riefenstahl continuaram a fazer cinema com o patrocínio do Reich, tendo esta última operado notáveis revoluções estéticas na linguagem cinematográfica, afirmando - posteriormente e apesar de conviver quotidianamente com as mais importantes figuras do regime - nunca se ter apercebido das “montanhas de cadáveres e esqueletos”¹⁹³ que o regime do *Führer* acumulava nos campos de concentração.

Basicamente o que termina aqui – com as opções estéticas e políticas de Bertholt Brecht – é o arco de um teatro burguês que Goldoni abriu¹⁹⁴ e Tchekhov solidificou, um teatro pleno de fé na sua própria autonomia – a autonomia do drama – mas que já não parece encaixar devidamente na História, pois, como afirma Nicholas Ridout, “não são só os valores do iluminismo burguês que Brecht põe em causa, mas a própria ideia de que ir ao teatro possa servir para alguma coisa”.¹⁹⁵

Mas se em Brecht se abriu um ponto de fuga que apelava a um diferente modo de participação, caracterizado simultaneamente pela razão e pela distância, com Antonin Artaud podemos encontrar um segundo ponto de fuga - quase poderíamos dizer “gémeo dizigótico” do primeiro – caracterizado pela emoção e pela imersão. E com Artaud movemo-nos, novamente, nas margens do modo de produção teatral dominante na primeira metade do século XX, o que, ainda assim, não impediu o autor de *O Teatro e o seu Duplo* de escapar às meras notas de rodapé a que ficaram entregues, na História do Teatro, a maioria dos seus colegas vanguardistas. E isto graças à sua leitura e recuperação, décadas mais tarde e dos dois lados do atlântico. Leitura eminentemente construtiva, que na realidade também se nos exige aqui, na medida em que Artaud não nos deixou um corpo teórico, como fez Brecht, mas antes uma pluralidade de experiências (ditas) espirituais e variados materiais de caráter poético e ainda hoje suscetível de gerar apaixonadas adesões.¹⁹⁶

A título de exemplo,¹⁹⁷ podemos apontar o projeto *L'Astronome*, iniciado em 1928, em colaboração com Edgar Varèse (projeto inacabado como tantos outros) que marca uma fuga declarada à abordagem cartesiana da performance. Artaud não queria que o público estivesse presente para ver, para ler, para interpretar ou para compreender. Artaud pretendia antes valorizar uma cena de performers e público – em detrimento do texto e dos signos – sendo nesse sentido um

191 KELLEHER, Joe *op. cit.* p. 32.

192 Os *Living Newspapers* eram promovidos e financiados, no âmbito mais vasto do referido liberalismo Keynesiano, por um organismo público, o *Federal Theatre Project*.

193 RIEFENSTAHL, Leni – *Memorias*. Tradução de Juan Godo Costa. [S.L.]: Editorial Lumen, 199. p. 292.

194 Strehler chama a Goldoni e Brecht “o alfa e o ómega daquele capítulo da nossa história que se desenvolve sob a marca da hegemonia do teatro burguês” In STREHLER, Giorgio – (prefácio a) GOLDONI, Carlo – *La Locandiera*. Milano: Arnoldo mondadori Editore, 1983. p. 5.

195 RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics* p. 4.

196 Ou não fosse complexo compreender como “dar à representação teatral o aspecto de uma fogueira devoradora” ou como atingir “um grau de incandescência implacável”: ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, 1989 p. 87.

197 E seguindo a descrição apresentada por DYSON, Frances – *Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley: University of California Press, 2009. p. 33.

pioneiro do “conhecimento com o corpo”, propondo um teatro e um espaço teatral não cartesiano que legitimava a metáfora, mas não uma metáfora autoritária (como por exemplo a da Idade Média), mas antes uma metáfora aberta à reescrita, no sentido avançado por Elizabeth Hart

O espaço da cena é “não cartesiano” precisamente por ser um ponto aberto à imaginação, um sítio socialmente santificado de metáforas legítimas, onde a metáfora é concentrada e comunitária – um pouco como num ritual religioso – e inclui uma epistemologia de autoridade cultural reforçada.¹⁹⁸

E o que o artista francês propunha para *L'Astronome* era assumir a arte como uma experiência, num sentido semelhante ao que do outro lado do Atlântico, Jonh Dewey, como vimos, avançava, na mesma altura, num contexto académico. Assim, Artaud, aliado a Varèse, pretendia levar a cabo a sua tarefa através da utilização das novas tecnologias de som e luz, para criar fenómenos que fossem completamente alheios às possibilidades de leitura e interpretação do espetáculo, criando um imersão que aniquilasse completamente o “eu”. Com este objetivo em mente, seriam utilizadas hélices de avião, sirenes de fábricas e potentes projetores de luz, mesmo nos olhos do público... a ideia seria precisamente “contaminar o público com um pânico tão grande que ninguém fosse sequer capaz de fugir”¹⁹⁹

Notável – pelo menos neste nosso percurso – esta cristalização clara de uma mudança que as décadas anteriores já anunciavam. Mudança mais teórica na América e mais prática, ou protoprática se quisermos, na Europa. Mas sempre uma mudança do “convite para ver” para o “convite para estar”, um convite a um tipo de imersão, alegadamente libertadora de uma condição de passividade, e criadora de um conhecimento com o corpo, um fazer parte com o corpo. Estamos portanto perante o início, ainda que historicamente tímido, de uma mudança de paradigma político, na medida em que se legitima um novo modo de participar.

Frances Dyson chama oportunamente a atenção para o facto de as novas tecnologias do som dos anos 30 (as possibilidades de gravação, reprodução e amplificação) conterem já todos os apelos que configuram – quase 100 anos depois – os apelos das que hoje chamamos de “novas tecnologias”: vencer distâncias, vencer mediação, fazer parte, conhecer com o corpo. Indiciando-se assim uma lenta alteração dos modos de perceção do mundo, através da imposição de um outro tipo de sensibilidade que se vai tornando convidativo, ou pelo menos possível, em função também das tecnologias disponíveis. E seria também, em cima deste desejo, que o cinema trabalhava, na mesma altura, quando sincronizava o som das falas com o movimento dos lábios, criando uma ilusão de replicação do ao vivo²⁰⁰ - nomeadamente da replicação do teatro em que o cinema se aplicou afincadamente nas primeiras décadas de vida.²⁰¹ A ideia seria sempre a de providenciar uma experiência alegadamente autêntica, como se o espetador entrasse no ecrã, interagindo e construindo um novo eu.²⁰²

Mas importa também referir que estas práticas performativas, que na Europa fomos em geral associando às vanguardas, e em particular associando ao (projetado) teatro de Artaud, viveram na verdade numa sintonia profunda com a movimentação filosófica, e em particular epistemológica,

198 HART, Elizabeth – “Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn”. In MCCONACHIE, Bruce e HART, F. Elizabeth – *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006. p. 36.

199 DYSON, Frances *op. cit.* pp. 39-40.

200 Recordo, nos anos 90, uma ida às salas de cinema da *Castello Lopes*, no *Central Shopping*, no Porto. Ao fim de alguns minutos abandono a sala por perceber que havia um desfasamento de dois ou três segundos entre o som e a imagem. Dirijo-me ao responsável pela sala que me explica que sim, que esse desfasamento existia e que isso por vezes acontecia às cópias. Mais esclarece que normalmente essas cópias são destinadas à província mas que dessa vez, infelizmente, uma cópia destas tinha vindo parar a uma sala do Porto. Como se as classes dos espetadores/cidades pudesse também ser aferida pelo maior ou menor direito à “autenticidade da experiência.”

201 Nesse sentido também AUSLANDER, Philip – *Liveness*. Londres: Routledge, 1999. p.13.

202 DYSON, Frances – *op. cit.* pp. 1-3.

das primeiras 4 décadas do século XX. Trata-se agora de descortinar conexões entre as acusações do artista francês - segundo o qual o homem ocidental teria sido socializado ao ponto de perder o contacto com o seu corpo, não sendo já sequer capaz gritar e de utilizar a sua garganta²⁰³ – com alguns dos principais nomes que marcaram tendências no campo da filosofia

Neste contexto²⁰⁴ destacaríamos a importância de Edmund Husserl, fundador da Fenomenologia, para quem a questão não estaria no conhecimento efetivo do mundo, e das coisas /objetos do mundo, - tarefa que seria impossível ou pelo menos irrelevante – mas na forma subjetiva como cada um de nós organiza o conhecimento através de uma consciência e vivência. Deste modo a Fenomenologia partilharia até um ponto de partida com o racionalismo cartesiano – o eu – mas articulando-o com um processo de construção associado à experiência do mundo que pergunta “como pode o conhecimento estar certo da sua consonância com os objetos conhecidos, como pode ir além de si e atingir fidedignamente os objetos?”²⁰⁵ Também no sentido da desvalorização de uma relação analítica entre sujeito e objeto, estará o trabalho de Henri Bergson, nomeadamente a sua apologia da intuição, por oposição a uma “inteligência, fria e abstrata, construtora de conceitos, analítica e imóvel, [que] considera desagregadamente a realidade”.²⁰⁶ E por último (que não decididamente em termos de importância), apontaríamos Martin Heidegger que substituiu o paradigma “sujeito-objeto” pelo paradigma “estar-no-mundo, recusando assim a visão cartesiana, e colocando o corpo, as coisas do mundo e o espaço onde estas se movimentam, como fundamentais para a determinação do que somos, do modo como participamos do mundo e das vias que usamos para conhecer o mundo e para nos conhecermos a nós próprios. A presença passa assim a ser um referente epistemológico inevitável para a “constituição fundamental desse ente tematizado, isto é, o ser-no-mundo.”²⁰⁷

Toda esta celebração – filosófica e artística – da experiência, da materialidade, da presença, enfim da imersão no mundo, acabaria naturalmente por levantar questões importantes relativas ao significado da performance. Na verdade, até às vanguardas não se colocaria a questão da semiologia da performance, já que até aí tudo (ou quase tudo) estaria contido na análise do texto que a performance daria a ver (estamos agora a referir-nos à performance teatral). Mesmo no caso da produção teatral associada à nova categoria da encenação, e por isso ligada a uma ideia de autoria do espetáculo – pensemos por exemplo no trabalho de Stanislavsky com textos de Tchekhov – a encenação daria a ver os significados já contidos/lidos no texto dramático. Seriam por isso as vanguardas as principais responsáveis, nas já referidas vias do circo e do cabaré, por um teatro fechado à semiologia e ao significado, e que colocava novas questões relativas à coparticipação do espetador. Mas não se deverá entender que estes processos imersivos originariam forçosamente um tipo de contemplação suscetível de arrastar o espetador para o vazio, porque o que se afirmava não era necessariamente uma *dessemantização* mas antes uma autorreferenciação sempre geradora de significado, ainda que um significado por associação e não necessariamente por interpretação, tal como melhor explica Erika Fischer-Lichte:

A repentina e inexplicável emergência de um fenómeno conduz a atenção do espetador para aquele gesto, coisa ou melodia em particular. Assim a perceção do espetador poderá adquirir uma qualidade particular que impede a possibilidade de outros possíveis significados, funções, utilizações ou contextos que enquadrem a emergência do fenómeno. A perceção abre-se como uma imersão contemplativa no gesto, coisa ou melodia, em que os elementos percebidos se mostram ao sujeito que percebe tal como são, revelando o seu “significado intrínseco”. (...) Os significados são gerados, de forma não intencional, pelo objeto percebido. [Ao contrário da]

203 ARTAUD, Antonin *op. cit.* p. 136.

204 E seguindo o raciocínio proposto por Hans Ulrich Gumbrecht em *op.cit.*

205 HUSSERL, Edmund – *A Ideia da Fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 42.

206 CORDON, Juan Manuel Navarro e MARTINEZ, Tomas Calvo – *História da Filosofia op. cit.* pp. 89-90.

207 HEIDEGGER, Martin – *O Ser e o Tempo (parte II)* Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. p. 9.

interpretação, que depende da busca de significados que possam “bater certo” de acordo com certos critérios (...) o significado por associação emerge antes sem a intenção e esforço do objeto em causa, e à vezes até contra a sua vontade²⁰⁸

Do que se trata, em síntese, é já da não coincidência entre fenómeno, significando e significante, que sustentaria uma via hermenêutica e associada à interpretação. Tal como no momento em que Proust mergulha a sua madalena no chá, libertando um caudal de recordações e experiências passadas, do que se trata é da geração de significados por associação e auto-referência, numa mudança do modo de ver/perceber que inibe qualquer possibilidade hermenêutica, e que, no campo da performance, se abre não só a novos graus de participação do público mas também à possibilidade de explorar precisamente a descontinuidade entre a simples presença e a representação. Mas a verdade é que, e de um modo geral, o efeito e as emoções sentidas, deixam de estar presos ao significado.

Como também indica Erika Fischer-Lichte,²⁰⁹ estamos perante o início, marginal é certo, do colapso de dicotomias que já não conseguem explicar nada: arte e realidade, sujeito e objeto, corpo e mente, homem e animal, significado e significante; Binários lentamente substituídos pela crença num tipo de compreensão que depende da memória e só pode ser tentada depois da experiência, sendo esta capaz da indução de um extraordinário estado de atenção, com o poder de transformar o vulgar em extraordinária experiência estética.

“Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial”, afirmava também, pela mesma altura Walter Benjamin.²¹⁰ E de facto, é imprescindível enquadrar esta evolução do panorama da performance, no contexto da era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, nomeadamente quando associada à rápida evolução das tecnologias – gravação e transmissão de imagens e sons, associada à rádio e cinema – que sustentavam os sentidos das próprias experiências performativas (como vimos ao descrever as experiências de simbolistas, futuristas ou de Antonin Artaud).

Em jeito de síntese, poderíamos dizer que, até ao início da Segunda Guerra mundial, se abre uma caixa de pandora associada às infinitas potencialidades performativas – estéticas e políticas – da pura e simples presença. Temos por um lado que esta abertura gera um poder acrescido para os até então excluídos da arena política. Veja-se a título de exemplo a performance dos agricultores negros e sem terra que, em Janeiro de 1939, decidiram morrer à fome, coisa que já estavam a fazer até aí, mas (e este mas é determinante) na berma de uma estrada nacional do Missouri.²¹¹ Mas temos também que, por outro lado, se abre o que Francesco Masci designa de um “mercado ultra-liberal da cultura” em que ninguém mais pode verificar a “cobertura das notas de liberdade”,²¹² ou seja uma via em que a validade/legitimidade das propostas/experiências estéticas deixa de ser exteriormente sindicável para depender apenas do modo de aferição de quem as vive.

208 FISCHER-LICHTE, Erika – *op. cit.* p. 141-143.

209 *Ibidem* p. 158 ss. Num processo que a autora alemã desde logo associa à liminalidade, associada ao estádio intermédio dos rituais de passagem, e à sua capacidade de transformar o estatuto e a identidade dos participantes; Característica própria do ritual mas vedada ao teatro.

210 BENJAMIN, Walter – “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica.” Tradução de Maria Luz Moita. In BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992. p. 80.

211 Descrita por WHITE, Ann Folino – “Starving Where People Can See”. *The 1939 Bootheel sharecropper's Demonstration*. TDR The Drama Review. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 55:4 (Inverno 2011).

212 MASCI, Francesco – *Entertainment!* p. 47.

2.7 – Segunda metade do século XX

A Segunda Guerra Mundial, pelo estado económico e anímico em que deixou o mundo, e sobretudo a Europa, poderá funcionar, no nosso caminho, como uma forma avisada – podemos até dizer cartesiana – de dividir a dificuldade que sempre se apresenta quando tentamos encarar um período tão próximo como o século XX. Dificuldade que se vai avolumando à medida que entramos no território de gerações com quem ainda convivemos quotidianamente.

Usando então a vitória aliada como momento de viragem - na nossa exposição entenda-se - podemos resgatar a situação vivida entre os dois principais protagonistas bélicos, do hemisfério norte, para prosseguirmos. Por um lado temos que - a par dos já referidos artistas alemães que nos anos trinta emigraram para os Estados Unidos – atravessaram também o atlântico, com destino ao *Black Mountain College*, alguns dos membros do corpo docente da *Bauhaus*. Estes iriam encarregar-se de transportar a ideia de que à arte interessavam mais os processos do que os produtos, numa invocação permanente do legado das vanguardas europeias da primeira metade do século. E temos também, por outro lado, que os monumentos estéticos de Leni Riefenstahl, associados aos Jogos Olímpicos de 1936 e aos encontros do Partido Nazi Alemão, ficariam como marcas de asco por uma prática artística associada à manipulação política, nomeadamente através de esquemas participativos, tal como indica Erike Fischer-Lichte:

O Nacional Socialismo trouxe o descrédito a todos os conceitos que incorporavam o indivíduo numa comunidade e desrespeitavam, ou até dissolviam, a individualidade. A seguir à Segunda Guerra Mundial, o termo comunidade [community, no original] foi retirado do discurso oficial. E o teatro voltou a ser um espaço puramente estético – senão mesmo um templo da arte – completamente esvaziado de qualquer contaminação da esfera política ou social.²¹³

E será neste território de devastação que irá nascer o Teatro do Absurdo de Ionesco e Beckett, influenciado pelo surrealismo, promovendo a diluição do drama e substituindo o poder das ideias – colapsadas pela realidade de Hiroxima e Nagasaki – pelo poder da linguagem, agora ela própria objeto teatral.

De facto, a guerra de 39-45 provoca uma profunda reinterpretação dos fundamentos da cultura ocidental, como se pode perceber na *Dialética do Iluminismo*, proposta por Theodor Adorno e Max Horkheimer,²¹⁴ onde se faz uma (re)leitura negativa dos postulados do séculos das luzes, sobre os quais assentaria a cultura ocidental e o sistema capitalista; Uma cultura marcada pelo poder da razão e pelo desejo de domínio sobre a natureza, que se transformaria numa imparável sede de poder do homem sobre o homem, dando origem às barbaridade totalitárias – fascismo e nazismo – que teriam conduzido a Europa ao caos. Mas também uma cultura em que “a fruição da arte e o trabalho manual já se tinham separado logo no fim da pré-história”²¹⁵, em particular quando Ulisses impede os seus homens de escutarem o canto das sereias enquanto remam – tapando-lhes os ouvidos – e ele próprio se amarra ao mastro para evitar uma participação excessiva, e não bem

213 FISCHER-LICHTE, Erika – *op. cit.* p.52. onde também se referem as práticas indutoras de participação, igualmente experimentadas na década de 30 por Erwin Piscator e Max Reinhardt.

214 Membros da *Escola de Frankfurt* (centro de investigação da universidade local) e também envolvidos no cruzamento do Atlântico, após a ascensão de Hitler ao poder, que referimos a propósito de cineastas e da *Bauhaus*.

215 ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max – “The Parable of the Oarsmen (extrato de “Dialect of Enlightenment”)” In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas op. cit.* p. 635. E note-se que esta mesma parábola acaba também reescrita por Kafka e Brecht, sendo que este último coincidia exatamente na crítica relativamente ao papel da arte na sociedade burguesa, orientando “decididamente o leitor para a condenação da atitude de Ulisses” como sugere DELILLE, Maria Manuela Gouveia – “Kafka, Brecht e o mito de Ulisses e das Sereias” In VILAS-BOAS, Gonçalo e FERREIRA, Zaida Rocha – *Perspectivas e Leituras do Universo Kafkiano*. Lisboa: apáginastantas, 1994.

vinda, no espetáculo oferecido pelas criaturas do mar.²¹⁶

E é a partir deste contexto – de secessão ou pelo menos reconsideração do passado – que teremos de considerar os processos dialéticos que atravessam as décadas seguintes, e que se podem desde logo abrir com o choque de duas gerações: a) por um lado os pais do pós-guerra, os pais dos *baby boomers* – e a paternidade enquanto resultado de uma urgência de esperança - que irão professar uma fé absoluta no capitalismo e no sonho que o sistema alimenta no indivíduo, abrindo caminho para a integração económica europeia e para uma nova teorização das relações entre os povos e dos Direitos Humanos; b) por outro lado os filhos desta geração – os próprios *baby boomers* - que irão protagonizar uma batalha contra o consumismo, o colonialismo e em prol dos Direitos Civis: A geração do Maio de 68 em França, da Primavera de Praga na Checoslováquia, de Abril de 74 em Portugal, ou dos conflituosos anos sessenta nos Estados Unidos, com o movimento *Hippie* e anti-Vietnam, e com Martin Luther King, Malcom X e os Panteras Negras, entre tantos outros. Sempre exemplos do desejo de um Espaço Público determinado nem pelo mero consumismo, nem por decisões políticas não devidamente participadas, um Espaço Público que se quer protagonizar de forma consciente e não alienada. Enfim, e aproveitando desde já este mote próximo de Guy Debord - a que voltaremos já a seguir com mais tempo – quase poderíamos dizer que esta metade do século se poderia resumir ao desentendimento entre uma geração que montou um espetáculo, e uma outra geração que se recusou a ser espetadora. Desentendimento que atravessa quatro décadas em que a humanidade, pressionada pela Guerra Fria, ganhou uma consciência do carácter efémero da sua presença no planeta. E, mais do que isso, quatro décadas em que o mesmo planeta se transformou em protagonista, numa revolução copernicana que recusou o humano como medida de todas as coisas.²¹⁷

E todas estas questões políticas conheceram, no terreno da criação artística, um prolongamento performativo que, a partir da década de 50, mas sobretudo de sessenta, vai reequacionar as questões da presença e da representação, da liberdade e da autoridade, criando um ambiente em que o artista vai literalmente desaparecer no meio do público.²¹⁸ E será oportuno enquadrar esta mudança, no que tão a propósito Lehmann apelidou de fim da *Galáxia Gutenberg*,²¹⁹ referindo-se à constatação de que o livro, o texto e a leitura deixariam de dominar os esquemas de transmissão de conhecimento e construção de poder. Será então pela mão das novas tecnologias – primeiro do som, depois da imagem, depois da informação e depois da comunicação – que se começarão a implantar novos modos de perspetivar o mundo que rompem com a autoridade, nomeadamente com a autoridade do texto sobre o corpo. Por isso Patrice Pavis²²⁰ fala na substituição da autoridade pela alteridade, na medida em que, e falando agora da criação teatral, deixaria de existir um sistema fechado, completo e total que encerrasse todas as perguntas e respostas, colocando em causa a possibilidade de afirmar leituras inequívocas de um mesmo objeto.

Temos então – em grande medida sob o signo da *Performance Art* – que o corpo se começará a transformar numa obsessão enquanto material pictórico e escultural e que a arte teimará,

216 Não se deixe de notar que Adorno se licenciou com uma tese precisamente sobre a Fenomenologia de Husserl, que referimos um pouco mais atrás.

217 E são também as quatro décadas de descolonização, alteridade e multiculturalismo que sustentaram o nascimento do campo científico em que nos vamos movendo, com a introdução, no final dos anos setenta, dos Estudos Performativos nos programas universitários.

218 Tal como já aconteceu anteriormente, damos por nós a seguir linhas de raciocínio - em termos de exposição histórica associada às artes performativas – semelhantes às que avançamos na nossa dissertação de mestrado. O que acaba, na verdade, por confirmar a questão da “escrita de Cena” como fulcral para a compreensão da evolução, em geral, dos modos de participação. Ainda assim, e porque consideramos essa questão suficientemente escalpelizada na investigação anterior, limitamo-nos agora a reconhecer essa tangente, mas evitando tratar novamente o assunto, pelo menos de forma específica.

219 LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre* p. 16. Seguindo um conceito proposto por MARSHALL, McLuhan – *The Gutenberg Galaxy – The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

220 PAVIS, Patrice – *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007. p. 289.

cada vez mais, na manutenção de uma relação estreita com o quotidiano, nomeadamente através da valorização do lugar e da duração. Neste processo, o teatro e a dança libertam-se da sujeição ao drama e à narrativa – de que as artes visuais já se tinham libertado no início do século XX. No caso da dança isto permitirá uma libertação da sujeição à música, tal como acontece nas experiências de Merce Cunningham, nomeadamente em colaboração com John Cage. E o músico norte americano deverá ser referência fundamental neste raciocínio, pois era professor precisamente no *Black Mountain College*, onde esteve em contacto com os *Quadros Brancos* de Robert Rauschenberg. Isto precisamente no ano anterior à composição de 4'33", uma peça sem qualquer nota musical, em que a música acerta de imediato contas com as artes visuais, enveredando por um caminho que “não dissesse às pessoas o que deveriam fazer”;²²¹ Uma partitura em cuja execução o público seria intérprete, através dos inevitáveis barulhos que cada espetador fizesse na sua cadeira.

E seria precisamente um curso lecionado por Cage, já no final dos anos cinquenta, que daria origem a uma associação informal de artistas, a qual estaria em destaque nas duas décadas seguintes. O *FLUXUS* iria incluir artistas de várias áreas, num constante questionamento do valor da arte e do papel do artista que as vanguardas já tinham aberto na primeira metade do século, nomeadamente com os *ready mades* de Marcel Duchamp, para quem “um quadro morre ao fim de alguns anos, tal como o homem que o fez; depois chama-se a isto história da arte”.²²² E na profusão de nomes e projetos que marcam estas décadas – num movimento performativo que vai deslizar das Artes Visuais para a Arte da Performance, da Arte da Performance para o Teatro e do Teatro para o ativismo político – destacaríamos os nomes de Joseph Beuys, Alan Kaprow, Living Theatre e Marina Abramovic. E do que se trata agora, e desde já com Joseph Beuys é de uma mudança de paradigma em que a arte passa a ser apresentada como uma ferramenta de revolução e associada a formas de participação, democracia direta e referendo.²²³

Só através de um alargamento radical da definição será possível à arte e às atividades relacionadas com a arte provarem que a arte é agora o único poder de evolução-revolução. Só a arte é capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que persiste em cambalear em direção à morte. (...) TODO O SER HUMANO É UM ARTISTA.²²⁴

Portanto uma valorização das potencialidades criativas do público, que Lygia Clark resume ao desvalorizar o produto/objeto enquanto fim em si:

O objeto para mim perdeu todo o significado e se ainda o uso é para que sirva como mediador para a participação.²²⁵

Mas será Alan Kaprow – nome indissociável do conceito de *Happening*, que criou em 1958, e um dos primeiros artistas a envolver ativamente o público no seu trabalho, por exemplo escrevendo ou transportando objetos – a deixar claro o desejo de não deixar nada de fora do espaço e tempo da performance, acabando assim com o público e logo com o teatro:

E portanto o público deve ser completamente eliminado. Todos os elementos – pessoas, espaços, os particulares protagonistas do local, tempo – podem assim ser integrados. E o último reduto de convenção teatral desaparece (...) Um *happening* [itálico nosso] com apenas uma resposta

221 Citado (Jonh Cage) In FRIELING, Rudolf, PELLICO, Melissa e ZIMBARDO, Tanya – *Plates* In BENEZRA, Neal (diretor) *op. cit.* p. 82.

222 DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido* (entrevistas com Pierre Cabanne). Lisboa: Assírio & Alvim, 1990. p. 104.

223 Mudança que viveria sempre num tensão com o sistema, como demonstra um protesto de rua do artista por ocasião do seu despedimento das funções de professor numa instituição alemã.

224 BEUYS, Joseph – “I am Searching for Field Carachter.” In BISHOP, Claire – *Participation* p. 125.

225 CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio – “Letters”. Tradução de Michael Asbury. In BISHOP, Claire *op. cit.* p. 110.

empática do público não é um *happening* [itálico nosso] mas apenas teatro, como num palco.²²⁶

Mas o que é verdadeiramente fantástico (permita-se esta expressão como modo de traduzir o nosso espanto) em Kaprow, é a filigrana a que submete a sua reflexão, conseguindo a um só tempo alargar os modos de participação e colocar em causa esse alargamento²²⁷, em termos que, como veremos mais à frente, são estranhamente atuais.²²⁸

Reunir pessoas não preparadas para um evento e dizer que estão a “participar” se lhes atirmos maçãs ou se andarem de um lado para o outro como um rebanho, é exigir muito pouco ao conceito de participação.²²⁹

Não será pois controvertido afirmar que, na passagem dos anos cinquenta para os anos sessenta, ficava estabelecido, pelo menos em termos teóricos e junto da crítica e de um público especializado, uma valorização definitiva da participação do público, que andava de mãos dadas com a desvalorização do objeto artístico, nomeadamente quando associado às possibilidades de reprodução oferecidas pela indústria. Exemplo maior – e também num permanente cruzamento disciplinar – poderá ser encontrado em *Do it Yourself* de Andy Warhol, no qual o público é convidado a participar, não na produção do trabalho mas na sua reprodução em massa.

Chame-se também a atenção para o facto de estas tendências, das vanguardas artísticas, decorrerem num percurso pleno de sentidos paralelos com o *mainstream* de uma cultura popular, associada à televisão, à política e à guerra fria. Como exemplos temos, nos anos cinquenta, a inclusão de Pollock na representação americana na Bienal de Veneza, com o alegado alto patrocínio da CIA, que veria, na estranheza do trabalho do artista, um modo de promover a superioridade da América e da liberdade de expressão, face ao rival soviético. E já nos anos sessenta, temos os debates televisivos entre Kennedy e Nixon, que terão decidido as eleições a favor do primeiro, num absoluto triunfo da “experiência sobre a reflexão” e da “retórica sobre a realidade”,²³⁰ como aponta Robert Atkins; autor que chama também a atenção para o modo como a liberdade do artista – para participar politicamente enquanto cidadão-artista – foi aumentando a partir desta mesma altura. Temos assim que, em 1971, Hans Haacke seria censurado, por se entender que o artista só deveria participar na política como cidadão. Mas vinte anos depois, Elizabeth Sisco já não teria problemas para participar politicamente enquanto cidadã artista.²³¹ E mais vinte anos depois, em 2010, os próprios artistas chegarão mesmo a ser eleitos (enquanto Artistas? Cidadãos-artistas? Cidadãos?) para a Câmara Municipal de Reykjavík.²³²

É também curioso notar que a esmagadora maioria do trabalho historiográfico dedicado à performance, neste período, parte das artes visuais (ditas “contemporâneas”), na medida em que, “ao contrário das formas dialógicas tradicionais como a música ao vivo ou o teatro, o discurso [da arte contemporânea] não é distinto da prática visual, antes a constitui e enquadra.”²³³ E com isto tantas vezes se subsume o teatro no “teatro dramático”, desconsiderando o relevo de outras práticas

226 KAPROW, Allan – “Notes on the Elimination of the Audience”. In BISHOP, Claire - *op. cit.* p. 103.

227 Nomeadamente na terceira parte quando dedicarmos alguma atenção ao Festival do Sudoeste.

228 Não admira assim que hoje se dê atenção à “ênfase [colocada por Kaprow, mas também Bergson e Deleuze] na “atenção” como condição ontológica da participação, de um modo que nos permita repensar a participação na performance para lá de uma oposição à observação.” CULL, Laura – “Attention Training: Immanence and Ontological Participation in Kaprow, Deleuze and Bergson.” *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011. p. 80.

229 KAPROW, Allan – “Notes on the elimination of the audience”. In BISHOP, Claire – *Participation* p. 103.

230 ATKINS, Robert – Politics, Participation, and Meaning in the Age of Mass Media In BENEZRA, Neal (diretor) *op. cit.* p. 54.

231 Exemplos referidos por ATKINS, Robert – *op. cit.* p. 57.

232 Poderíamos também acrescentar os exemplos ligados à música, vindos do Punk, com a candidatura do vocalista dos *Dead Kennedys* à Câmara de S Francisco. Ou em Portugal com a candidatura de Manuel João Vieira à Presidência da República.

233 FRIELING, Rudolf *op. cit.* p. 36.

teatrais ou apresentando-as como subsumidas nos movimentos oriundos das artes visuais

Portanto, e agora quanto ao teatro, este seria envolvido neste fluxo de mudanças através do Teatro Experimental Americano, e nomeadamente do *Living Theatre* – de Judith Malina e Julian Beck – num processo que, mais uma vez, se articula devidamente no trilho que vimos seguindo, através de uma relação matricial com Artaud. De facto, a tradução inglesa, de *Le Théâtre e son Double*, de Artaud é determinante para afirmar a identidade do *Living*,²³⁴ levando-o a assumir processos criativos abertos a uma imensa participação, não só na escrita dos guiões – marcadamente coletiva, e abandonando a ideia da auto-suficiência do texto dramático – mas também no envolvimento do público. Em *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), o coletivo de Nova Iorque colocava em cena, a fechar o espetáculo, a própria “peste libertadora” invocada por Artaud nas suas visões de um teatro que fosse uma experiência iniciática para cada espetador.²³⁵ E posteriormente, em *Paradise Now*, o espetáculo ficava mesmo sujeito ao carácter que assumisse a interação com o público, evoluindo até para situações de perturbação da ordem pública (na perspetiva das autoridades locais).²³⁶

[no teatro do *Living Theatre*] o espectador não se pode nem identificar com uma personagem nem entrar num jogo de um patético que leva a experimentar piedade pelas vítimas e a condenar os carrascos. Como queria Artaud, o espectador é apanhado no turbilhão de uma violência nua (...)²³⁷

E para delimitar devidamente esta via de inspiração artaudiana – sacrificial e experimental – não será demais referir as práticas que, agora deste lado do Atlântico, foram desenvolvidas por Jerzy Grotowski que pretendia “ter descoberto que o teatro pode existir (...)sem uma área separada de representação.”²³⁸ O trabalho do encenador polaco evolui assim - na crença da superioridade do gesto e do processo face à obra e ao produto – para uma total reformulação dos modos de participação associados à prática teatral. Num primeiro momento, diabolizando a exposição mundana e afirmando que a santidade e sacrifício do performer só “poderiam ser autênticos numa espécie de clandestinidade das catacumbas. E que sob o fogo dos media, da moda, ela [santidade e sacrifício] degenera em simulação”;²³⁹ E num segundo momento, eliminado completamente o público. E não nos referimos a uma mera eliminação do conceito mas literalmente à fuga para residências – melhor diríamos retiros – apenas reservados aos performers/participantes. E isto numa estratégia que já encontrava marcadas semelhanças, por exemplo, com o trabalho claramente antropológico²⁴⁰ de Felicitas Goodman, fascinado por práticas rituais marcadamente “não ocidentais” e ligadas a estados de transe dos participantes (estados também associados às próprias

234 “Durante o verão de 1958 (...) Mary Caroline Richards apresenta a Judith [Malina] e Julian [Beck] o manuscrito da sua tradução do *Théâtre et son double* (...) É a revelação. Tudo os leva admirar Artaud.” In BINDER, Pierre: *O Living Theatre*. [S.L.]: Forja, imp.1976. p. 44.

235 O *Living Theatre* continuou a apresentar este espetáculo, e performances semelhantes, até à atualidade com efeitos curiosos: Em 1996, na Póvoa de Varzim, e perante uma plateia pouco habituada a um teatro “mais experimental” o espetáculo despertou reações de choque, incredulidade e pânico. Já em Parma (Itália), em 1997, e perante uma plateia mais “cultivada” a reação, perante um trabalho de rua apresentado pela companhia, era de mera curiosidade histórica.

236 Veja-se, entre outros, os conflitos com as autoridades municipais de Avignon que levam ao abandono do Festival da cidade pelo *Living Theatre*: Descritos por BINDER, Pierre *op. cit.*, p. 209. E o poder provocatório de *Paradise Now* parece ainda não se ter esgotado no século XXI: aquando da exibição de uma gravação do mesmo, em aulas de Dramaturgia dos alunos da Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto, posso normalmente constatar diversas reações de choque perante a exposição dos corpos e a relação entre artistas e público.

237 ROUBINE, Jean-Jacques – *Introduction aux grandes theories du theatre*. Paris: Dunod, 1996. p. 159.

238 GROTOWSKI, Jerzy – *Towards a Poor Theatre*. Londres: Methuen, 1996. p. 19.

239 ROUBINE, Jean Jacques *op. cit.* p. 167.

240 Note-se aliás que este multiculturalismo de “conhecimento direto”, alicerçado em viagens a África e Ásia, será determinante para variadas práticas teatrais, desenvolvidas, a partir dos anos sessenta, nomeadamente as de Eugénio Barba, Peter Brook e Richard Schechner.

raízes do teatro grego).²⁴¹

Mas na Europa,²⁴² a evolução dos modos de participação não se concentrava propriamente num carácter físico, como nos espetáculos do *Living* ou nos *Happenings* de Krapow,²⁴³ mas sim a um nível mais mental, tal como era proposto por Tadeusz Kantor, que alarga o papel do criador teatral ao ponto de transformar a vida – e a sua própria morte – num objeto de arte.²⁴⁴ Curiosamente num caminho que Marina Abramovic - que no início da sua carreira se encontrou diversas vezes com Joseph Beuys - irá prolongar no momento da sua morte, quando distribuir três caixões por três continentes, um com o seu corpo e dois com imitações.²⁴⁵ Corpo que - durante os anos setenta em que nos movemos – abandonou sucessivamente, em performances que propunham novos modos de perceção e participação, mas também a reformulação da ética do espetador e da própria política da performance, nomeadamente com a série *Rythm*; Aqui a artista servia tanto se podia apunhalar repetidamente, num jogo fechado a qualquer tipo de interpretação, como oferecer o seu corpo para que o público a apunhalasse, sublinhando aqui as tensões entre a responsabilidade e o relevo da participação.²⁴⁶

Entretanto, a contextualização deste papel das vanguardas na “negação da autonomia da arte” já era avançada por Peter Burger em 1974, numa interação em tempo real com a própria prática artística. Burger considerava três parâmetros (função, produção e receção) para explicar que a estética burguesa, dos séculos XVIII e XIX, só tratava de conteúdos, enquanto as vanguardas tratavam sobretudo da função; Mas uma função que deixa de existir, meramente enquanto tal, na medida em que se confunde com a práxis, o que explica que o Teatro das Vanguardas seja o único que parece interessar ao território da arte contemporânea, nomeadamente para enquadrar a questão das dicotomias ultrapassadas pois “desde que o gesto de protesto das vanguardas históricas [as da primeira metade do século XX] foi aceite como arte, o gesto de protesto das novas vanguardas [as da segunda metade] deixa de ser autêntico”.²⁴⁷

E basicamente o que nos interessa aqui, nesta reflexão quase em direto de Burger, é este apelo à negação da autonomia da arte, e à sua integração nas coisas da vida, que, e enquanto súmula de várias décadas de experiências das vanguardas, irá condicionar as práticas artísticas das décadas seguintes. E precisamente em 1975, portanto no ano seguinte à publicação deste texto de Peter Burger, temos que a referida Marina Abramovic apresenta um outro trabalho, *Lips of Thomas*, que entala os espetadores entre considerações éticas e estéticas – o que mais simplesmente poderia ser dito como entre a arte e quotidiano – obrigando o público a escolher entre a integridade do produto artístico, deixando a performance prolongar-se, e a integridade da pessoa do artista, acabando com a performance. Abramovic força, uma vez mais, o espetador a transformar-se em ator, obrigando à passagem de uma estética da hermenêutica a uma estética da participação, onde a experiência interessa mais do que o significado, a materialidade interessa mais do que a semiologia e o

241 Como sublinha SCHECHNER, Richard – *The Future of Ritual*. Londres: Routledge, 1995. p. 245.

242 Onde também poderemos referir o *Teatro dos Factos* alemão, numa espécie de continuidade dos *Jornais Vivos* da década de trinta, nos Estados Unidos, através da utilização de materiais documentais (notícias, entrevistas etc) e próximos ao quotidiano do público.

243 De referir também, nomeadamente enquanto superação dos modelos hierárquicos na criação artística, e no campo da dança, a *Contact Improvisation* proposta, no início dos anos setenta, por Steve Paxton. Ao corpo bastaria a ação e a continuidade do movimento - enquanto dramaturgia aberta à participação potencialmente igual dos performers – em detrimento de significados e imagens estáticas.

244 Para a sua última morada o artista projeta uma escultura inspirada na sua própria obra e na relação da sua vida com a sua obra, como descreve BABLET, Denis – *Les voies de la création théâtrale n° 18 – Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot*. Volume 2. Paris: CNRS Editions, 1993. p. 271.

245 Conforme testamento da autora citado em WESTCOTT, James – *When Marina Abramovic Dies. A Biography*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010. p. xiii.

246 De referir ainda os rituais de sangue em que Hermann Nitsch - com quem Abramovich também trabalhou – envolvia o público; E também Yoko Ono, que antes de Abramovich já tinha experimentado entregar-se às mãos do público (ainda que fornecendo um portfólio de acessórios mais limitado – apenas uma tesoura).

247 BÜRGER, Peter – “The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Gard”. Tradução de Michael Shaw. In BISHOP, Claire – *Participation* p. 51.

significante interessa mais do que o significado, tal como resume Fischer-Lichte:

[Lips of Thomas] transcendia em muito a possibilidade e o esforço de refletir, criar significado e interpretar acontecimentos. A preocupação central da performance não era a compreensão mas a experiência e a capacidade de a integrar, coisa que não podia ser suplantada, naquele momento e naquela altura, pela reflexão.²⁴⁸

O que estaria agora em causa, já não seria a criação de um objeto artístico independente do artista e do público, mas a proposta de um evento marcado por dois tipos de apologia: por um lado a apologia da colaboração entre artista e público; por outro lado a apologia do efémero enquanto gesto de resistência política ao desejo de artefactos do mercado e da “sociedade do espetáculo”.²⁴⁹

É neste contexto que a autora alemã propõe a interessante formulação do *feed-back em loop*,²⁵⁰ ou seja uma sucessão/troca de *inputs*, tradicionalmente associados à performance, e que teria sido interrompida pelas tecnologias de iluminação – que referimos atrás – que criaram uma cortina entre palco e plateia. Nesta sequência, as vanguardas não estariam a estabelecer um novo tipo de comunidade – referimo-nos aos (co)sujeitos artistas e público – mas antes a restaurar antigas relações num território de contingências, em que “os reinos da arte, vida social e política não podem ser clinicamente separados na performance.”²⁵¹ E seria esta transformação de papéis, baseada na exigência de assumir uma (co)presença, que faria ruir progressivamente a dicotomia entre estética e política, ao longo das últimas décadas do século.

Confrontando esta linha de raciocínio com os dois últimos anos de atividade criativa no Visões Úteis, não posso deixar de reparar num lento deslizar, entre 2010 e 2011, que aprofunda precisamente a ideia de (co)sujeitos associada à participação e experiência. Assim, em *Boom & Bang* (2010) procurava-se uma produção virada para espaços informais e não sujeitos à logística e produção teatral, e uma encenação que assumia desde logo a copresença daquele público concreto naquele sítio concreto (nomeadamente através da sua integração no próprio desenho de luz, quando este existia, e na reescrita constante do guião). Mas ainda assim sempre sem abrir mão, na verdade, do controlo da performance. Meses depois, em *A Comissão* (2010), esta copresença e participação era levada mais longe (através de um espaço cénico que reunia público e artistas à volta de uma mesma mesa e de um guião que forçava a participação do público enquanto parte de um *ensemble* performativo), mesmo ao ponto de se assumir já a sujeição a algum tipo de contingência, provocada pelo convite aos (co)sujeitos. Finalmente em *O Vento* (2011) assumia-se a designação de Evento-Espetáculo, convidando parte do público a construir e apresentar o próprio espetáculo – através de uma oficina prévia – com os artistas. Formulação – completamente aberta à contingência, e que, ao longo das sucessivas temporadas, evolui mesmo para um contexto de produção em que o a totalidade do público se transformava em performer não sobrando ninguém para (apenas) ver.

Portanto um deslizar para a experiência, tantas vezes encarnada pela possibilidade de toque, precisamente o sentido normalmente excluído dos museus (onde é proibido tocar), dos teatros (lugar de onde se vê, o *théatron*) e cujo desejo Paul Claudel tão bem associou – a propósito da sua irmã

248 FISCHER-LICHTE, Erika – *op. cit.* p. 17.

249 E esta exaltação do performativo (no sentido de que mais importante do que o que acontece é que efetivamente aconteça alguma coisa) poderemos enquadrar a própria literatura com processos de escrita partilhada *on-line* e as comunidades de leitores e encontros para leitura, que conhecerão um papel importante já no início do século XXI. Exemplo apropriado será o das *Leituras no Mosteiro*, organizadas por Paula Braga, Nuno M. Cardoso e pelo Teatro Nacional São João, em que o que mais importa é o momento que se partilha e em que se participa; Carácter de “preciosidade” que o TNSJ sublinhava, na generalidade dos seus materiais promocionais, ao descrever o dito evento, como “o segredo mais mal guardado das noites do Porto”.

250 FISCHER-LICHTE, Erika – *op. cit.* p. 38.

251 *Ibidem* p. 51.

Camille – à escultura: esta seria precisamente o desejo de tocar.²⁵² E naturalmente, neste deslizar, irão confundir-se algumas das oposições que até aqui permitiam analisar os contextos performativos - estar dentro ou estar fora, ser realidade ou ser ficção, ser deles ou ser nosso. Aliás, já em 1965, na sua *Sociologia do Teatro*, Jean Duvignaud refletia acerca do particular modo de produção simbólica do teatro (e da sua capacidade de simultaneamente integrar e excluir), afirmando que “as formas de criação, a participação dos públicos, os modos de representação estão profundamente implicados na trama da vida social, não constituindo um “epifenómeno”, um mero reflexo da realidade coletiva”.²⁵³ Teremos por isso que – e para compreender as consequências nos modos efetivos de perceber, comunicar, participar, enfim de criar comunidade – procurar também, e mais uma vez, conceitos-chave paralelos no discurso filosófico do mesmo período.

E mesmo um não iniciado na área da filosofia, não deixará de reparar na profícua e contínua produção que, nos anos 50 a 70, se dedicou à reflexão acerca das questões da percepção e participação, que simultaneamente preocupavam e absorviam os artistas performativos. E será avisado começarmos por referir a *Obra Aberta*, de Umberto Eco; Trata-se de uma coletânea de ensaios, iniciados em 1958, e que conheceram publicação conjunta em 1962, sendo, a partir dessa altura, alvo não só de sucessivas traduções mas também de reformulações editoriais por parte do autor (acrescentando novos ensaios). O autor italiano, que parte de exemplos ligados à literatura, música e artes visuais, sublinha a indeterminação das poéticas e dos produtos próprios da arte contemporânea, conotando o primeiro avanço consciente de uma *Obra Aberta*, com o simbolismo em geral e com Verlaine em particular, pontos por onde já passámos. A obra de arte seria uma “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.”²⁵⁴ Indeterminação que convidaria a uma participação ativa do intérprete, na determinação da obra de arte. E este conceito, da *Obra Aberta*, não seria uma mera via alternativa, mas sim uma exigência ditada pelo mundo e pelo trabalho dos próprios artistas, na medida em que estes forçariam uma abertura com que já não se poderia lidar usando os conceitos anteriores. Naturalmente, e ao longo das décadas seguintes, a obra de Eco foi, também ela, alvo de inúmeras interpretações e leituras, mas a nós interessa-nos principalmente o modo como esta veio permitir a legitimação do trabalho dos artistas, que passavam a ter um modelo teórico que declaradamente caucionava a indeterminação dos produtos, a desvalorização do significado (pela menos enquanto via de sentido único), a valorização dos fenómenos (em detrimento das ideias) e a exigência de uma participação mais ativa por parte dos públicos (na determinação individual dos significados). Naturalmente, e no que ao teatro diz respeito, o autor de Bolonha apresenta a poética de Brecht como exemplo da abertura da obra de arte, abertura que declaradamente diminuiria o peso do próprio autor:

A dramaturgia brechtiana, em suas expressões mais rigorosas, não elabora soluções; caberá ao espetador tirar conclusões críticas daquilo que viu (...) Aqui a obra é “aberta” como é “aberto” um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária.²⁵⁵

Neste sentido seguiria também o discurso de Roland Barthes, ao ponto de entre os dois se estabelecer um verdadeiro diálogo, entre outros motivado precisamente por Brecht:

O público só deve semicomprometer-se no espetáculo, de modo a “conhecer” o que aí é mostrado, em vez de a ele se submeter (...) É pelo menos preciso assinalar a concordância do seu [de Bertholt Brecht] pensamento com os grandes temas progressistas do nosso tempo: isto é,

252 CLAUDEL, Paul – *Camille Claudel statuaire* In PARIS, Reine-Marie – *Camille Claudel*. [S.L.]: Éditions Gallimard, 1984. p. 13.

253 DUVIGNAUD, Jean – *Les Ombres Collectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973. p. 573.

254 ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 22.

255 ECO, Umberto – *Obra Aberta* pp. 49-50.

que os males do mundo estão nas mãos dos próprios homens . Ou seja que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história.²⁵⁶

Barthes, que partia especificamente da literatura, coloca então em causa o autor enquanto Deus-Detentor de todos os sentidos da obra, sublinhando antes os múltiplos caminhos em que se desdobra um texto. No seu ensaio seminal, cirurgicamente intitulado de “A Morte do Autor”, marca a ideia de que o significado de uma obra não depende da intenção do autor mas antes do modo como esta é individualmente recebida. O reinado do autor – e com este do crítico – deveria então ser substituído pelo reinado do leitor enquanto “espaço onde todas as citações que constituem a escrita se inscrevem sem que nenhuma delas se perca.”²⁵⁷

Mas mais do que a abertura da obra, à custa da morte do autor – coisa ainda do domínio da semiologia - os anos 60 reservariam verdadeiros ataques à interpretação propriamente dita, nomeadamente com o ensaio de Susan Sontag, *Contra a Interpretação*. A autora americana - que parte também das tensões entre Platão e Aristóteles, e passa também pela poesia simbolista²⁵⁸ – aponta a omnipresença dos conteúdos como eixo principal na abordagem das obras de arte. Assim, e quer se encare a obra mais como representação ou mais como *statement*, ou quer esta seja mais figurativa ou mais abstrata, o conteúdo tenderia sempre a ser a pedra de toque, o que abriria um terreno propício para a interpretação. E para Sontag, a interpretação seria responsável pela redução e pelo empobrecimento da arte, algo mesmo como uma “vingança do intelecto sobre a arte (...) mais do que isso uma vingança do intelecto sobre o mundo”.²⁵⁹ Não admira pois que esta linha de raciocínio gerasse uma profunda admiração, não só por autores como Kafka, Beckett, Proust e Joyce, mas também pela *Nouvelle Vague* francesa (Godard, Resnais, Truffaut) ou pelo caráter estático dos planos de Yasujiro Ozu; Em geral pela resiliência que estes demonstrariam face às tentativas de interpretação, e em particular, no caso do cinema, por este ainda ser, na altura, um domínio da cultura popular, e por isso mais afastado das tentativas de construção crítica e erudita. Enfim, Susan Sontag apela ao que imaginava serem as primitivas experiências artísticas, um domínio de encantos, em que se privilegiasse a experiência e o fenómeno, um domínio em que a interpretação seria estigmatizada enquanto inibidora da experiência dos sentidos:

O que é importante agora é recuperarmos os nossos sentidos. Temos de aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais. A nossa tarefa não é encontrar o máximo de conteúdo possível numa obra de arte, e muito menos espremer da obra de arte mais conteúdo do que o que verdadeiramente lá está. A nossa tarefa é reduzir os conteúdos para pelo menos podermos ver a coisa. (...) No lugar da hermenêutica, do que precisamos é de uma erotização da arte.²⁶⁰

Naturalmente, uma compreensão mais profunda dos caminhos trilhados pela filosofia neste período, teria que considerar as formulações estruturalistas, e as superações/radicalizações pós-estruturalistas, que libertam a análise textual para uma pluralidade de sentidos, recusando a possibilidade de um conhecimento absoluto ou cartesiano do mundo; Na medida em que o conhecimento dependeria sempre de um indivíduo concreto numa situação concreta.

Entretanto, nesta mesma altura, o discurso filosófico conhece, em França, momentos de grande entusiasmo, suscitado pelas contribuições simultâneas e debates entre Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. Num desdobramento e interrogação constante – acerca da própria filiação filosófica entre estruturalismo, pós-estruturalismo e pós-modernismo – a filosofia francesa assume a complexificação do mundo, através não só das relações

256 BARTHES, Roland – *Ensaio Críticos*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977 . pp. 71-72.

257 BARTHES, Roland – “The Death of the Author.” Tradução de Stephen Heath. In BISHOP, Claire – *Participation* p. 45.

258 As experiências das vanguardas com as formas seriam precisamente uma das vias para escapar aos conteúdos.

259 SONTAG, Susan – *Against Interpretation*. Nova Iorque: Delta Book, 1966. p. 7.

260 *Ibidem*. p. 14.

sociais mas também do papel das novas tecnologias, desconstruindo as oposições que sustentavam a metafísica tradicional e colocando um acentuado ênfase nas questões da presença, dos fenómenos e dos sentidos. Neste vastíssimo e complexo território filosófico temos, mais especificamente e a título de exemplos, os desejos de “neutralização das pressuposições metafísicas”²⁶¹ e de um “saber estar à superfície e estender a pele como um tambor,”²⁶² expressos respetivamente por Derrida e Deleuze; Ou o reconhecimento da “complexidade da configuração epistemológica onde [as ciências sociais] se encontram situadas [e da] sua relação constante às três dimensões que lhes dão o seu espaço,”²⁶³ E ainda o reconhecimento que “a grande responsabilidade reflexiva dos nossos tempos seja também a de (...) encontrar outras linguagens para aquilo que não pode ser expresso nas linguagens que existem”²⁶⁴ (formulações avançadas respetivamente por Foucault e Lyotard). E sublinharíamos ainda a contribuição de Emmanuel Levinas para quem só a experiência do *frente a frente* humano teria sentido, na medida em que “a coletividade em que eu digo “tu” ou “nós” não é um plural de “eu.”²⁶⁵

Mas esta apologia da experiência, que já tínhamos visto em Sontag, seria expressa de forma particularmente violenta e assertiva por outro francês, Guy Debord, propondo este a construção de situações em que o público fosse um participante ativo, como forma de contrariar uma generalização do tédio, substituindo-o por “ambientes coletivos, impressões partilhadas que determinem a qualidade de um momento.”²⁶⁶ Para Debord tratava-se mesmo de destruir e transformar os mecanismos vigentes de representação e participação, pelo que não se tratava já de “saber se isto te pode interessar mas saber se tu próprio te podes tornar interessante no contexto de novas condições de criação cultural.”²⁶⁷

Em *A Sociedade do Espetáculo* – a sua obra mais conhecida – o situacionista francês arranca de Feuerbach, lamentando que a representação seja preferida à realidade. Debord sugere então que toda a filosofia ocidental estaria contaminada e enfraquecida por uma tentativa de compreender a partir do que se vê, elegendo “o sentido mais abstrato e o mais mitificável”²⁶⁸ como o mais importante de todos, em detrimento, por exemplo do tato. O filósofo denunciaria então o espetáculo enquanto mera representação de uma realidade, mas sobretudo enquanto momento de alienação que impediria a vivência efetiva do mundo, conduzindo o espetador a uma absoluta solidão, a solidão dos que estão agregados sem estarem juntos. Neste sentido, Debord prolonga devidamente a linha de raciocínio de Feuerbach, que vimos mais atrás, substituindo a religião pelo espetáculo, enquanto fonte de alienação.

A alienação do espetador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais ele aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo.²⁶⁹

Assim, e ao retirar da cena o espetador (aquele que vê) para o substituir pelo *viveur* (aquele que vive), Debord é mais um determinante teórico fundamental para a legitimação das práticas

261 DERRIDA, Jacques – *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés – Editora, [S.D.] p. 135.

262 DELLEUZE, Gilles – *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. p. 91.

263 FOUCAULT, Michel – *Les Mots et les choses*. [S.L.]:Éditions Gallimard, 1966. p. 359.

264 LYOTARD, Jean-François – *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*. Paris: éditions Galilée, 1986. p. 114.

265 LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 26.

266 DEBORD, Guy – *Towards a Situationist International*. Editor Tom McDonough. IN BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006. p. 98.

267 *Ibidem*. p. 100.

268 DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. [S.L.]: Edições Antipáticas, 2010 (segunda edição). p. 13.

269 *Ibidem* p. 19.

performativas das vanguardas artísticas do seu tempo. Claire Bishop aponta mesmo a obra do filósofo francês, como síntese das três preocupações que marcaram as tendências participativas da criação artística na segunda metade do século XX: ativação do sujeito participante, desvalorização da autoria e restauração do sentido de comunidade.²⁷⁰

Estamos portanto perante uma crítica profunda da economia capitalista, em geral, e da indústria que sustentava o espetáculo em particular, que coloca em causa, ao mesmo tempo, os lugares onde se apresentavam espetáculos (porque é que é preciso um edifício específico para fazer teatro?), a arquitetura dos edifícios vocacionados para a sua apresentação (porque é que os palcos têm de ser *italianos?*), o paradigma criativo (porque é que temos de começar por um texto escrito por outra pessoa?), a hierarquia no contexto de trabalho (porque é que o encenador manda em toda a gente?) e a acessibilidade tanto na perspetiva da criação (porque é que só alguns é que podem ser artistas?) como do público (porque é que só alguns têm acesso à arte)?

E esta crítica iria salientar as limitações políticas de todo o teatro que se assumisse político apenas pelos seus conteúdos, na medida em que a mudança já não poderia passar por aqui, tal como ainda há pouco vimos a propósito de Susan Sontag. A mudança passaria agora pela alteração dos modos de criar e produzir, para que a performance se passasse a inscrever nas respetivas comunidades em termos que permitissem questionar verdadeiramente as relações de poder (económico, social, cultural e de género). E nem que para isso fosse preciso abandonar tudo o que, agora no domínio da produção teatral, caracterizava o próprio teatro: edifícios, atores, dramas, literatura, encenadores e até o próprio público.

Assim, teremos como exemplo paradigmático desta atribuição de poder pela via da performance não teatral - recusando a quarta parede enquanto construção burguesa assente na certeza e imobilidade do mundo - a poética de Augusto Boal, associada ao Teatro do Oprimido:

Espetador, que palavra feia! O espetador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humaniza-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espetador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo”.²⁷¹

O autor brasileiro denunciava por isso a poética de Aristóteles como uma poética da opressão; Mas também a de Brecht como uma poética elitista e reservada às minorias iluminadas. Pelo que só a poética do oprimido seria uma poética da libertação. E na prossecução deste objetivo, Boal utilizava diversas aplicações teatrais para abolir a Ficção, a Mimese, as Mitologias de Classe. o Espetador, e a Catarse (esta última seria, na sequência do ataque a Aristóteles, e juntamente com a Tragédia, apontada como antítese dos mecanismos participativos que o *Teatro do Oprimido* procurava implantar).²⁷²

E na sequência²⁷³ de Augusto Boal, e também no início dos anos setenta, cumpre não esquecer o contributo do seu compatriota Paulo Freire, com a sua *Pedagogia do Oprimido*, um verdadeiro manual de guerrilha para a libertação do oprimido, através da participação efetiva no seu próprio processo de libertação. Sempre de forma consciente, humana e não novamente manipulada, pois “mais do que pseudo-participação, é o que deve ser: engajamento.”²⁷⁴

E este envolvimento empenhado, subjacente à proposta dos dois brasileiros, era caucionado

270 BISHOP, Claire – “Introduction/Viewers as producers.” In BISHOP, Claire – *Participation* pp. 12-13.

271 BOAL, Augusto – *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ª edição, 1991. p. 180.

272 Na parte final desta dissertação, e nomeadamente quando dedicarmos alguma atenção ao marketing do Festival do Sudoeste, poderemos ver o modo como o mercado vai absorver esta desvalorização do espetador/espetáculo, proposta por Boal.

273 Sequência, apenas no contexto da nossa exposição, já que em termos históricos terá sido a pedagogia de Paulo Freire a inspirar as aplicações teatrais de Augusto Boal.

274 FREIRE, Paulo – *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 11ª edição, 1987. p. 31.

por um envolvimento efetivo e prático com as comunidades mais excluídas do país, tanto em zonas urbanas como em zonas rurais, colocando verdadeiramente em xeque o poder ditatorial vigente no Brasil, através da exposição de tensões que o contradiziam. Mais uma vez um reforço da ação do cidadão-artista, que seria, neste caso particular, de imediato perseguido pelo Estado, conduzindo Boal e Freire ao exílio. É alias curioso notar que o exílio, juntamente com a execução, suicídio e homicídio foi o destino de vários artistas que, ao longo do século XX, e perante regimes autoritários, tentaram alterar os modos de participação subjacentes à performance.²⁷⁵

Nesta confluência, da obra dos dois autores brasileiros, também deveremos dar relevo à rejeição de narrativas (Boal) e metodologias (Freire) próprias do poder instituído, o que implicava a “recusa de corroborar as narrativas mestras dos governos e média.”²⁷⁶ E isto já numa passagem para o contexto do que poderemos chamar de “contadores de histórias aplicados”, situados numa linha que vem dos movimentos contra-culturais dos anos sessenta e da arte e teatros comunitários (ou aplicados se preferirmos, socialmente aplicados²⁷⁷) dos anos setenta²⁷⁸, uns e outros girando sempre à volta da ideia de participação, com o artista a recusar ser um mero fazedor de arte para se assumir como um facilitador da participação dos outros, nos processos criativos, tal como explica Michael Wilson:

O movimento da arte comunitária foi o decisivo impulso político para reinventar a relação entre artista e público, na qual o público não passava de um consumidor passivo do produto de um génio individual e criativo. O movimento da Arte Comunitária tentou introduzir uma relação mais igualitária entre artista e público, onde estes passaram a ser parceiros iguais na produção de arte.²⁷⁹

E parece-nos interessante aproveitar aqui a panorâmica histórica proposta por Wilson – desde os anos sessenta até ao final do século XX, e no contexto profissional dos “contadores de histórias” – na medida em que esta nos permite efetuar um paralelo com as mudanças de paradigma (estético, social, profissional e político) que na mesma altura atravessavam a escrita para teatro. Isto porque, de um lado e de outro, se desenhavam e legitimavam progressivamente as tendências participativas que vimos seguindo.

Wilson refere²⁸⁰ então o caldo cultural dos anos sessenta – nomeadamente o fim da censura no teatro inglês e o desejo proclamado de levar o teatro aos outros – como matriz desta movimentação, que abriu caminho para o crescimento da importância do *storytelling*, num percurso em tudo semelhante ao que, também partindo do abandono da peça dramática, foi por nós apontado²⁸¹ para explicar o crescimento da importância da “escrita de cena”. E este percurso trilharia um caminho povoado de anátemas cruzados – e nem sempre devidamente fundamentados – com o ator (entenda-se aquele que tende a desaparecer atrás da complexificação de uma personagem) a ser estigmatizado tanto pelos performers teatrais que recusavam o teatro dramático, como pelos contadores de histórias, que estigmatizavam todo e qualquer performer teatral independentemente da estética do seu trabalho. Isto porque o “contador de histórias” pretendia

275 Para além de Boal e Freire, são também referidos Meyerhold (execução), Mayakovsky (suicídio), Thiong'o (exílio) e Hashmi (homicídio) In JOSEPH, May *op. cit.* p. 16.

276 ZIPES, Jack – *Prefácio a WILSON, Michael – Storytelling and Theatre, contemporary storytellers and their art.* Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006. p. XVIII.

277 Permita-se desde já chamar a atenção precisamente para esta situação: Quando nos reportamos à prática teatral do início dos anos setenta, ainda sentimos necessidade, para distinguir uma prática mais fechada no seu próprio terreno estético, de uma prática mais virada para a participação das comunidades que a integram, de chamar a segunda de “aplicada”. Contudo veremos, 30 anos depois, que essa “aplicação” será cada vez mais apontada não como fator autónomo mas como parte integrante do “ser estético.”

278 A título de exemplo poderemos referir o *Bread Puppet Theater* de Peter Schumann.

279 WILSON, Michael *op. cit.* p. 95.

280 *Ibidem.* p. 14. a 16.

281 COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena, na Primeira Década do Século XXI* pp. 55-59.

“mostrar e iluminar e não esconder ou mistificar,”²⁸² daí que assumisse uma aproximação ao ator brechtiano,²⁸³ recusando a ausência de narração do teatro naturalista e fazendo a apologia da narração, do épico, que tal como quem conta uma história, vai permitindo que se perceba qual vai ser o desenlace, para que quem ouve se concentre sobretudo nas escolhas que levam ao desenrolar dos eventos, e por isso participe mais, ou com mais qualidade, no desenrolar da performance.

Encontramos assim um ciclo geracional - iniciado nos anos sessenta do século XX e que se estende até ao início do século XXI – em que “escritores de cena” e “contadores de histórias” se vão sucessivamente legitimando, nomeadamente através das políticas de Educação, Integração Social, Alfabetização, Literacia, Saúde, Formação Cívica, e Gestão de Recursos Humanos. Os “contadores de histórias” começam a encontrar emprego nas escolas (referimo-nos ao reino Unido), precisamente enquanto “contadores”, e os “escritores de cena” começam a encontrar emprego nas Universidades, onde, recorde-se, começam a ser criados os departamentos de Estudos Performativos.²⁸⁴

Parece assim que, à saída dos anos 70, está criada - em termos políticos, estéticos, filosóficos, sociais e profissionais – uma inércia (pensamos num movimento para a frente) que será decisiva para explicar a facilidade e simpatia com que as décadas seguintes se irão abrir a novos modos de conhecer e participar.

3 - O futuro do passado: Os anos 80

“Os artistas e pensadores do nosso tempo estão empenhados numa guerra contra o significado” escrevia Marc Wellman, em 1984.²⁸⁵ E realmente a década de 80 parece caracterizar-se por um estado latente, em que se desvalorizava a hermenêutica, o significado e os conteúdos. Mas parece estarmos perante um sentimento de fascínio – pela presença e pela manifestação em detrimento respetivamente da representação e do significado – que ainda procura os caminhos certos para se afirmar enquanto prática estética, política e institucional, tal como demonstra o apelo de Wellman ao desenho de personagens não-euclidianas, no contexto dos Estados Unidos:

Uma das características mais marcantes da dramaturgia americana é o conceito de personagem coerente [“rounded character” no original]. Esta criatura do artifício teatral, com a sua particular geometria – não, simetria – parece saída de um manual de matemática (...). Todos os traços da personagem Euclidiana devem revelar um mesmo tipo de verdade interior relativamente à sua personalidade; Cada traço deve estar em perfeita consonância com todos os outros (...) cada aspeto da personagem Euclidiana é equidistante do seu centro. (...) As personagens Não-Euclidianas não demonstram nada. Isto é, nada para além delas próprias.²⁸⁶

Os anos oitenta conheceriam assim um desenvolvimento do modo de conhecer – privilegiando o corpo – que despoletaria também uma alteração massiva dos modos de participação, que arrastam estas questões para o domínio do *mainstream* da cultura popular e da indústria do entretenimento. Tudo isto em associação com o desenvolvimento de tecnologias eletrónicas – sobretudo de som mas

282 WILSON, Michael *op. cit.* p. 58.

283 Esta aparente contradição – de desvalorizar o trabalho de ator e simultaneamente promover uma aproximação às propostas de Brecht para o ator – tem de ser historicamente enquadrada, como explicámos a propósito das teorias de Peter Szondi, em termos que sublinhem que, na altura, o que Brecht propunha parecia algo de absolutamente diferente do Teatro dito Dramático.

284 “Há cada vez menos financiamento para os artistas performativos propriamente ditos e praticamente nenhum Teatro Experimental a tempo inteiro no Reino Unido. Mas ao mesmo tempo explode uma indústria académica. Cada vez menos teatro; Cada vez mais gente a escrever e a ler sobre teatro.” Segundo FURSE, Anna – “Those who can do teach” IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras *op. cit.* p. 70.

285 WELLMAN, Mac – “The Theatre of Good Intentions” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century. op. cit.* p. 229.

286 *Ibidem.* p. 232.

também de luz – que apelariam cada vez mais a uma imersão total dos corpos em ambientes de festa êxtase, e mesmo transe. Referimo-nos, em particular, ao fenómeno das *Rave Parties* que cresce, na segunda metade da década, no Reino Unido. Nestes eventos – verdadeiros encontros para dançar, a que daremos atenção na segunda parte – a música eletrónica combinava-se com a utilização de drogas sintéticas num cocktail que explodia com os modos de percepção e participação quotidianos:

A combinação da música, do ritmo, da dança, das tecnologias áudio [e também, acrescentamos nós, das tecnologias de iluminação, laser e vídeo] são inicialmente combinadas para definir um novo fenómeno social, mas rapidamente se tornam no terreno de uma nova metafísica do ser. A transformação segue um caminho familiar: a natureza participativa das *raves* [itálico nosso], o envolvimento do corpo na dança, e as propriedades únicas da mistura e *sampling* [itálico nosso] do som, criam uma nova forma de sociabilidade, um novo “estar-no-mundo e estar-no-corpo”, que desafiando os “antigos conceitos sociais e históricos de significado” recusa e refunde as divisões políticas e étnicas do mundo. A tecnologia é central nesta emergência, e a coincidência entre técnico-artista e máquinas como o *sampler* [itálico nosso] demonstra uma clara “revolução cosmológica” trazida pela própria tecnologia.²⁸⁷

E esta revolução cosmológica – e repare-se na metáfora astronómica, que também foi opção de Hans-Thies Lehmann, ao declarar o fim da *Galáxia Guttenberg* – foi crescendo primeiro em Londres, depois em Manchester e finalmente convocada “de um dia para o outro” em armazéns e campos a céu aberto, ao longo da Auto-Estrada M25, numa tentativa de combater a perseguição entretanto iniciada pelas autoridades.

Lembro-me do modo como esta mudança de mundo me foi dada a ver, pouco depois, pela literatura e cinema. Assim, em *Trainspotting* (romance de Irvine Welsh, de 1993, adaptado ao cinema num filme de Danny Boyle, de 1996) uma personagem regressa a uma discoteca, nos anos 80, depois de alguns anos de afastamento, e comenta que tudo teria mudado, a música tinha mudado, as drogas tinham mudado. E também em *24 hours Party People* (filme de Michael Winterbottom, dedicado à cena musical de Manchester nos anos 80), o narrador mostra-nos o momento em que o mundo muda, numa discoteca de Manchester: o público deixa de aplaudir a música para aplaudir o DJ, o novo demiurgo que faz com que a música se transforme em performance.

E talvez tenha sido esta cultura da participação – que o conceito de *Clubbing*, associado à dança, DJing e VJing vem institucionalizar e mais tarde exportar – a absorver as energias da geração mais jovem, que o movimento sindical, esmagado pela política de Margaret Thatcher, já não conseguia seduzir. Neste percurso, e ainda no Reino Unido, as greves dos mineiros, em meados da década de 80, e em particular os brutais confrontos com a polícia, parecem ter sido o último momento de protagonismo massivo do movimento sindical, enquanto agregador da energia dos mais jovens. E de certo modo também o último momento criador de performances com capacidade de inscrição na memória coletiva.²⁸⁸ Assim, a entrega ao conhecimento-com-o-corpo (conhecimento de cada um com o seu corpo) correu em paralelo com o desmantelar do Estado Social (o Estado para todos) criado pelos *Baby Boomers* do pós-guerra, “complicando o puzzle genealógico”²⁸⁹: terão sido os anos 80 a desbaratar a herança política dos anos 60? Ou terão os anos 80 sido induzidos pelo desbaratar, nos anos 60, das conquistas dos anos 30 (nomeadamente recusando as intervenções

287 DYSON, Frances *op. cit.* p. 183.

288 Os confrontos em Orgreave foram mesmo a primeira batalha/acontecimento social do século XX a ser alvo de uma reconstituição (os *re-enactments* de batalhas são uma prática habitual e institucionalizada no Reino Unido, mas normalmente associada a períodos históricos mais distantes). Em 17 de Junho de 2001, apenas 17 anos depois do evento, mais de 1000 pessoas reviviam os confrontos, sob a direção de Jeremy Deller e com Mike Figgis a registar as imagens.

289 JACKSON, Shannon – “What is the “Social” in Social Practice? Comparing Experiments in Performance”. In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* p. 23.

Keynesianas na sociedade e na criação artística enquanto agressões à liberdade individual que *Woodstock* sublimou)?²⁹⁰

Estamos perante o que poderemos chamar de uma alteração das relações de propriedade, que corre, de forma paralela, em diversos setores, sempre reforçando uma cultura da performance e da participação.²⁹¹ Nos Estudos Teatrais, a atenção que, ao longo do século XX, foi centrada no texto dramático, começa progressivamente a centrar-se na performance, abrindo-se a práticas criativas que exigem dos artistas performativos a criação *ex novo* de dramaturgia, e já não apenas a encenação de dramaturgias pré-existentes.²⁹²

Desde meados dos anos 80, a exigência de uma abordagem integrada aos Estudos Teatrais tornou-se cada vez mais forte. (...) A dança pode incluir texto. As óperas recorrem à pantomima, as marionetas interpretam ao lado de atores e cantores. E o número crescente destes trabalhos exige aos académicos um conhecimento, pelo menos razoável, dos principais géneros teatrais.²⁹³

Também no campo dos Estudos do Folclore, os anos 80, apresentam uma tendência para combater a desincorporação em que viviam as histórias orais, quando confrontadas com o superior interesse que os Estudos Literários dedicavam às narrativas em si. Do que se trataria agora, e nomeadamente com o marcante trabalho de Richard Bauman, seria de valorizar a performance para lá da narrativa que esta envolve. Esta via implicaria simultaneamente a valorização da narrativa – enquanto salvadora de um alcance ou significado – mas sobretudo da performance, porque mais do que a narrativa (aquilo que se vê ou conta), importa o evento em que se participa, ou seja teremos sempre dois eventos que se articulam, o evento-que-se-conta e o evento-em-que-se-conta.²⁹⁴

Noções fortemente marcadas por preconceitos etnocêntricos e elitistas, que privilegiam os clássicos da literatura ocidental sobre a literatura oral e vernácula, e marcadas também por conceções novecentistas da tradição e sociedade popular, estabeleceram a imagem da literatura oral como simples, sem forma, sem qualidade e complexidade artística. (...) [Mas] a essência da literatura oral, incluindo o seu carácter eminentemente artístico, não pode ser descoberta nos textos folclóricos, como se tem convencido, mas antes na performance.²⁹⁵

290 Lembro-me também, com alguma ironia, de uma pós-graduação em Estudo Europeus, na vertente da Economia, que frequentei logo no início dos anos 90. Recordo em particular o modo assertivo como, no contexto da disciplina de Política Agrícola, o encerramento da indústria mineira era apontado como exemplo a seguir pela agricultura nacional: Não era competitiva por isso tinha que fechar e passaríamos a comprar tudo na Austrália e Canadá; E tudo isto lecionado com uma fascinante convicção de fim da história, que as décadas seguintes tratariam, obviamente, de desmentir.

291 Mas também já com sinais de integração dessas mesmas tendências pela *lógica do produto*; Veja-se que a *Contact Improvisation*, que referimos numa nota anterior, sofreria um desvio, sendo absorvida pelos modos de organização dirigidos à produção de objetos e afastando-se dos modelos de *processo e participação* em que tinha surgido no início da década de setenta.

292 E também a Historiografia (associada ao teatro) irá progressivamente propor novas vias de investigação que desvalorizam a autonomia dos mecanismos líricos face à contingência da performance. Até que ponto então, por exemplo, é que as estratégias líricas de Racine se podem fundamentar apenas em opções poéticas ou decorrem também de constrangimentos performativos (como a cera que constantemente cai sobre os espetadores ou outros fatores de distração da plateia)?

293 BALME, Christopher B. - *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 4.

294 É curioso reparar que, e num olhar mais detalhado, algumas das questões levantadas nas investigações de Ricard Bauman se relacionam de forma próxima com as que poderíamos discutir a propósito da *Commedia dell'Arte*, por onde passámos há já algum tempo: repertório individual do performer, virtuosismo, carreira e variação das versões de uma mesma narrativa.

295 BAUMAN, Richard – *Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. pp. 7-8.

E esta atenção ao caráter vital do elemento performativo, foi crucial para legitimar a literatura oral enquanto forma de expressão artística, reforçando a ideia de que a arte não é algo apenas à disposição de “génios românticos”, mas algo ao alcance de qualquer um, através da descoberta de modos de interação que permitam negociar a comunidade em que estamos inseridos. E esta alteração nos modos de produção (ou de consciência acerca dos modos de produção) vai assim correr num paralelo fascinante entre as discotecas de Manchester e os alpendres do Tennessee.

Finalmente, e agora no terreno da filosofia, a década de oitenta permitiu a retenção do conceito de “comunidade inoperante” alicerçado pelas reflexões do filósofo francês Jean-Luc Nancy que iniciam a reconquista do *político* pelas comunidades em si, em detrimento dos meros modos de organização do estado:

Comunidade é o que tem lugar através dos outros e pelos outros. Não é o espaço dos egos (...) mas dos Eus, que são sempre outros (ou então não são nada). Se a comunidade é revelada na morte dos outros é porque a própria morte é a verdadeira comunidade de Eus que não são egos. Não é uma comunhão que funde os egos num Ego ou num grande Nós. É uma comunidade de outros.²⁹⁶

Mas esta declarada intensificação das experiências de participação (ou da sua valorização cultural e filosófica), e a referida “guerra ao significado”, começam, ao mesmo tempo, a gerar algum recuo (ou pelo menos contenção) nos horizontes aparentemente infinitos, abertos pelas décadas anteriores. Como se esta intensidade de corpos – por entre sons, luzes, suor e cheiros – ameaçasse não ser mais do que uma sinestesia acrílica que no lugar do significado deixasse apenas o vazio; Pior do que isso, que reforçasse os modos de dominação e ignorância sob a capa da subversão e do conhecimento.

Interessante exemplo desta deriva parece ser o de Umberto Eco, que na segunda metade da década, e trinta anos depois da sua *Obra Aberta*, apesar de ainda apontar baterias contra os excessos da hermenêutica, reconsidera a questão a partir dos contributos filosóficos posteriores, nomeadamente das vias de “desconstrução” abertas em França, que apontámos no ponto anterior. E nesta tentativa de síntese, que de certo modo inicia um resgate dos significados que se prolongará nas décadas seguintes, o autor italiano continua a admitir que a interpretação não revela uma verdade absoluta, mas que ainda assim haverá interpretações que serão “tiros ao lado” de um significado que efetivamente existe:

Com efeito poderá parecer que, enquanto na altura [da *Obra Aberta*] eu celebrava uma interpretação “aberta” das obras de arte, admitindo que fosse uma provocação “revolucionária”, hoje me entrincheiro em posições conservadoras. Não penso que assim seja. Há trinta anos (...) preocupava-me com a definição de uma espécie de oscilação, ou de instável equilíbrio, entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra. No decorrer destes trinta anos houve quem fizesse pender demasiado o prato da balança para a iniciativa do intérprete. O problema agora não é o de fazer pender o prato para o lado oposto, mas sim o de sublinhar mais uma vez a inevitabilidade da oscilação.²⁹⁷

296 NANCY, Jean-Luc – “The inoperative community”. Tradução de Peter Connor. In BISHOP, Claire – *Participation op. cit.* p. 65.

297 ECO, Umberto – *Os limites da Interpretação*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel, 1992. p. 17.

4 – Presente contínuo

4.1 - Introdução

Nos anos oitenta encontrávamos já a matriz de uma movimentação que, na década seguinte, Michel Maffesoli apontava como exemplo de um crescimento imparável:

A investigação acerca do culto do corpo – turismo cultural, dietas, moda, desporto – demonstra, sem dúvida, que o corpo é construído, cultivado e embelezado sob o olhar dos outros e para que os outros vejam. Pelo que mesmo aquilo que poderia parecer um sinal de absoluto individualismo é, na verdade, parte do nosso hedonismo coletivo e tribal²⁹⁸

Deste modo teremos também que considerar, ao longo deste ponto, as constantes relações que se estabelecem, por um lado com o culto do corpo, não enquanto individualismo sem sentido mas enquanto *ritual* da tribo, e logo dos encontros que aqui iremos associando ao fenómeno da participação. Teremos ainda de considerar, por outro lado, esta necessidade de estar com o outro e os estímulos ao consumo, gerando uma fusão ou confusão emocional²⁹⁹ que rapidamente será aproveitada pelo mercado e exponenciada pelas tecnologias da comunicação. Em 1995, a artista visual Catherine Richards³⁰⁰ propunha, numa instalação absolutamente imersiva, uma caixa de cobre, em que o participante encontraria um refúgio seguro, para o seu ser/corpo, de todas as ondas eletrónicas e magnéticas que povoam o mundo. Um corpo protegido das máquinas. Mas protegido por uma máquina em *The Curiosity Cabinet at the End of the Millennium*.

Perante este estado de *confusão* que parecia minar (ou pelo menos confundir) algumas das oposições filosóficas que ajudam a compreender o mundo, não admira que, logo à entrada da década, Bruno Latour procurasse expor a tensão entre o carácter linear das disciplinas científicas e a complexidade e omnipresença das conexões que explicavam o mundo em processo de globalização. Como se, e a título de exemplo, a separação moderna entre natureza e cultura fosse diariamente desmentida pelos jornais, que constantemente exploravam “híbridos”. E estes “híbridos” ocupariam um espaço do meio – o espaço entre as dicotomias modernas – em constante crescimento. Não é que as dicotomias deixassem de ser relevantes (o poder executivo versus o poder judicial, por exemplo) mas simplesmente já não conseguiriam, por si só, explicar uma rede crescente de conexões, vital para a compreensão de um mundo em mudança.

A impressão da passagem irreversível [do tempo] é gerada apenas quando ligamos a multiplicidade de elementos que constituem o quotidiano do nosso universo. É a sua coesão sistemática, e a sua substituição por outros que se apresentam igualmente coerentes no período seguinte, que nos dá a impressão de que o tempo passa, de um fluxo contínuo do futuro para o passado.³⁰¹

Latour procurava já uma terceira via que – ao rejeitar as oposições binárias – pudesse do pós-modernismo reter a reflexividade mas rejeitar a ironia e o lúdico como integrante da reflexividade; E do pré-moderno rejeitar o etnocentrismo mas reter a multiplicação de dados não-humanos.³⁰²

E esta busca de uma terceira via continuaria presente à saída da década de noventa, nomeadamente com Alan Badiou ao propor, na sua décima quinta e última *Tese sobre a Arte Contemporânea*, a superação da dicotomia liberdade-opressão, porque o que estaria agora em causa

298 MAFFESOLI, Michel *op. cit.* p. 28.

299 *Ibidem.* p. 32.

300 www.catherinerichards.ca

301 LATOUR, Bruno – *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993. p. 72.

302 *Ibidem.* p. 135.

seria a dicotomia entre modos-de-ser livre. Desta forma a *Primeira Tese* de Badiou acusava logo o mero desejo de novas formas como não sendo um gesto crítico, na medida em que reforçaria a lógica do sistema capitalista. Mas por outro lado à arte não deveria bastar ser o contrário da ideologia da felicidade (isto, e desde logo, apontando para uma superação do paradigma “romântico-formalista”, obcecado pelas novas formas e refugiado numa ideologia da morte, do sofrimento e do fim). E nas restantes *Teses*, o filósofo francês reclamaria por uma arte que fosse fator de emancipação política face a um sistema dominado pelas lógicas do dinheiro e do poder, um sistema em que tudo é possível e nada é possível. Assim, até a própria integração total do sensível, associada à *Obra de Arte Total*, de matriz wagneriana, teria que ser rejeitada, enquanto mais uma projeção do sistema dominante. Caberia então à arte uma via eminentemente política, a da criação dos novos possíveis, determinados pelas ideias de resistência, surpresa e luz:

(...) comparar a criação artística a uma manifestação, a uma emboscada na noite e a uma estrela
(...) Mas uma nova visão que não é puramente conceptual, ideológica ou política, uma nova visão que tem uma forma própria, que cria uma nova possibilidade artística, algo que seja um novo conhecimento do mundo, terá que ter uma forma assim.³⁰³

Curiosamente, e também à saída dos anos 90, recordo a criação de *Orla do Bosque* (2001) e o modo como ao longo deste espetáculo se atravessavam precisamente as preocupações que Alan Badiou iria sintetizar pouco depois, nomeadamente com a manipulação da ideia de liberdade e com o caráter acrítico da busca de novas formas, num mundo em que tudo é possível sem que nada seja possível:

“Orador – Lentamente vamo-nos apercebendo disso. Vamo-nos apercebendo que o céu azul é um cartão pintado pelo publicitário, o mago encarregue de nos fazer desejar aquele carro com aquelas roupas.

(...)

Mentira – isso! Afirma-te! Tu vestes o que és, escolhes o que vestes, és o que escolhes, escolhes o que és!

Cool – Eu visto o que sou! São as minhas penas! As minhas penas!

Mentira – Lindo. O novo mundo espera-te.

Cool – O novo mundo espera-me! Isto não é uma moda é uma revolução nos comportamentos.

Mentira – Isso, vai, vai e toma o teu lugar no novo mundo.

(...)

Orador – A arte é um ato de resistência que devia celebrar a vida. Mas hoje não há nada para celebrar. Celebrar é fazer parte da mentira. E ainda assim temos de fazer arte. Não é brilhante, é o mundo que temos.”³⁰⁴

E seria neste contexto de celebração e festa que Michel Maffesoli avançaria com a formulação do *Homo Aestheticus*,³⁰⁵ para caraterizar a adesão massiva a experiências hedonísticas e coletivas, (concertos, festivais e consumo) assentes no permanente desejo de imersão, partilha de emoções e participação. E esta via “Dionisíaca”, trilhada claramente a partir dos anos noventa, tem naturalmente consequências epistemológicas, porque passa a ser o corpo quem mais conhece: o corpo que se abandona à imersão num evento, o corpo que toca os outros corpos, o corpo apaixonado, comovido, fascinado, alcoolizado, mas sempre o corpo (e a sua imagem) antes de tudo. E nesta escalada, os significados parecem tornar-se cada vez menos importantes.

E a verdade é que Maffesoli foi certo na seu juízo de prognose, ao afirmar o “caráter dionisíaco” do futuro próximo, mas também ao apontar o seu caráter “multi-facetado e

303 A partir de versão comentada pelo autor: BADIOU, Alain – *Fifteen Theses on Contemporary Art* em <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm> em 25 de março de 2011 às 9.30h

304 VITORINO, Ana, COSTA, Carlos [et ali] – *Orla do Bosque* In *Caderno II*. Porto: Visões Úteis, 2004. pp. 58-86.

305 MAFFESOLI, Michel *op. cit.* p. 24.

contraditório”,³⁰⁶ que desde logo revelava já tendências mais apolíneas. Veja-se, por exemplo, o modo como em 1994, as tendências de participação, interação e partilha, conhecem uma dimensão virtual, fria, racional e política com o projeto *thefileroom.org*: uma base de dados, organizada por artistas e estudantes de arte, que pretende resgatar ao esquecimento tudo o que foi ou venha a ser censurado.³⁰⁷ Estamos pois perante “um regresso da questão da subjetividade como *leitmotiv*, por entre o nevoeiro e os miasmas que obscurecem o nosso fim de milénio.”³⁰⁸

Teremos então, para ensaiar uma tentativa de compreensão deste nosso passado recente (ou quase presente), de separar, em termos de exposição, as várias movimentações que parecem dar sentido a estas duas décadas. Naturalmente que a realidade - e as conexões que esta quotidianamente abre - resistirá sempre a uma metodologia deste género. Mas a proximidade que temos com o período não nos permite por agora outro tipo de distância.

4.2 – O desvio para o aqui e agora

Com as vanguardas do início do século XX,³⁰⁹ o *teatro experimental americano* e as transformações que pelas décadas de 60 e 70 se manifestam nas artes performativas, percebe-se a resistência crescente ao teatro aristotélico e à sua imposição de uma mimese agregadora de tempo, ação e espaço. Mas seria no campo da *Performance Art/ Arte da Performance* que o teatro seria denunciado, nomeadamente pela obra e figura tutelar de Marina Abramovic, como representação de uma realidade enganadora. E assim, nos anos oitenta, estas tendências já se organizam de forma teórica,³¹⁰ com a *Societas Rafaelo Sanzio* a propor um “Teatro Khmer (...) que recusa a representação porque o real já o conhecemos e ele engana-nos desde os quatro anos”.

Mas será ao longo dos anos noventa, que a criação teatral se abre de forma mais abrangente a universos performativos nos quais o espetador é desafiado a construir significados de forma autónoma, através das suas memórias, da sua experiência prévia e do seu imaginário. Trata-se de uma (re)ativação do espetador que pretende gerar um papel ativo, na medida em que o que se apresenta já não será uma totalidade de sentido mas um vazio que cada um dos presentes poderá preencher com o que traz consigo. O que, na prática, acaba por descartar a semiologia enquanto modo de leitura. Porque agora se trata cada vez menos da procura de significados - tantas vezes apontados como inequívocos pelas “Análises Dramatúrgicas” – e cada vez mais daquilo que está a acontecer, no que está a ser e no que é. E fala-se cada vez mais na recusa de espetadores e no apelo a testemunhas, mas não testemunhas do que se representa mas testemunhas daquilo por que passaram os performers. Procura-se cada vez mais o visível e cada vez menos o legível. E altera-se a relação entre a obra e o criador, com este último a poder considerar-se como um mero espetador perante a (sua) obra em si. E estas tendências, que se concretizam de forma complexa, e por vezes contraditória, podem ser exemplificadas nomeadamente com os seguintes artistas:

Os *Goat Island*, um coletivo de Chicago, ligado ao teatro, dança e vídeo:

Aprendemos que as coisas não têm desde logo um significado e que o significado é contingente. (...) Somos responsáveis pela nossa própria compreensão, a nossa própria resposta crítica e criativa. Os *Goat Island* apresentam várias mensagens. mas para mim e antes de mais, a força do seu trabalho reside na delicada mas firme lembrança de que nós próprios temos que passar

306 *Ibidem*. p. 34.

307 www.thefileroom.org em 16 de maio de 2012, 10.30h

308 GUATTARI, Félix – “Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm”. Tradução de Paul Bains e Julian Pefanis In BISHOP, Claire – *Participation* p. 82.

309 Aproveitamos neste ponto algumas linhas de raciocínio abertas pela nossa investigação de mestrado, mas agora ultrapassando o desejo de catalogar e procurando, de forma mais sintética, o modo como a “perda do significado” conduz à “perda da ficção” e como a “perda da ficção” contribui para a apologia do “aqui e agora” e como a apologia do “aqui e agora” transforma os estatutos da performance.

310 CASTELLUCCI, Claudia & Romeo *op. cit.* p. 15.

também a ser autores.”³¹¹

Os *Forced Entertainment*, coletivo teatral de Sheffield, liderado por Tim Etchells:

[a grande atração] pelas coisas que são o que são e [na grande atração] pelos momentos em que o que está a acontecer é o que está a acontecer.³¹²

O francês François Tanguy e o seu *Théâtre du Radeau*,

Aqui o teatro não representa nem o mundo nem mesmo a grande cidade. Quem vier com o espírito de um desejo de reconhecimento, sairá perdido, desorientado e até mesmo ferido por aquilo que não lhe terá acontecido.³¹³

E finalmente o italiano Romeo Castellucci, da *Societas Raffaello Sanzio*, de Cesena

O cérebro é um órgão preparado para receber informação enviada pelo ambiente. (...) E é aqui que devemos começar. Todo o corpo é afetado pelo que se passa no palco. Eu não espero nada do público, (...) Eu sento-me do lado do público, no meio deles, vejo o espetáculo exatamente da sua posição. A única diferença é que sei o que vem a seguir. Ainda assim o meu espanto por estar ali é o mesmo.³¹⁴

Ao longo destas duas décadas vamos assim encontrar cada vez mais artistas afastados do estilo fechado próprio da narrativa dramático-ficcional, bem como um público cada vez mais à vontade na partilha de um espaço e momento com os artistas performativos. Naturalmente continuam a contar-se histórias, mas já não importa tanto a legibilidade das mesmas, pois interessam mais as questões que se levantam do que as respostas que se avançam.

E o que temos aqui é, desde já, uma marca característica dos normalmente designados como processos de *Escrita de Cena*, tal como são desenvolvidos na Europa e Estados Unidos da América.³¹⁵ Colhendo exemplos em geografias variadas, poderemos apontar, utilizando exemplos anteriores, a *Societas Raffaello Sanzio*, para quem é a ação que importa, e não a fábula ou a personagem,³¹⁶ o *Théâtre du Radeau*, e a sua “rutura com a crença na ficção,”³¹⁷ e os *Goat Island*, propondo uma mera sucessão de cenas e quadros visuais, não tolerando nenhum lugar em que o espetáculo se possa ver de forma completa.³¹⁸ E esta fuga ao drama é para nós particularmente importante por conter em si a negação da quarta parede, elemento ontológico do *Teatro Moderno* que remetia performers e público para assoalhadas diferentes, e que agora é recusado, numa permanente demanda de uma participação mais completa, como explica Tori Haring-Smith:

311 BAILES, Sara Jane – Moving Backward, Forewards Remembering: Goat Island Performance Group. http://www.goatlandperformance.org/writing_moving%20backward.htm em 9 de Julho de 2008, 12.h. E no mesmo sentido Adrian Heathfield quando afirma: [Os Goat Island] não pretendem transmitir o significado do seu trabalho, preferindo antes assumir um processo de descoberta do significado implícito no seu trabalho, e envolver os espetadores nesse processo.”HEATHFIELD, Adrian – *Coming Undone* em www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm em 9 de Julho 2008 às 12.15h.

312 FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia). p. 22.

313 TACKELS, Bruno; NOEL, Bernard – “Le Théâtre du Radeau: En eaux troubles”. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 48 (Julho/Setembro 2008). p. 98.

314 SOCIETAS RAFAELO SANZIO – *Tragedia Endogonia* (DVD com memória vídeo e programa do projecto).

Realização de CARLONI, Cristiano e FRANCHESCHETTI, Stefano. Edição Rarovideo, 2006. p. 18 do programa.

315 Podemos encontrar também as designações *Devised Theatre* (Reino Unido), *Collaborative Theatre* (Estados Unidos da América) e *Écriture de Plateau* (França).

316 TACKELS, Bruno – *Les Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005. p 35.

317 TACKELS, Bruno; NOEL, Bernard *op. cit.* p. 89.

318 www.goatlandperformance.org

Um mundo aparentemente à prova de som, esquecendo a comunidade para quem (os atores) deviam estar a falar. O público é ignorado. Desta forma o teatro da quarta parede viola uma característica essencial do teatro – a relação do evento teatral ao vivo com uma comunidade viva. Tal como Brecht, afirmo que a quarta parede do teatro tem de ser destruída para incluir o público no mundo do espetáculo, para o implicar, como ele o teria dito. Contudo, espero que o envolvimento do público seja mais do que intelectual, seja também emocional (...).³¹⁹

As *Escritas de Cena* começam então a desenvolver outros eixos dramáticos, alguns dos quais responsáveis por alterações radicais no modo como o público percebe e participa da performance. Veja-se, e por exemplo no caso dos *Forced Entertainment*, a opção programática pela fragmentação (que obriga o espetador a uma construção ativa e lhe retira a sensação satisfatória de unidade), duração (que conduz a uma exaustão que impede o performer de controlar o público), não imposição da dramaturgia (permitindo ao público construir uma pluralidade de linhas dramáticas), recusa da representação (apenas ser o que se é sem tentar ser o que não se é), e ainda a presença constante da própria ideia de falhanço dos sistemas de representação.³²⁰

E esta trajetória das dramaturgias para teatro foi responsável pelo peso cada vez maior das dramaturgias do Eu e do NÓS, criações de inspiração autobiográfica ou comunitária em que a vida dos artistas e/ou das comunidades envolvidas dá sentido ao processo de trabalho e se pode até transformar no próprio produto, através de “narrativas teatrais que pretendem expressamente desafiar a distinção clara entre o ficcional e o real, entre segredos e mentiras e entre imaginação e autenticidade”.³²¹

Explorando esta tensão entre realidade e ficção, deparamo-nos com o cruzamento entre biografias reais e pessoas reais que interpretam as próprias biografias³²². Como exemplo, *Chácara Paraíso dos Rimini-Protokoll*, uma ficção que vive das experiências reais dos guardas prisionais, e respetivas famílias, que se encontram, eles próprios, em cena, ou *Class of 76*, dos *Third Angel*, inspirado nos percursos de vida dos ex-alunos de uma turma escolar.³²³ Mas podemos encontrar também o cruzamento entre ficção e paisagem real. Como exemplo também os *Rimini Protokoll* com *Cargo Sófia* – uma viagem de camião pela periferia de várias cidades, confrontando a realidade exterior com as narrativas ouvidas dentro do camião. Ou também *O Resto do Mundo*, do *Visões Úteis*, espetáculo num Táxi que cruza a ficção de Joseph Conrad, subindo o rio Congo, com a realidade dos bairros periféricos da cidade do Porto.

Mas não será demais recordar que esta abertura ao real (ou ao documental) acabou por correr de mãos dadas com algumas tendências da própria literatura dramática, que reavivaram o “teatro dos factos” e os “jornais vivos”, que tivemos oportunidade de referir em pontos anteriores. Veja-se a utilização, como material criativo, de entrevistas, declarações públicas e informação noticiosa, associadas ao “terrorismo” (David Hare com *Stuff Happens* e Victoria Brittain e Gillian Slovo com *Guantanamo*) e à “crise financeira” (David Hare com *The Power of Yes* e Lucy Prebble

319 HARING-SMITH, Tori *op. cit.* p. 100.

320 FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack* p. 7-27.

321 GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 57.

322 Este apelo à “participação do real na ficção” foi-se assumindo ao longo destas duas décadas como uma característica determinante do cinema ficcional do realizador português Pedro Costa, através da escrita de guiões que partem da experiência de pessoas reais que posteriormente se interpretam a si próprias, criando uma ficção que não deseja afastar a ideia de documentário.

323 Em Portugal poderemos destacar - como exemplo deste “só precisas de ti para fazer dramaturgia”, já no fim do período - a criação “*O Álbum*” de Helena Botto (2008), no âmbito do seu *Projecto Transparências*, a partir de 2000 fotografias pessoais: “Este aglomerado de imagens privadas, constitui aquilo a que se chamou o Álbum da Memória. São fotos de infância misturadas com fotos recentes, fotos de trabalho, fotos de férias, fotos de festas, fotos de pessoas, instantâneos recolhidos à socapa, fotos roubadas de outras pessoas, de outras vidas, outras vidas partilhadas, outras vidas cruzadas. É então a partir desta mancha de imagens paralisadas, fixadas em papel fotográfico, que todo o processo performativo se vai construindo” In BOTTO, Helena - www.projectotransparencias.blogspot.com, em 26 de Janeiro de 2009, às 16.00h.

com *Enron*).

Os anos noventa conheceram assim o desenvolvimento de Escritas de Cena que entretanto se institucionalizariam na década seguinte, sendo amplamente reconhecidas pela crítica, pelos públicos e pelos decisores enquanto geradoras de património artístico.³²⁴ Este teatro do “Aqui e Agora” (do sítio onde estamos e do momento que vivemos) revela-se extremamente permeável às realidades locais e aos problemas de pessoas concretas num sítio e num momento concreto, não tendo à partida aspirações de universalidade e assumindo orgulhosamente os vícios e virtudes de quem o experimenta, de quem dele participa,

Se queremos ser universais temos grandes probabilidades de não o conseguirmos, porque é uma abstracção. Mas se falarmos daquilo que conhecemos bem, do local... isto serve não só para o plano social mas também para o plano do íntimo: se falarmos de nós mesmos, temos todas as hipóteses de atingir uma universalidade que nem sequer procurávamos ou premeditámos.³²⁵

Do que se trataria então seria da urgência em corrigir um desfasamento gritante entre o teatro e a vida, como sugeria Roberta Levitow quando afirmava que ir ao teatro poderia ser apenas uma fuga ou negação:

Será que o teatro que vemos reflete ou explora estas questões [as mais profundas do nosso tempo]? Onde será que vamos para que a vida faça sentido e para conhecer melhor a natureza da nossa experiência humana? (...) Onde será que vamos para nos conhecermos melhor enquanto membros de uma comunidade, para transcender a vulgaridade da nossa vida individual e experimentar algo maior do que nós próprios. (...) Onde vamos para sentir o fervor e a vitalidade da força da vida? (...) Pois é, realmente nenhum de nós vai ao teatro [para nada disto].³²⁶

Aliás era já este desfasamento que os *Forced Entertainment* apontavam no longo *travelling* noturno por Sheffield, a cidade natal do grupo, que abria o documentário *Making Performance*. Aí somos interpelados por uma *voz off* que acompanhava o desfilar da paisagem urbana (mais ou menos nos seguintes termos) “Esta é a nossa cidade. Este é o sítio onde estamos agora. E porque é que o que eu vejo na cidade não está no teatro?”³²⁷ Basicamente as questões que - em meados dos anos noventa e na primeira obra teórica dedicada ao *Devised Theatre* – Allison Oddey já levantava, nomeadamente ao afirmar que na escrita de cena se tratava da “relação de um grupo de pessoas com a sua cultura, o contexto sociopolítico, artístico e económico, bem como com os assuntos e acontecimentos que o rodeiam.”³²⁸ Deste modo os artistas performativos foram cada vez mais partindo numa busca, por vezes quixotesca (como veremos mais à frente, com Massimo Furlan a correr sozinho atrás de uma bola imaginária num estádio de futebol) da “assembleia grega” que Patrice Pavis apontava como perdida nos nossos tempos;³²⁹ Uma assembleia que hoje encontraríamos cada vez mais reunida em ginásios, concertos, centros comerciais, festivais de verão ou eventos desportivos, mas cada vez menos nas salas de teatro.

324 Exemplo paradigmático o dos *Forced Entertainment*, que em meados dos anos noventa eram olhados com desconfiança pelo *Arts Council* e no início da década seguinte já eram convidados a criar um arquivo seu para a Biblioteca Britânica. E já agora o do *Visões Úteis*, cuja dramaturgia, no início da década passada, era apontada como “inconsistente e indeterminada” pelo Ministério da Cultura, para no final da década ser conotada, no seio do próprio Ministério, como uma “identidade consistente”. Mais detalhes acerca desta acelerada legitimação em COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI* pp. 50-66.

325 Entrevista a Joseph Danan citada em: VITORINO, Ana, COSTA, Carlos [et al.] – *Visíveis na Estrada Através da Orla do Bosque*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003. p. 141.

326 LEVITOW, Roberta – “Some words about theatre today” IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras p. 28.

327 FORCED ENTERTAINMENT – *Making performance* (DVD documental de apresentação da companhia).

328 ODDEY, Alison – *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. Londres: Routledge, 1994. p. 23.

329 PAVIS, Patrice *op. cit.* p. 288.

E realmente, entre o fim do século XX e o início do século XXI, as questões relativas à construção e restauração da comunidade, foram ganhando cada vez mais destaque no terreno da criação teatral:

- Protestando contra a apropriação do imaginário simbólico das comunidades, por parte das multinacionais: Rodrigo Garcia em *Comprei uma pá no Ikea para cavar a minha sepultura* (2002);
- Mitificando a resistência à globalização: A *Societas Raffaello Sanzio* na *Tragédia Endogonia #1* (2002);
- Questionando a existência de diversas comunidades e culturas na mesma cidade e também o contacto próximo entre o primeiro e o terceiro mundo: *The Builders Association* em *Alladeen* (2003).
- Montando um acampamento no centro das cidades para aí receber as comunidades que se atravessa: *Théâtre du Radeau* e a sua “tenda de circo”.
- Apelando à relação “com as pessoas que vivem fora do mundo da arte” como algo de essencial para “comunicar com outros mundos de pensamento.”³³⁰ *Os Goat Island* na *Carta a um Jovem Praticante* (2000).

Esta movimentação que aqui se sente, no campo da criação teatral e em particular das Escritas de Cena, traduz então, e antes de mais, um imenso desejo de construir um palco para o presente, um palco aberto a uma participação mais plena e mais democrática de todos os artistas performativos envolvidos num dado processo criativo. E este desejo foi-se sedimentando, na transição do século, através de alterações profundas na hierarquia dos modos de produção.

Compreenda-se então que o paradigma criativo e produtivo que dominou o século XX – e agora no que diz respeito ao teatro – assentava no binómio dramaturgo+encenador, sendo o resultado final do processo determinado pela vontade maior do encenador, maestro supremo (numa lógica autoral eminentemente wagneriana) da criação teatral. Quanto aos restantes artistas performativos, nomeadamente os atores, estes seriam sobretudo intérpretes de uma ideia alheia já que a encenação seria, quase sempre, a confirmação das “suspeitas” do encenador, o autor maior, num processo em que este daria a ver o que previamente teria lido. Pelo contrário, nestes novos processos colaborativos, a autoria é alegremente partilhada e o ator/performer assume-se plenamente como criador/autor, tudo isto numa apologia entusiasmada da performance – e dos processos criativos e de trabalho que lhe são próprios – enquanto fonte de dramaturgia, apologia que os *Forced Entertainment* justificavam, a seu modo, pela vontade em “manter um grupo que partilha uma história, capacidades e um igual envolvimento no processo criativo.”³³¹ E assim foi crescendo, de forma exponencial,³³² um paradigma criativo que dispensava a pirâmide hierárquica própria do processo de encenação do texto dramático e em que a identidade era gerada, de forma difusa, por vários artistas performativos, tal como explica Clive Barker:

O que mudou, grosso modo nos últimos quarenta anos, foi uma atividade flutuante que tende a trazer para o processo criativo todos os talentos variados dos membros do coletivo teatral, que tinham perdido capacidade de decisão pela concentração do poder nas mãos de alguns membros chave. (...) Não seria levar as coisas demasiado longe ver este processo como uma tentativa de suplantar o controlo oligárquico, ou até ditatorial, por um modo mais democrático de trabalhar.³³³

330 GOAT ISLAND – “Letter to a Young Practitioner” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras p. 242.

331 FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack* p. 1.

332 Na nossa investigação de mestrado tivemos também a oportunidade para demonstrar estatisticamente este crescimento, no que diz respeito ao caso português.

333 BARKER, Clive – “Foreword” In BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*. Wiltshire: Crowood, 2008. p. 6.

E neste processo de mudança – poderíamos mesmo chamá-lo de revolucionário – alteraram-se radicalmente os protocolos associados às artes performativas e em particular ao teatro, numa valorização crescente da proximidade (de tempo e lugar) à performance. Temos assim que textos e dramaturgos – sobretudo quando “importados” de outras épocas e geografias - perdem destaque nos processos criativos, que cada vez mais se encerram nos contributos dramáticos de um grupo concreto de artistas num momento e local concretos. E a força desta movimentação foi tal que mesmo (alguns) dramaturgos tradicionais (aqueles que até aqui estavam habituados a assinar dramaturgia a solo) acabaram por se transformar em mais um elemento da equipa, mas agora numa relação de maior horizontalidade - sem a especial relação de propriedade com a equipa, que definia o seu trabalho anterior – sendo agora o texto apenas mais um dos elementos do espetáculo.³³⁴ E altera-se também o estatuto do performer (cada vez menos chamado de ator) e do encenador (cada vez mais chamado de diretor). Este último porque deixa de ser, como vimos, o detentor exclusivo da “bússola” do processo criativo, passando cada vez mais a partilhar responsabilidade e autoria. E o primeiro – o performer – porque, por um lado, deixa de ser um intérprete ao serviço de outrem e passa a poder assumir responsabilidades acrescidas no âmbito da dramaturgia do espetáculo. Por outro lado porque parece que ao performer se vai pedindo cada vez menos representação – ou pelo menos a representação associada à complexificação da criação de uma personagem – e cada vez mais alargando o convite a que seja ele próprio, bastando-se com o seu corpo e até recusando que este seja agente de significado.

Continuando a apontar as transformações estatutárias relevantes, teremos que chamar a atenção para o modo como, no mesmo período, as artes performativas, e em particular o teatro, se foram afastando dos seus lugares institucionais, os edifícios e palcos que, ao longo do século XX, se associaram à prática teatral. Isto agora numa tentativa de encontrar sensações já não despertadas pelos “lugares do costume” e “num esforço em parte para encontrar a sensação de aventura que se sente ter sido perdida por entre o conforto do espaço teatral tradicional. (...) e também como modo de explorar a relação de um texto ou imagem com a arquitetura e com a memória da arquitetura.”³³⁵ Do que se trata aqui, em síntese, é da desvalorização do “palco italiano” enquanto teatro da ilusão, e da procura de um “palco grego” que aposte mais em testemunhas do que em espetadores, ou seja a alteração do estatuto do lugar está profundamente ligada à alteração do estatuto do espetador. Trata-se portanto do desejo de um novo público, um público que já não pretende transmissão de conhecimento nem sequer de mensagens e/ou significados, um público que quer abdicar de (pelo menos alguma) distância, como que numa tentativa de superar, à entrada do novo século, a dicotomia entre artaudianos e brechtianos, que desde os anos sessenta/setenta parecia tudo poder explicar. Assim, e ao longo da década passada, começam a multiplicar-se – em entrevistas, programas, ensaios – as referências ao “espetador emancipado” e à “partilha do sensível”, conceitos avançados entretanto pelo filósofo francês Jacques Rancière,³³⁶ para justificar uma (re)ativação do espetador, por um lado, e uma maior exigência de envolvimento do artista com a sua comunidade, por outro.

Gera-se assim, por entre uma percentagem apreciável de artistas performativos, um grande entusiasmo com a ideia de fazer parte de um grupo, o que acaba por conduzir à exigência de que a performance seja também, em si, uma apologia deste coletivo - aqui reunido, agora reunido – que se afirma mais democrático. Um coletivo que força constantemente a estética a deixar entrever o processo de colaboração, enquanto confronto da relação com o outro. A performance, e o seu regime criativo específico, passa a ser uma constante e assumida negociação da comunidade em que se insere o projeto artístico, colocando em causa todas as relações inerentes à criação artística e

334 Em Portugal podemos citar, como exemplo, os casos de José Maria Vieira Mendes (com o *Teatro Praga*) e Mickael de Oliveira (com o *Colectivo 84*).

335 DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad – “Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century: Snapshots of a Time” IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *op. cit.* p. 13.

336 Mais à frente teremos oportunidade de nos debruçarmos um pouco mais sobre os conceitos de Rancière.

refazendo os limites do que é visível e do que é invisível na arte. Veja-se, por todos, este emblemático parágrafo da *Carta a um Jovem Praticante*, dos Goat Island

Se tiveres alguém com quem possas trabalhar, estabelece um compromisso e trabalha apesar das diferenças. Estabelece um compromisso para suprir as falhas com as tuas próprias contribuições. Não liguês nenhuma àqueles que te dizem para não trabalhares com os teus amigos. Ser artista implica um trabalho tremendo. É insuficiente confiáres apenas na tua energia. As ideias gostam de uma fertilização cruzada. Os laços que surgem entre artistas que trabalham juntos produzem uma integridade que se lê no trabalho... que é visível no trabalho... comunica com o público e com o espetador.³³⁷

Estamos então perante uma viragem estética que obriga a uma reformulação das relações inerentes à criação artística enquanto experiência coletiva. Mas uma reformulação que para ser compreendida obriga a uma expansão, ou desvio, dos termos da discussão, tal como veremos no ponto seguinte.

4.3 - – O desvio para a política

No campo das artes performativas, esta alteração de estatutos que abordámos no ponto anterior, já tinha sido teorizada, em meados da década de noventa, quando Hans-Thies Lehmann desenvolveu o conceito (hoje canónico) de *teatro pós-dramático*:

O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto de encenação – e muito menos um novo tipo de texto para teatro - mas antes um novo tipo de utilização dos signos em teatro que vira de cabeça para baixo os dois níveis referidos, através da mudança estrutural da qualidade do texto da performance: passa a ser mais presença que representação, mais partilha que comunicação de experiência, mais processo que produto, mais fenómeno que significado, mais impulso energético que informação.³³⁸

Do que se trata é, entre outras, da já apontada reformulação do espetador, agora sobretudo convocado para momentos de partilha em que constantemente se integram elementos/imagens do *mainstream* (nomeadamente através de uma proliferação de adereços associados à cultura popular). Mas estes elementos/imagens já não estão em cena numa lógica brechtiana de combate, mas antes convidando a modos de perceção que os possam questionar. Mas agora não numa lógica pré-formatada pelo autor, mas antes através de um caleidoscópio de possibilidades, leituras e perspetivas, em que cada espetador terá de encontrar o seu próprio caminho, ou mesmo perder-se por entre a multiplicidade de caminhos e entroncamentos.

Recordo em *Monstros de Vidro* (Visões Úteis, 2011) uma cena em que um performer monta uma tenda *Quetchua for four - 2 seconds* para em seguida não a conseguir desmontar. E simultaneamente outro performer, ao som de *Viva la Vita*, dos *ColdPlay*, diz ao microfone um texto escrito a partir dos instrumentos de marketing dessa marca de artigos de desporto. A relação entre a dificuldade (na verdade pouco representada) em dobrar a tenda, com a suposta facilidade de adesão às verdades do texto, sob o signo vazio³³⁹ da faixa pop, geravam a partilha de um entroncamento de estupefação, em que cada espetador teria que assumir a responsabilidade de um caminho.

Mas não deixa de ser curioso, perceber que este desejo de (re)ativar o espetador, vive numa permanente tensão com a infinita capacidade que o sistema (leia-se o capitalismo, o mercado, o

337 GOAT ISLAND *op. cit.* p. 242.

338 LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. p. 85.

339 Socorremo-nos da formulação do filósofo esloveno Slavoj Žižek segundo a qual os signos esgotados por uma utilização excessiva, perderiam qualquer valor intrínseco para se transformarem em significantes vazios.

mainstream) tem de absorver os gestos críticos que lhe são dirigidos, para os transformar em *inputs* que o reforçam. Um exemplo curioso pode ser apontado, novamente, com Marina Abramovic. Por um lado temos *House with an Ocean View (2002)* enquanto reiteração do capital simbólico do “ao vivo” e da dimensão política associada a estar “frente a frente” com o outro, o que permitiria que (tal como também temos tentado fazer nesta dissertação) “o teatro e a performance pudessem falar com a filosofia com renovado vigor.”³⁴⁰ Mas por outro lado, a performance da artista sérvia acaba apresentada, em 2003, num episódio da série televisiva *O Sexo e a Cidade*, tendo Abramovic ainda sido entrevistada para a revista de Domingo do *New York Times*. E anos depois, por ocasião da retrospectiva *The artist is present*, no MoMA, Nova Iorque era invadida por cartazes com o rosto de Abramovic. Mas “a vanguarda usada para vender a marca Marina talvez não seja a mesma vanguarda que criticamente marca o seu trabalho artístico.”³⁴¹

Temos então que cada vez mais se vai afirmando a relevância política da performance – o modo como esta sustenta ou resiste às relações de poder vigentes – como um dado imprescindível da elaboração estética. E neste sentido não é que a participação – enquanto expansão do espaço público a uma multiplicidade de vozes e atores – só por si torne um trabalho relevante, mas talvez sem participação um trabalho já não possa ser relevante. Situação a que não é estranho o desenvolvimento das tecnologias da comunicação, nos anos noventa e que foram habituando os públicos a uma maior exigência de interatividade, que terá ajudado a despertar uma vontade de participar/fazer parte/estar dentro. Mas na primeira década do século XXI é já aguda esta *confusão* entre estética e política. Ao ponto de, na saída da década, em Outubro de 2009, a *Mouvement*, revista francesa “de quiosque”, dedicada em grande parte às artes performativas, aproveitar um momento de reestruturação de design e conteúdos, para substituir o sub-título/assinatura “l’indisciplinaire des arts vivants” por “artistes et créations – esthétique et politique”. No ano seguinte, e repetidamente questionado acerca desta opção, o diretor da publicação explicava:

Ao contrário da maior parte das publicações artísticas e culturais (...), a *Mouvement* procura realmente não dissociar a criação artística da dimensão política (em sentido lato) da sua inscrição.

E Jean-Marc Adolph desenvolvia este raciocínio promovendo o esquecimento da estética enquanto mero ideal de beleza e propondo um regresso à etimologia (sentir/receber), numa clara desvalorização da criação artística apenas associada aos sentidos e à receção:

Uma verdadeira política estética não se deveria limitar ao fetichismo das obras. A ação cultural pode hoje reinventar-se agregando as iniciativas em que a criação não está separada do contexto em que decide intervir.³⁴²

E esta reformulação (política) da estética parece efetivamente um dado dotado de massa crítica em França, e por vezes mesmo com sentidos contraditórios. Sentidos a que também não foram estranhos os efeitos do consulado de Nicolas Sarkozy e do seu Ministro da Cultura Frédéric Mitterrand, que moveram repetidos ataques contra o modelo francês de apoio às artes, vigente até então. A pedra de toque da mudança seria a substituição do conceito de uma cultura para todos – desenhado pela políticas culturais pioneiras de André Malraux nos anos cinquenta – pela fórmula de uma “cultura para cada um,”³⁴³ eminentemente subordinada às lógicas do mercado, da procura e da

340 PHELAN, Peggy – “Marina Abramovic. Witnessing Shadows” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 85

341 CESARE, T. Nikki, e SANDFORD, Mariellen R. - “To Avant or Not to Avant”. TDR The Drama Review. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology.. Nº 54:4 (Inverno 2010). p. 9.

342 ADOLPHE, Jean-Marc – *Sur la voie de la droite..* Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 55 (Abril/Junho 2010). pp. 92-94.

343 LACLOCHE, Francis e PFISTER, Guillaume – *Culture pour Chacun: Programme d'action et perspectives*. [SL]: Ministère Culture Communication, 2010 [PDF] em <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-49062>

oferta.³⁴⁴ E com esta viragem desvalorizava-se precisamente um desejo de acessibilidade (condição do modo de inscrição da criação artística) em detrimento de um desejo de excelência (condição da receção da obra).

Mas nesta viragem para a política, do que se trata não é do regresso a um engajamento brechtiano, mas sim dum dado concreto que terá de ser descoberto na obra, ainda que a obra tenha que ser agora entendida num sentido amplo que transcende o mero espetáculo e dá relevo ao processo de trabalho e ao modo de inscrição num dado contexto social, tal como explica Isabelle Barberis:

Portanto o ethos artístico não se deixa entrever atrás dos discursos e das posturas, ele é um dado concreto, não apenas da obra enquanto dado espetacular, mas também da posição adotada no interior do trabalho criativo.³⁴⁵

Mas apesar desta clarificação, que tenta distinguir a *dimensão política da estética*, de um *engajamento político do artista*, explicando que a primeira se refere a opções efetivamente estéticas, ainda que num espetro performativo mais amplo que o da mera opção poética, fechada “atrás do arco do próscénio” (e que a segunda se refere a opções que podem ser de mero conteúdo); Apesar desta clarificação, dizíamos, nem sempre é fácil transmitir o que aqui tentamos discutir:

Recordamos, em Novembro de 2010, a participação numa mesa-redonda integrada na conferência “Teatro e Economia – desafios em tempo de crise” organizada pelo Teatro Nacional Dona Maria II. Na nossa intervenção começámos por dizer que “o que eu acho que os artistas devem saber sobre economia é tudo, mesmo. Por duas razões: a liberdade é característica do desenvolvimento de um projeto artístico e depende não só do que se faz, como do quando se faz, como, com quem e onde se faz. Tudo isso depende de condições de produção que não se viabilizam se não forem contextualizadas no mundo, na sociedade e na economia. Além disso (...) a ideia de que a economia é neste momento o discurso dominante do mundo implica que o artista, se quer ter um gesto crítico sobre o mundo, seja capaz de ter também um gesto crítico sobre o discurso do mundo.”

Mas imediatamente a seguir, João Pedro Vaz, outro participante da mesa, intervém num sentido contrário, como que respondendo à intervenção anterior e começando desde logo assim:

Um criador de teatro não precisa de saber nada de política, o exercício da sua atividade e da sua estética é em si um ato político e, hoje em dia, quase de resistência, num certo sentido. Sou mais pela validação estética e artística do que pela criação de um discurso político paralelo.³⁴⁶

Temos então, nestas três linhas, a recusa da política, enquanto algo ontologicamente exterior à estética, o refúgio do artista num discurso exclusivamente estético (exclusivamente no sentido do encerramento sobre si próprio que referimos atrás), e a conotação da atividade do artista, sem mais e só por si, enquanto ato político. Portanto, e em síntese nossa, a confusão do sentido estrito do político (o sentido coloquial associado às narrativas das lutas partidárias) com o sentido lato que aqui deveria estar em causa (associado aos modos de inscrição e à forma como o teatro sustenta ou resiste ao poder) e daí a dificuldade em compreender o alargamento do território do que se

em 25 de Maio de 2012, 12.00h.

344 Curiosamente este discurso, da direita francesa, encontraria eco no discurso da Ministra da Cultura, de um governo do Partido Socialista, Gabriela Canavilhas, que nos meses seguintes se empenhou em modificar os termos do discurso político trocando arte por indústria criativa, criação artística por mercado, apoio financeiro por subsidio-dependência e pluralidade por excelência, como teremos oportunidade de ver mais à frente.

345 BARBÉRIS, Isabelle *op. cit.* p. 9.

346 RAYNER, Francesca, BRILHANTE, Maria João e ALMEIDA, Mónica – *Teatro e Economia. Desafios em Tempo de Crise*. Lisboa: Bicho do mato, 2011. pp. 86-91.

denomina de estético e o comprazimento com a aura romântica do génio fechado em si.. E este “Estudo de Caso” é tanto mais curioso quanto João Pedro Vaz tinha acabado de assumir a Direção Artística das *Comédias do Minho*, cargo que “herdou” de Isabel Alves Costa, e a que esta sempre associou uma profunda dimensão política, visível no modo como foi desenvolvendo o projeto artístico (junto de atores e públicos, respetivamente pela insistência no trabalho de laboratório e nos projetos comunitários).

Ainda assim parece-nos que esta viragem para o político, com que aqui nos debatemos, não deverá ser entendida como um movimento brusco de condução.³⁴⁷ Parece-nos antes que o político esteve sempre presente ainda que eventualmente obliterado por alguns modos de produção dominantes e apolíticos. Será por isso avisado que não confundamos a realidade com a imagem que dela possa ser dada, na busca de um *Hype*, por artistas e jornalistas tentando chamar a atenção para o seu trabalho e apresentando desvios longos e estruturais como grandes descobertas do momento. Deveremos antes considerar as tendências longas em que, como explica Nicholas Ridout, “a experiência estética se torna condição e causa de uma dada relação ética. E por seu lado, a relação ética se torna no território em que se pode configurar uma ação política”³⁴⁸.

E nesta sequência parece-nos que terá sentido importar para aqui um pequeno ensaio³⁴⁹ que escrevemos precisamente acerca da relação entre arte e política, tentando “um cerco ao conceito de integração social”³⁵⁰ nomeadamente quando associado à prática artística³⁵¹:

A minha actividade está essencialmente ligada à criação teatral; uma actividade essencialmente caótica, impressiva, subjectiva, e sempre virada para o presente. Uma actividade onde raramente há o tempo para catalogar ou para definir e onde muitas vezes a própria reflexão sistematizada acaba eternamente adiada. Por isso acho extremamente interessante esta abertura da Academia ao presente desorganizado da criação teatral contemporânea. Mas num segundo momento, e após a satisfação inicial, dou por mim a pensar neste painel para o qual me convidaram: Teatro e reinserção social; A pensar porque é que a minha actividade poderá gerar a ideia de estar relacionada com algum tipo de reinserção social. Isto porque eu nunca tinha visto o que faço nesta perspectiva. Assim, este espanto levou-me a um processo em que procurei encontrar uma resposta, ou pelo menos encontrar algumas perguntas.

Primeiro, consultei um dicionário que me informou que reinserção será o acto de inserir novamente, de integrar de novo, ou seja, e neste caso – o da reinserção social - integrar na sociedade o que não está integrado. A formulação pareceu-me muito genérica e como se tratava aqui de um colóquio numa Faculdade de Direito, e intitulado “Teatro e Justiça”, tentei ser mais específico e descobri que a Direcção Geral da Reinserção Social funda a sua acção nos direitos humanos e chega mesmo a afirmar a crença na reinserção social.³⁵² Ainda assim continuei perdido: esta ideia não parecia encaixar na imagem que tinha daquilo que faço, esta ideia de uns estarem dentro e outros fora, e os que estão dentro generosamente darem a mão aos que estão fora para que estes passem para dentro. Dentro de quê? Do que já existe, talvez. E acabei por desistir. Sentia que assim não encontrava um caminho para a participação no colóquio do

347 Por exemplo quando o artista plástico chinês Ai Weiwei – um há muito declarado opositor do regime - denuncia a atribuição do Nobel da Literatura 2012 a Mo Yan, perguntando. “Como separar um escritor de ser também um intelectual moderno, que respeite os valores universais de direitos humanos e liberdade de pensamento e expressão?” In RATO, Vanessa – “Sublime Neutralidade”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (12 de Outubro de 2012). p. 27.

348 RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics ob .cit.* p. 66.

349 COSTA, Carlos - “Da Reintegração à Reconstrução. Apelo a uma Outra Relação Entre a Arte e o Estado” In RIBEIRO, Nuno Pinto [et al] – *Teatro do Mundo. Teatro e Justiça, Afinidades Electivas*. Porto: Centro de estudos Teatrais da universidade do Porto, [sd]. p. 217-221. As notas de rodapé são as do artigo original, assumindo aqui a numeração em curso.

350 MARTINS, José Manuel – “Síntese Conclusiva” In RIBEIRO, Nuno Pinto [et al] *op. cit.* p. 241.

351 E repare-se como, desde logo, este ensaio arranca precisamente de uma antinomia – entre criação artística e investigação científica – que esta dissertação contudo deixará de subscrever.

352 www.dgrs.mj.pt

CETUP e decidi procurar uma resposta nas minhas práticas e no meu próprio caminho.

Comecei por definir um ponto de partida e lembrei-me de uma noite de Natal há mais de dez anos; Uma véspera de natal em que numa cave húmida da Ribeira do Porto decidimos, no Visões Úteis,³⁵³ apresentar o espectáculo que tínhamos em cena³⁵⁴ precisamente à meia-noite da noite de Natal. Éramos apenas dois naquela noite – o actor, pois tratava-se de um monólogo, e eu a operar a luz e o som. E para aquele que era o único espectáculo de teatro em cena naquela noite, em todo o país, apareceu um espectador, a quem oferecemos o bilhete e para quem fizemos o espectáculo. No fim, incapaz de bater palmas o público cumprimentou-nos e agradeceu-nos efusivamente por aquela hora na nossa companhia. Nós também agradecemos. E ficou a pergunta: Será que nós fizemos alguma coisa por aquela pessoa? Ou será que foi ela que o fez por nós? Não sei, mas a verdade é que esta ideia de levar o teatro a lugares onde ele possa encontrar um sentido profundo não tardou em vingar, e este mesmo espectáculo acabou por ser apresentado, ainda de forma pontual, em alguns estabelecimentos prisionais. A experiência entusiasmou-nos e decidimos institucionaliza-la, criando um espectáculo propositadamente pensado para os estabelecimentos prisionais portugueses.³⁵⁵ E como sabíamos pouco sobre tudo isso decidimos recorrer a quem sabia e apresentámos a nossa ideia à Direcção Geral dos Serviços Prisionais, entidade a quem competia e cito “garantir a criação de condições para a reinserção social dos reclusos”.³⁵⁶ Num primeiro momento reunimos com a responsável das relações públicas da DGSP que afirmou que a nossa ideia – correr o país de uma ponta à outra de Estabelecimento Prisional em Estabelecimento Prisional - era interessante mas que seria muito trabalhosa e desgastante. Sugeriu então que substituíssemos tudo aquilo por uma apresentação única em que, e cito de memória, “poderia ser montado um número para as televisões, com o Ministro da Justiça e o Ministro da Cultura”. Declinámos a proposta e decidimos levar avante a nossa ideia inicial. Num segundo momento, e na estreia do espectáculo num estabelecimento prisional de Trás-os-Montes, a técnica designada para acompanhar a estreia elaborou um relatório para a chefia onde afirmava, e volto a citar de memória, “espectáculo tétrico cuja circulação não deve ser autorizada nos estabelecimentos prisionais”. E provavelmente será neste contacto com o lado oficial da reinserção que encontro a raiz do desconforto que sinto com a própria ideia de reinserção social. Ainda assim a hierarquia da DGSP não seguiu o parecer em causa e o espectáculo deu a volta a Portugal de prisão em prisão.

E deste périplo pelo país ficou uma ideia de viagem, de percurso ao encontro dos outros, não para iluminar o caminho do outro mas para criar um lugar de que ambos precisamos para poder viver juntos. E algum tempo depois desenvolvíamos um projecto³⁵⁷ que partia precisamente da ideia de fronteira enquanto linha que nos separa do outro e da viagem enquanto possibilidade de superação dessa linha. E entre os dois espectáculos que integravam esse projecto – um que o abria e outro que o fechava³⁵⁸ – voltámos à estrada desta vez atravessando a Europa numa viagem em que visitávamos diversas personalidades – do meio cultural, político, artístico – que no seu trabalho reflectiam os temas que atravessavam o nosso trabalho. A ideia era simples: o espectáculo final seria diferente do inicial e a diferença seria exactamente a medida da influência da viagem sobre nós. Mas curiosamente nesse ano o Ministério da Cultura considerou o nosso projecto – alicerçado nesta ideia de viagem - como sendo tão disparatado que nos retirou todo o apoio financeiro, afirmando em acta: “o projecto de viagem é duvidoso. A indeterminação e o carácter aleatório suscitam fortes reservas ao júri”.³⁵⁹ E durante a viagem, Instituto Camões,³⁶⁰ ao receber uma mensagem de correio electrónico em que dávamos contas

353 www.visoesuteis.pt

354 *O Subterrâneo*, uma encenação de Paulo Castro, a partir de Dostoievsky (Visões Úteis, 1995)

355 *O Verdicto*, uma criação Visões Úteis a partir de Franz Kafka (1999)

356 www.dgsp.mj.pt

357 *Visíveis na Estrada através da Orla do Bosque*, uma criação Visões Úteis. (2001)

358 Respectivamente *Estudos* e *Orla do Bosque*

359 Da acta da reunião final e decisória (programas) do Júri do Ministério da Cultura para o concurso de apoio ao teatro de iniciativa não governamental do ano 2000.

360 O Instituto Camões é um Instituto do Ministério dos Negócios Estrangeiros a quem compete a missão de divulgar a

das entrevistas que íamos tendo, respondeu-nos, e cito de memória: “Não queremos saber das vossas aventuras pela Europa. Por favor não nos enviem mais informação.”

Confesso que continuava a sentir-me algo desenquadrado da visão oficial acerca do mundo sobre o qual pretendia agir. E mais desenquadrado me senti quando em 2001 o Porto foi coberto de praças graníticas que ninguém atravessava, praças em que ninguém se encontrava com o outro. E esta reflexão acerca da utilização do espaço público levou-me a um trabalho ³⁶¹ – na foz velha, no Porto, um trabalho no formato audio-walk – basicamente a interação entre uma banda sonora e uma paisagem urbana na qual o espectador/participante se desloca seguindo indicações que vai ouvindo. Um trabalho que reflectia precisamente acerca dos factores que condicionam os mecanismos de agregação das comunidades: como é que vivemos juntos? Como é que superamos as forças desagregadoras para continuarmos a estar juntos e a criar algo uns com os outros? E este projecto foi concebido numa zona em que uma comunidade ali instalada há gerações estava a ser expulsa para os subúrbios pela especulação imobiliária. Uma zona onde já não se viam crianças na rua. Uma zona onde se impunha cada vez mais a lógica do condomínio fechado. Uma zona onde os novos moradores não habitavam verdadeiramente, porque apenas pretendiam um sétimo andar com vista para o mar. E aqui quem estava em risco? A classe média-baixa empurrada para os subúrbios ou a classe média-alta que subia os passeios com as rodas largas dos BMW`s? Se calhar as duas? Quem é que aqui precisava, e para usar a terminologia deste colóquio, de ser reintegrado? Quem é que aqui estava a perder marcas fundamentais daquilo que nos caracteriza enquanto seres humanos ao ponto de ser legítima uma intervenção reintegradora por parte do estado? Talvez a terminologia oficial tenha sentido para o adolescente que repentinamente se viu atirado para um subúrbio do outro lado da cidade, porque os seus pais já não podiam pagar para morar na rua onde os avós tinham nascido. Mas será que terminologia oficial se encaixa no quadro superior, com dois MBA`s, e com um rendimento anual claramente acima da média?

O Visões Úteis desenvolveu assim uma ideia de cidade em que as auto-estradas de uns são os muros de outros e acabou por chegar a um projecto muito particular, ³⁶² um espectáculo para apenas três espectadores por sessão a bordo de um táxi que se perdia na zona oriental do Porto, uma cidade onde o Congo de Joseph Conrad ou o Vietnam de Copolla podiam estar a dez minutos do centro. Um espectáculo em que o público era levado a um campo da morte, onde à vista de uma via rápida o táxi parecia não conseguir passar em becos estreitos, onde a luz não ultrapassava as árvores e onde nos desviávamos, para cima do passeio, de traficantes de droga que fugiam à PSP: na mesma cidade da Fundação de Serralves, da Casa da Música e do Teatro Nacional de São João. E era tudo verdade. Tudo. Fora do táxi não havia teatro. E no fim quando os passageiros/espectadores eram desembarcados junto à nova centralidade do Estádio do Dragão, sob as luzes coloridas do Centro Comercial, todos se perguntavam: como é que esta cidade também é a minha? Como é que eu todos os dias estou a dez minutos disto? E que reintegração há aqui a fazer? A de quem está abandonado nas margens do nosso rio Congo? Claro. Mas e a reintegração de quem vive ao lado de tudo isto sem saber onde vive? Como é que a fazemos?

Eu não quero que o teatro sirva para descobrir um lugar para os outros no meu mundo. Aliás eu nem sequer acredito que hoje deva existir uma verdadeira “afinidade electiva” entre teatro e justiça. Porque a justiça se ocupa inevitavelmente da realidade e o teatro do século XXI – que não é o do século XX porque o do século XX ainda é do século XIX – o teatro do século XXI – nestes tempos de youtube, da televisão personalizada, do consumismo massificado e da confusão entre ser e parecer – o teatro do século XXI terá que se render a algum tipo de platonismo que faça surgir o real que se esconde por detrás da ilusão fabricada diariamente pelos media, um teatro, enfim, menos preocupado com a imitação de uma realidade enganadora... mas ainda assim a realidade com que a justiça trabalha. Por isso quero que o

cultura e a língua portuguesa no estrangeiro: www.instituto-camoes.pt

361 *Coma Profundo*, uma criação Visões Úteis (2002)

362 *O resto do mundo*, uma criação Visões Úteis (2007).

teatro ajude a descobrir um mundo novo. Por isso elejo um teatro em que o palco exponha as tensões que aqui e agora atravessam a polis, um teatro que seja uma janela cheia de luz sobre os tempos que vivemos. Por isso a ideia de reinserção social me incomoda tanto e elejo antes uma vontade de reconstrução social – e isto sem qualquer ideia maléfica de engenharia social ou de utopia à moda do século XX. Apenas acalento a ideia de fazermos algo em conjunto. Não a ideia de inserir o outro no espaço que lhe temos destinado sem sequer saber quem ele é. A directora da Direcção Geral dos Serviços Prisionais estava desinserida socialmente. Tanto como os reclusos cuja vida administrava. E quem quer uma vista para o mar sem saber quem mora na casa ao lado também está desinserido socialmente. Tão desinserido como as famílias que tiveram de fugir para o subúrbio. Todos nós que vivemos a dez minutos de do Congo ou do Vietnam também estamos desinseridos socialmente. Tanto como os que moravam nos blocos sem luz do Bairro de São João de Deus.³⁶³ Estamos todos desinseridos porque estamos fechados, sozinhos, sem saber dos outros, ou sem querer saber deles. Tanto no bairro como no condomínio fechado. Não se trata de trazer para dentro quem está fora porque não há lado de dentro nem lado de fora. Trata-se sim de criar uma polis em que os números de circo para a comunicação social, os condomínios fechados e as vias rápidas não nos afundem a todos no nosso egoísmo e na indiferença. Estamos é todos tramados se não conseguirmos fazer alguma coisa juntos.

4.4 – O desvio para a presença

No início dos anos noventa, Oliviero Toscani desenvolveu, para a marca *Benetton*, uma agressiva campanha publicitária em que expunha, de forma direta, imagens consideradas chocantes, mas que se pretendiam afirmar como defendendo valores humanistas que estariam ameaçados. Obviamente tratava-se de uma campanha publicitária, pelo que o seu fim último seria sempre a venda de um produto e a consolidação da marca no imaginário dos consumidores, distinguindo-a das concorrentes. Mas o que esta campanha tinha de particular era precisamente o contraste entre as “boas sensações” necessárias à compra de um produto e as “más sensações” que as imagens provocavam, tanto mais que às fotografias (e palavras) escolhidas por Toscani não se podia associar uma mensagem ou significado libertador, mas tão só uma experiência de desconforto, dor e mesmo horror. Por isso, e ainda na primeira metade da década de noventa, Pasi Falk refletia assim sobre este auto-proclamado cruzamento entre marketing e humanismo:

Será possível que a Sociedade do Espetáculo (Debord, 1977) possa também ser concebida como uma “Sociedade da Experiência” (Erlebnisgesellschaft; Schulze, 1992) onde as experiências do corpo e da emoção são em geral conotadas positivamente face ao estado de “não sentir nada. (...) os anúncios da Benetton não são principalmente acerca de “preocupações sociais” mas exemplificam uma estratégia em que o efeito espetacular é levado dos limites da representação para a ilusão de uma “presença real.”³⁶⁴

Como vimos antes, e como reforça Erika Fischer-Lichte,³⁶⁵ desde o início do século XX que as artes performativas sublinham o desejo de unir público e artistas num mesmo espaço, aproveitando as memórias deste, a sua atmosfera, e fugindo da separação de uma quarta parede. O que implicaria diversos graus de participação, ora mais tátil, como a proposta pelo *Living Theatre*, ora mais auditiva como a proposta por Jonh Cage em *4'33*. “E sempre numa valorização crescente do corpo do performer, enquanto dado válido por si e não submetido à obrigação de uma complexificação em cima de si, através da criação de uma personagem; Portanto o “triunfo do corpo físico sobre o corpo semiótico” num crescente fascínio pelo que está presente, independentemente do que esteja

363 O bairro de São João de Deus situa-se (situava-se) na Zona oriental do Porto e há muito era considerado como uma das zonas mais problemáticas da cidade. Ao ponto de em 2007 a Câmara Municipal ter iniciado a sua demolição.

364 FALK, Pasi – “The Genealogy of Advertising”. In SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al] *op. cit.* p. 105.

365 Nomeadamente ao longo do capítulo 4, dedicado à “geração performativa da materialidade” em FISCHER-LICHTE, Erika *op. cit.*

presente, independentemente do que signifique: o que está presente é bom quanto mais não seja porque está presente. E esta conclusão implicou a progressiva obliteração, nomeadamente a partir dos anos sessenta, de tudo o que marcasse a ilusão de uma não participação, como por exemplo o intervalo ou a cortina da boca de cena, num palco à italiana:³⁶⁶

Recordo que em 2007, aquando da estreia de *A Frente do Progresso* (uma adaptação de um conto de Joseph Conrad) no Teatro Carlos Alberto, solicitámos a colocação da cortina da boca de cena. A ideia era precisamente criar um “teatrinho bidimensional” que sublinhasse a bidimensionalidade dos protagonistas e da sua experiência colonial. Os técnicos do teatro desempacotaram então uma cortina que nunca tinha sido utilizada desde a inauguração do teatro no início da década. A cortina era azul e muito bonita.

Deste modo, no final do século, e com estratégias como a da *Benetton* reforça-se uma tendência centrífuga que afasta as artes performativas, e em particular o teatro, de um centro vital da *polis*, o centro onde se forja a identidade da comunidade. Porque já ao longo do século XX, o teatro foi perdendo, para o cinema, para a rádio e para a televisão o protagonismo enquanto *mass media*. E posteriormente, e por via da ritualização própria da “sociedade do espetáculo” – por norma associada aos interesses do mercado e da sua própria reprodução – parece também ver o seu território, para gerar experiência, ameaçado com mestria pelos vendedores de roupa, como se apenas lhe restasse, organizar-se para uma minoria e em oposição aos rituais dominantes. E ainda assim, acabando por se organizar também numa apologia da presença, em detrimento de mensagens ou significados libertadores. Portanto tal como na campanha de Toscani.

Mas afinal como poderemos determinar, de forma mais precisa, os limites desta “produção de presença, onde o significado não chega?”³⁶⁷ Apontaremos então a presença como um conceito eminentemente ligado ao espaço e ao corpo, ao que é tangível e pode ser sentido pelo corpo. Entendida a produção precisamente como o “gesto etimológico” de colocar à frente, de valorizar. Estamos portanto no domínio do que é do mundo e do que é material por oposição ao que seria de domínios para lá do corpo: a interpretação, a hermenêutica e o paradigma sujeito/objeto.³⁶⁸

Esta posição elege Descartes como inimigo de estimação e aproxima-se constantemente de Heidegger na medida em que este condena a eliminação cartesiana da dimensão espacial, da *res extensa*. Mas curiosamente, neste jogo de oposições, a via de Gumbrecht não se confunde com um qualquer desvio para a metafísica da criação (de que falaremos mais à frente). Porque se a estética da receção é criticada, porque se centra no significado, a metafísica da criação – enquanto valorização de contextos e processos criativos – é criticada por também se alicerçar no que está para lá da experiência física imediata. Portanto, e de um ponto de vista da produção de presença, uma e outra são vias metafísicas. Em todo o caso Gumbrecht sublinha o modo como uma abordagem semiológica (ou metafísica, na sua terminologia) não “faz justiça à experiência estética”³⁶⁹ na medida em que se esgota na análise (distanciada e posterior) de significados sem chegar a considerar a dimensão imediata da presença. E é precisamente neste desejo epidérmico do mundo, que reside a convocação da *res extensa* (que, num quotidiano eminentemente cartesiano, ficará constantemente em segundo plano) e a recusa da metafísica enquanto “atitude quotidiana e perspectiva académica que atribuem maior valor ao significado dos fenómenos do que à sua presença material.”³⁷⁰

Mas atente-se que neste desvio que aqui tentamos descrever, não se trata de pura e

366 Elementos apontados como perturbadores de um *feed back loop*, ou seja a ideia do performativo enquanto gerador de uma materialidade resultante da participação de todos como explica FISCHER-LICHTE, Erika – *op. cit.*

367 Socorremo-nos aqui de uma tentativa de tradução do título da obra de Hans Ulrich Gumbrecht, uma admirável síntese desta questão, que desde já elegemos como guia para a sua melhor compreensão.

368 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* p. 16-18.

369 *Ibidem*, p.110.

370 *Ibidem*, p. XIV.

simplesmente “atirar Descartes para a fogueira”, mas antes de uma oscilação constante entre efeitos de presença e de significado; ou seja, a constatação de um “cartesianismo excessivo” é motor de uma reação - o que não se confunde com a proposta de uma bipolarização, em que o novo pólo recusa o polo anterior. Prefere-se antes uma reação em que se olha o mundo com uma profundidade de campo suficiente para afirmar o diferente como efetivamente diferente: ver é diferente de viver, interpretar é diferente de experimentar e compreender é diferente de sentir. Mas ainda assim Gumbrecht não se satisfaz com tensões lineares, procurando sempre uma terceira via que confunda as tensões do costume, por exemplo apelando constantemente à existência simultânea de presença e significado - num olhar que pode ajudar a relacionar a valorização contemporânea (e tantas vezes simultânea) de “fenómenos de presença” e “fenómenos narrativos”, ou seja a reivindicação simultânea de significado e presença. Enfim, neste constante refazer de equilíbrios, a interrogação acerca de um dado não implicaria necessariamente o desejo de o substituir, ou em síntese:

Seria grotesco, mesmo “fascista”, renunciar a conceitos, significados, compreensão e interpretação (...) mas esta dimensão cartesiana não cobre (e não deveria nunca cobrir) toda a complexidade da nossa existência, apesar de sermos levados a acreditar – provavelmente com uma pressão mais esmagadora do que nunca – que assim é.³⁷¹

Contudo, parece-nos importante integrar esta proposta de desvio na especificidade do seu contexto cultural, nomeadamente no desgaste e cansaço provocados diversamente por uma academia tomada pela hermenêutica interminável, pela profissionalização da interpretação e por um mundo saturado de sentidos, que os anos oitenta adivinhavam e os anos noventa confirmaram. E neste mundo nada seria mais redundante do que produzir ainda mais significados, em deriva académica ou publicitária. Talvez por isso David Byrne tenha intitulado, em 1983, um mítico concerto/filme dos Talking Heads de STOP MAKING SENSE. Afinal era Byrne que num arrojado juízo de prognose dizia, num tema de 1985³⁷², que “in the future there will be so much going on that no one will be able to keep track with it”. Aliás os anos oitenta, como vimos atrás, adivinharam precisamente estas tensões entre “sentir” e “fazer sentido”. Veja-se, por exemplo, em *The Iron Lady*,³⁷³ um filme biográfico dedicado a Margaret Thatcher, o momento em que a Ex-Primeiro-Ministro responde ao médico, que lhe perguntava como se sente, afirmando que “as pessoas já não pensam só sentem (...) um dos grandes problemas do nosso tempo é sermos governados por pessoas que se preocupam mais com o que se sente do que com pensamentos e ideias.”

Esta tensão entre fazer e não fazer sentido, parece ter sido resolvida, entre a última década do século XX e a primeira do século XXI, pela apologia do sentir, do viver, enfim da produção da presença e pela consequente legitimação do não-hermenêutico que Gumbrecht tão bem explica. Mas a verdade é que esta tendência, poderíamos dizer de estetização da experiência, se foi adensando brutalmente ao longo dos anos, nomeadamente pela entrada neste jogo dos “criativos da indústria”. Referimo-nos a agentes que dominam as técnicas tradicionalmente associadas à criação artística e estética (muitas vezes mesmo os próprios artistas/autores) mas que agora surgem ao serviço do mercado. E o mercado naturalmente tomou-se de amores por este desvio para a presença, um desvio para uma experiência estética que não exige, pelo menos necessariamente, interpretações profundas nem complexificações fatigantes, uma experiência baseada na presença, no corpo e nos

371 *Ibidem*, p. 142.

372 Mais precisamente “In the Future”, integrado em “The Knee Plays” um espetáculo dirigido por Bob Wilson (e posteriormente um álbum) de que a crítica disse que podia não fazer sentido (not make sense) mas que decididamente não era *nonsense*. In TAYLOR, Jonathan - David Byrne's Knee Plays may not make sense but it's not nonsense. The Chicago Tribune (1 de Junho de 1985) em <http://www.kneeplays.com/press/19850601-chicago-tribune-p1.shtml#top> às 12h de 3 de Junho de 2012.

373 Produção inglesa de 2011, realizada por Phylida Loyd, com argumento de Abi Morgan e Meryl Streep no papel principal. Dispensamos aqui qualquer consideração acerca de eventuais fontes documentais e processos ficcionais que estejam na origem do diálogo citado, já que nos interessa apenas a imagem que o filme retém, para a posteridade, da pessoa e do período em causa.

sentidos. E portanto uma experiência estética que se poderia transformar numa constante do quotidiano, ou seja num negócio contínuo e estetizado. Assim, e ao fim de anos de banalização da própria experiência, promovida pelos mercados, não admira que a dicotomia hoje já não seja a dos anos oitenta: Para quem nasceu depois dos *Talking Heads* já não se tratará de querer parar de produzir/fazer sentido; para quem nasceu depois dos *Talking Heads* pode tratar-se antes de procurar algum sentido/significado por entre a amálgama quotidiana de experiências.

Não admira assim que, já na primeira década do século XXI, Guillermo Gómez-Peña, um artista conotado com as vanguardas da performance e a agenda multicultural, nos permita perguntar se, neste *zeitgeist* da presença, a atitude mais radical do mundo não será uma opção retro pelos significados associados a uma drama da quarta parede:

No nosso tempo, o espetáculo substituiu o conteúdo; a forma transformou-se no principal; o “significado” (lembra-se do que é “o significado”?) evapora-se, ou antes desaparece; o aborrecimento instala-se e toda a gente procura a próxima imagem ou experiência “radical”; as implicações éticas e políticas são memórias, do século passado, que desaparecem.³⁷⁴

Como se estes vinte anos tivessem sido uma montanha russa que, num sobe-e-desce vertiginoso, nos levou da obsessão com o significado, até ao encantamento da presença e de volta à promessa do significado.

4.5 – O desvio para a neurologia

Aquando da nossa passagem pela primeira metade do século XX, referimos a sincronia entre as experiências de Antonin Artaud e as propostas de Jonh Dewey. O primeiro valorizando especialmente uma cena de performers e público em detrimento do texto, propondo uma prática teatral e um espaço teatral não- cartesianos, em que a metáfora se legitimava mas sem caráter autoritário, porque aberta à reescrita; o segundo lançando a ideia da arte enquanto experiência intensa e do domínio do sensível. Um e outro, pioneiros de uma cognição com o corpo, em detrimento da racionalização de um sistema de signos sem corpo. E do que se tratava já aqui era de uma construção de sujeito, associada a processos de participação, na medida em que esta permitiria a libertação de uma condição de passividade, gerando um entusiasmo capaz de despoletar novas ações, ou seja a passagem (também se poderia dizer subida) a uma condição de agente ou sujeito. Podemos então apontar aqui o início de uma fuga do território (afeto à semiologia) em que tudo é signo para o território da materialidade dos fenómenos, um território de experiências efetivamente vividas, um território eminentemente sensorial. Deparamo-nos assim com um resgate do corpo para o terreno da percepção, tentado pela filosofia, nomeadamente com Maurice Merleau-Ponty, e a sua abordagem fenomenológica de questões políticas e sociais, entre os anos quarenta e sessenta; Para o filósofo francês a fenomenologia partilharia com Proust o mesmo “género de atenção e espanto, a mesma exigência de consciência.”³⁷⁵ E este resgate seria sentido sobretudo com a evolução da Linguística, desde os anos cinquenta, e em particular com a via, eminentemente biológica, aberta por Noam Chomsky, linguista do MIT, que conduziria ao reconhecimento posterior, pela Paleantropologia, da linguagem como “um ponto de viragem na pré-história humana [permitindo] criar novos mundos na natureza: o mundo da consciência introspetiva e o mundo que fabricamos e partilhamos com os outros, a que chamamos “cultura.”³⁷⁶ E será este trilho que as neurociências irão confirmar no final do século XX, com o português António Damásio a convocar novos argumentos contra a tradicional divisão entre corpo e mente.

Pretendemos agora é apresentar o modo como as neurociências e as ciências da cognição em

374 GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – “Culturas-in-Extremis, Performing Against the Cultural Backdrop of the Mainstream Bizarre” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 51.

375 MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. Paris: Librairie Gallimard, 1945. p. XVI.

376 LEAKEY, Richard – *The Origin of Humankind*. Londres: Phoenix, 1995. p. 151.

geral - precisamente nestas duas décadas de que agora tratamos - evoluíram para alterar a noção, cartesiana e dominante, da separação entre razão e emoção, como se a primeira fosse coisa da mente e a segunda do corpo. Colocam-se assim em causa as perspetivas – sejam elas histórico-críticas ou mundanas – que tendem a estabelecer uma diferença entre ver e viver, entre conhecer e sentir (antinomia que o título desta dissertação realça). Estamos portanto perante o território, eminentemente interdisciplinar, dos Estudos Cognitivos, em que se cruza investigação proveniente de várias áreas como a linguística, a filosofia, a antropologia e claro as neurociências. Avançaremos então com extremo cuidado na medida em que nos escapam o tempo e a proximidade com as ciências biológicas para uma deriva aprofundada neste território, em que a complexidade das questões neurológicas não nos permite mais do que tentar uma tangente. Optamos então por seguir António Damásio, enquanto autor de referência. Prescindimos da confrontação do seu trabalho com o de outros neurocientistas (coisa para que não teríamos de toda competência) em detrimento dos ecos do seu trabalho nos planos curriculares vigentes no sistema de ensino português – para nós mais importantes por testemunharem o modo como este desvio se inscreve no devir geracional.

No início dos anos noventa, os investigadores portugueses António e Hanna Damásio, dão especial atenção ao caso de Phineas Gage. Trata-se de um “clássico” das ciências médicas, produzido em 1848 pelo infortúnio de um trabalhador dos caminhos de ferro. Phineas Gage utilizava uma barra de ferro para colocar explosivos e uma detonação acidental vai projetar a barra através do seu crânio (entrando pelo queixo e saindo pela parte superior). A vítima sobrevive ainda 12 anos, mantendo capacidade motoras e intelectuais mas apresentando uma radical mudança de personalidade (o homem até aí de temperamento calmo torna-se extremamente agressivo). Recorrendo a Tomografias Axiais Computorizadas (TAC) os Damásio detalham o percurso e os danos da barra, no interior do cérebro, e comparam o caso de Gage com o caso de um paciente seu, Elliot. Este teria retirado uma parte do córtex, por causa de um tumor, tendo também apresentado importantes alterações de personalidade: tornou-se indiferente em termos afetivos e incapaz de gerir a importância relativa das atividades e decisões, podendo, por exemplo, dedicar-se durante horas a questões insignificantes. Afinal, irão concluir os investigadores, as emoções estarão relacionadas com a capacidade de conhecer, de definir estratégias, de agir; As emoções não serão, como propunha Descartes, um obstáculo à razão, antes pelo contrário, as emoções serão vitais para podermos conhecer, escolher, decidir. Ou, e em termos mais técnicos: o córtex pré-frontal – área que nos proporciona as faculdades intelectuais que nos distinguem das outras espécies - usa as emoções – as informações que estas carregam – para formar o processo de decisão. Controlando as emoções impedindo-as de monopolizarem a nossa ação.

É este o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, por um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adviniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Em concreto: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico para o outro.³⁷⁷

Estamos perante uma ligação indissociável em que conhecer (e decidir) se afirma também como um processo emocional - e não como mera interpretação desligada da emoção – em que todas as partes do corpo agem sobre o cérebro, através da libertação de substâncias e de sinais enviados pelos nervos periféricos. Não se trataria portanto de duas entidades distintas como o raciocínio de Gumbrecht – porque mais filosófico e menos neurológico - poderia sugerir; Mas antes de diferentes partes da mesma coisa, sendo que a emoção será auxiliar do raciocínio, aumentando a sua

377 DAMÁSIO, António R. – *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994. p. 255.

velocidade e eficiência.

E vinte anos passados sobre a divulgação das descobertas de António e Hanna parece ser absolutamente tranquila a assimilação destes avanços, no campo das neurociências, pelas gerações mais jovens, que desde muito cedo encaram a mente como “um sistema que integra os processos cognitivos e também os processos emocionais e conotativos,”³⁷⁸ tal como nos explica um manual escolar e nos esclarece Manuela Monteiro, um dos autores do mesmo:

Da análise da minha prática nas aulas de Psicologia constato que os adolescentes (17-18 anos) aceitam este mundo não cartesiano de uma forma pacífica. Poderei antes testemunhar que o paradigma cartesiano colhia fortes reações por não corresponder às suas vivências pessoais, surgindo assim como um artifício a que tinham de aderir. Estas reações eram mais sentidas na disciplina de Filosofia (que eu lecionei até meados da década de 90). Na Psicologia, as concepções de autores como Freud ou de outros que desde há muito enfatizavam o papel da afetividade e do inconsciente no pensar e agir humanos contrabalançavam o esquema cartesiano.³⁷⁹

Este novíssimo “Sentimento de Si”³⁸⁰ – feito de saber, sentir e fazer – estará assim assimilado com toda a naturalidade pelos adolescentes e, eventualmente mas de forma mais esforçada, por todos aqueles que, como nós, ainda cresceram no mundo da dicotomia cartesiana. O que no mínimo poderá colocar algumas dúvidas acerca da pertinência do juízo que, constantemente, os segundos fazem acerca do que os primeiros supostamente sentem. Tanto mais que avanços recentes continuam a detalhar explicações neurológicas para o que até aqui era explicado numa perspetiva mais social. Veja-se, por exemplo, o trabalho desenvolvido, na área da Neurociência Cognitiva, por Sarah-Jayne Blakemore, do University College de Londres, acerca do desenvolvimento do cérebro na adolescência; A autora – inserida na mesma corrente de cientistas que, desde António e Hanna Damásio, têm tido acesso a tecnologias que permitem visualizar o funcionamento do cérebro, como a Ressonância Magnética – aponta precisamente o facto de o cérebro adolescente funcionar de forma plena no que respeita às emoções mas não relativamente à racionalidade:

Sabemos que, pelo menos no córtex pré-frontal, a parte da frente do cérebro, envolvido em muitas funções cognitivas superiores como a tomada de decisão e a planificação, ou ainda a consciência de si e as interações sociais, o número de sinapses (as ligações entre os neurónios) é muito maior no início da adolescência do que na idade adulta. Durante a adolescência esse número de ligações vai reduzir-se drasticamente. Nas imagens de ressonância magnética o que vemos é a redução do volume de matéria cinzenta do cérebro. Por outras palavras o córtex do cérebro adolescente contém mais matéria cinzenta do que o córtex do cérebro adulto. Isso não é realmente uma coisa boa e, ao longo da adolescência, o excesso de sinapses, de ligações neuronais, vai sendo eliminado, permitindo que o córtex funcione de forma mais eficiente.³⁸¹

Esta questão da “contingência da percepção”³⁸² está precisamente no arranque do raciocínio de Shannon Jackson – a que daremos mais atenção no final da primeira parte. Será então como se a nossa afinação mudasse, não só de uma geração para a outra mas também à medida que se envelhece. Haverá vários dados (sensações de duração, velocidade ou ação) que não estão necessariamente no objeto mas antes nos olhos de quem vê (ou no corpo de quem sente, como se

378 MONTEIRO, Manuela Matos e FERREIRA, Pedro Tavares – *Ser Humano* (2ª parte). Porto: Porto Editora, 2011. p. 17.

379 MONTEIRO, Manuela Matos – *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 20 de Junho de 2012*.

380 Tomamos aqui emprestado o título de mais uma obra do cientista português: DAMÁSIO, António R. – *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.

381 GERSCHENFELD, Ana – “Entrevista Sarah-Jayne Blakemore”. Público (caderno P2). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (31 de Outubro de 2001). p. 4 e 5.

382 Jackson, Shannon – *Social Works. Performing Art. Supporting Publics*. Nova Iorque: Routledge, 2011. pp. 2-3.

dirá depois de Damásio). A percepção de dados, supostamente objetivos, mudará assim em função de fatores variados associados à experiência do sujeito. Jackson dá o exemplo da sua relação com *A Cadeira de Baloço*, de Samuel Beckett que percebeu como extremamente lenta da primeira vez e extremamente rápida da segunda; apenas porque a encarou primeiro do ponto de vista do teatro e depois das artes visuais.

Recordo, nas aulas de Dramaturgia que leciono a alunos com idade entre os 16 e os 18 anos, a diferente relação com um específico trabalho vídeo, em que se utiliza uma edição com tempos tão curtos que resulta numa série de flashes associados a impactos sonoros ao mesmo ritmo. Para mim a velocidade é insuportável e sou forçado a desviar o olhar. Mas todos os meus alunos seguem as imagens editadas, com a mesma tranquilidade com que eu sigo um plano longo de Manoel de Oliveira.

Temos então, e após a abertura deste *desvio para neurologia*, que se começaram a multiplicar as abordagens, aos fenómenos performativos, ancoradas nas descobertas das neurociências. E esta viragem vai permitir sustentar, no campo das ciências exatas, diversas vias que até aqui procuravam justificar-se/explicar-se apenas no domínio das poéticas dos criadores. Veja-se então o caso da dança e lembre-se como, em meados do século XX e como apontámos anteriormente, Merce Cunningham afastava o seu trabalho de qualquer tentativa de gerar significado, psicologia ou histórias, tentando inscrevê-lo apenas pela atividade desenvolvida (o movimento, o som e a luz); O significado ficaria, eventualmente, para quem visse. E entretanto repare-se que este poder da dança, poder de viver meramente do fenómeno, já era indiciado por Jonh Martin, na década de trinta, sensivelmente na mesma altura em que Jonh Dewey proclamava a arte como experiência. Martin, crítico de dança do *New York Times*, afirmava que, num processo que designou por “mimetismo interno”, ao vermos um corpo a dançar tendemos a sentir sensações de movimento semelhantes às do corpo que dança “deixando de ser meros espetadores e passando a ser participantes no movimento que nos é apresentado, e apesar de toda a nossa aparência exterior dizer que estamos tranquilamente sentados nas nossas cadeiras, estaremos sinteticamente a dançar com toda a nossa musculatura”³⁸³.

E esta ideia – poderemos talvez com propriedade dizer “esta sensação” - de que sentimos o que vemos³⁸⁴ vai então encontrar apoio neste desvio para a neurologia dos anos noventa, nomeadamente com o trabalho do especialista em Fisiologia da Percepção, Alain Berthoz, e a descoberta de um novo tipo de neurónios localizados no córtex, a que se chamou de “neurónios – espelho”. Estes neurónios assumiriam, perante a observação de movimento exterior, o comportamento de um espelho ou câmara de ressonância, como que reproduzindo o movimento observado, ainda que isso não produza movimento no corpo do observador. Portanto, 60 anos depois, as teorias intuídas pelo crítico do *New York Times*, eram validadas pelas neurociências, que demonstravam que quem “vê dança também dança”. E naturalmente que o que aqui se vai avançando relativamente à dança, será válido para qualquer tipo de movimento, colocando em causa os modos de sentir e de participar perante uma performance:

O que é que sentimos, em termos cinestésicos, quando vemos uma performance? (...) O contágio do corpo que dança pode impelir os nossos corpos enquanto manifestações exteriores de uma mente interior, mimetizando os seus movimento e por isso sentindo os seus sentimentos.³⁸⁵

383 Em *Introduction to the dance* (1939), citado em FOSTER, Susan Leigh – “Movement’s Contagion: the kinaesthetic impact of performance” In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* p. 49.

384 Ideia que deverá ser associada mais à frente, a propósito dos “encontros para dançar”, à convicção de que a dança não mente.

385 FOSTER, Susan Leigh – “Movement’s Contagion: the kinaesthetic impact of performance” In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* p. 57.

Estamos então perante o que, na literatura anglo-saxónica se designa como “cognitive turn”, território próximo das neurociências contemporâneas, que recusa a semiologia enquanto redução total do mundo a signos e que reclama o corpo como um interface alargado. Do que se trata é de saber o que está à nossa volta e de compreender como conhecemos o que está à nossa volta. A resposta terá necessariamente que passar, nesta permanente apologia da incorporação (*embodiment*), pelo corpo todo, corpo de um novo sujeito (ou pelo menos sujeito mais pleno) que conhece o mundo porque participa do mundo. Compreenda-se assim que as neurociências acabam por caucionar os desvios para a presença, anteriormente invocados nos campos da Filosofia e dos Estudos Teatrais, colocando um fim nas grandes dicotomias corpo/mente e objetivo/subjetivo, e valorizando antes a parceria corpo/experiência, assente na convicção de que é o corpo todo que conhece. Exemplo interessante, desta legitimação dos fenómenos da participação, é avançado na síntese que F. Elizabeth Hart propõe relativamente aos avanços nesta área. Referimo-nos em particular aos *image schemas*. Estes poderão ser descritos como abstrações de experiências físicas, que o nosso cérebro arquiva para posterior utilização e conhecimento do mundo, num processo melhor compreendido se pensarmos nos *templates* que criamos para sucessivas e posteriores utilizações; Hart aponta como exemplos os *templates* para “contentor”, “equilíbrio” e “caminho”, os quais seriam posteriormente traduzidos metaforicamente para integrar as nossas representações do mundo:

As nossas representações de nível superior, aquelas que constituem as complexidades das sociedades como um todo, parecem dever muito da sua forma às estruturas cognitivas incorporadas, tais como os *image schemas* e a sua tradução metafórica.³⁸⁶

E neste novo modo de conhecer o mundo – que assume uma ligação matricial aos nomes ligados à fenomenologia, nomeadamente a Husserl, que referimos atrás – pode, apesar de tudo, haver uma conciliação com a semiologia, desde que assente numa possibilidade de conhecer com o corpo todo, que combine fenómeno e signo, gerando “uma zona secundária de incorporação cuja natureza é tanto cognitiva como social.”³⁸⁷ Mas ainda assim todo o conhecimento será proveniente da materialidade do corpo e da performance:

O que proponho aqui não é uma reconciliação entre fenomenologia e semiologia como os teóricos da performance têm entendido até aqui. Pelo contrário, altero as bases que sustentam estes termos e as suas respetivas abordagens ao teatro; E defendo esta alteração como uma consequência necessária do relevo das ciências cognitivas para muitas das perguntas que os teóricos da literatura e teatro/performance têm de colocar. Situadas no território comum da incorporação cognitiva, tanto as coisas como os signos (ou mais ainda, a linguagem), que constituem a experiência teatral total, emergem em conjunto da materialidade do corpo humano. E ambas tomam forma – de modo complexo e, no contexto geral do comportamento humano, única – no ato da performance.³⁸⁸

Coloca-se então em causa o paradigma associado ao estruturalismo, segundo o qual todo o conhecimento derivaria da leitura de textos e signos, na medida em que tudo poderia ser conhecido e compreendido como um texto:

Disparate. O gato que vê um rato e se precipita sobre ele nunca leu nada mas sabe (com base em percepção e instinto) em que situação está e o que é que tem de fazer. Os primeiros homínidos pré-linguistas que sobreviveram nas savanas de África usavam uma cognição

386 HART, Elizabeth – “Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn” In MCCONACHIE, Bruce e HART, F. Elizabeth *op. cit.* p. 39.

387 *Ibidem*, p. 47.

388 *Ibidem*, p. 48.

baseada na percepção que ainda marca o pensamento moderno, ainda que hoje a cognição humana faça um uso significativo de processos simbólicos.³⁸⁹

E compreendemos que os fenómenos da participação possam ser melhor entendidos e legitimados, enquanto fonte de conhecimento, se desenquadrados de uma abordagem com tendências estruturalistas. Porque neste tipo de fenómenos quanto mais corpo for corpo mais pode saber. Poderemos então detalhar a percepção, através da apresentação de várias partes do cérebro, nomeadamente uma que processa a linguagem e outra que processa os estímulos não verbais, ou seja uma que se fascina com significados e interpretações e outra que se entusiasma com participações e contactos físicos. E esta última será, em grande medida, partilhada com outras espécies, num processo que afasta o Homem da exclusividade de um universo ético.

Curiosamente, parece ser isto que Carl Sagan, ainda no início dos anos oitenta, me tentava explicar na série *Cosmos*, dizendo-me que no interior do meu cérebro havia um núcleo que eu partilhava com os répteis, e onde radicava a minha agressividade e capacidade de defender o meu território; E à volta desse núcleo mais antigo, uma outra zona que eu partilharia com os outros mamíferos, e que seria fonte das minhas emoções, do desejo de abraçar os meus pais e da sua urgência em me proteger. E só então, à volta de tudo isso, encontraria uma camada mais recente, o córtex cerebral, em que se definiria o meu comportamento racional, sempre numa permanente tensão com as camadas interiores. Mas a minha capacidade de conhecer o mundo não estaria dependente em exclusivo da camada exterior, e por isso seria, numa parte significativa, partilhada com o crocodilo que se defende ou com a leoa que brinca com as crias.”³⁹⁰

4.6 - O desvio para o processo e a metafísica da criação

No início de 2009, Ana Silveira Ferreira [Codiretora Artística da EXQUORUM, Évora] solicitou-me um posfácio para o programa do *Projeto de Investigação: Como um Remador à Deriva – proposta para um observatório do eterno desencontro amoroso em Proust*. E na altura escrevi:

Não, aqui não há espetadores. Porque Ana Silveira Ferreira integra o cada vez mais vasto grupo de artistas performativos que deixaram essa categoria perder-se algures pelo século XX, como se de um vestígio arqueológico se tratasse. Temos sim observadores a quem se pede um papel activo na definição de um caminho, numa constante troca de experiências e dádivas que ignoram algumas das velhas fronteiras entre palco e plateia.

De facto, e ao longo do século XX, os mais diversos movimentos de vanguarda foram abandonando as periferias da criação teatral para ocuparem cada vez mais espaço no centro do modo de produção dominante, normalmente associado à encenação de literatura dramática. E neste movimento, que os nossos tempos consagram já como factor institucionalizado, o performativo autonomizou-se enquanto categoria maior, seja nos currículos universitários, nos financiamentos à criação ou nos circuitos de apresentação, e tornaram-se cada vez mais habituais expressões como laboratório, *work in progress* e também *observatório*.

Estamos agora perante processos de trabalho em que os artistas performativos não se confrontam, no início, com um caminho já apontado. Antes pelo contrário, têm à sua frente todos os caminhos do mundo e compete-lhes a responsabilidade de reduzirem essas infinitas

389 MANCING, Howard – “See the play, read the book” In MCCONACHIE, Bruce e HART, F. Elizabeth *op. cit.* p. 191.

390 Também expresso na versão livro da série em SAGAN, Carl – *Cosmos*. Tradução de Maria Aute de Barros, Isabel Pereira dos Santos [et. al.]. Lisboa: Gradiva, 1993 (6ª edição). p. 319.

possibilidades a uma só. Para isso exige-se um intenso trabalho de procura, levantamento de possibilidades, investigação, concepção, estruturação, autocrítica, escolha e decisão.

E esta crescente autonomia e responsabilidade do artista performativo, pelo seu processo criativo, foi gerando um imenso fascínio por esse período de gestação em que, à frente de todos, surge um objecto artístico onde até então, pelo menos aparentemente, não havia nada. Uma felicidade imensa por esse correr do tempo entre o desejo de fazer e o constatar que está feito. Desta forma os processos criativos começaram a ser cada vez mais protegidos e acarinhados por alguns artistas, ao ponto de, lentamente, o caminho deixar de ser um meio para a realização de um fim e começar a afirmar-se como parte integrante do objectivo perseguido. O objecto artístico relevante passa assim a ser “processo mais produto” por se considerar que o segundo, seja ele qual for, só tem sentido como resultado do primeiro, num reconhecimento implícito de que a performance não é produto mas sim processo, pelo que o público só terá verdadeiro acesso ao teatro se for admitido a partilhar esse mesmo processo e, claro está, se estiver disponível para aprender novamente a ver e para participar na cartografia desse empreendimento que agora é comum.

O remador que aqui nos convida para o seu bote não pretende espectadores. E em rigor não pretende sequer observadores. Este remador procura companheiros de viagem dispostos a partilhar o caminho, remando cada vez para mais longe dessa suprema e defunta autoridade do produto. Numa permanente busca do gesto que define a produção em si. Porque sem produção não havia produto e sem gesto criativo não há objecto criado. Enfim, sem arco não havia ponte.

E para a concretização deste projecto Ana Silveira Ferreira arrancou de uma escolha no mínimo exemplar. Afinal, e para esta sistemática interrogação acerca do trabalho do actor, não poderia haver melhor estímulo do que o universo de Marcel Proust. Ao assumir esta afinidade electiva com o autor de *La Recherche*, a artista portuguesa afirma claramente uma predisposição para um trabalho interminável e eternamente desconstruído de um objecto final que possa encerrar todos os sentidos abertos pelo caminho percorrido.

Porque não há uma resposta a dar mas infinitas perguntas a fazer. Uma vez após outra. E cada vez há menos tempo. Veja-se que quando comecei a ler o *Tempo Perdido* tinha diante de mim cerca de 60 anos, considerando a esperança de vida média em Portugal. Hoje, com apenas dois volumes e mais um terço do terceiro lidos – e já 18 anos passados – constato essa avassaladora presença da morte, sob o rosto da diminuição das minhas possibilidades de chegar ao fim. Ainda assim pretendo insistir. Como Proust insistiu. Como Ana Silveira Ferreira insiste. Insistência na recuperação da memória, numa devoção aos mais ínfimos pormenores. Insistência no resgate do mais insignificante gesto, numa homenagem ao processo criativo. Sempre numa reescrita constante – de si e do processo. Reescrita condenada ao fracasso, ónus da nossa mortalidade mas também prémio de quem acredita que a felicidade está no caminho, de quem sabe que o sentido está na deriva. Eu agradeço o convite e corro para uma ponta do bote. Mas há lugar para mais um.”³⁹¹

Esta questão tinha sido entretanto abordada, com especial cuidado, por Carole Talon-Hugon, especialista em Estética, a propósito do *conflito de legados* suscitado pela edição de 2005 do Festival de Avignon, onde, segundo a autora, se enfrentavam a estética da recepção e a metafísica da criação, “convenções de arte [com matriz no século XVIII] que ainda hoje agiriam subterraneamente.”³⁹² Assim, e no verão francês de 2005, teria estalado à superfície uma tensão antiga entre a estética (que vê) e a metafísica (que vive).

391 COSTA, Carlos – “A metafísica da criação ou neste bote cabe sempre mais um”. Programa do Projeto de Investigação: “Como um Remador à Deriva – proposta para um observatório do eterno desencontro amoroso em Proust”, editado pela EXQUORUM (2009).

392 TALON-HUGON, Carole – “L’esthétique de la réception contre la métaphysique de la création”. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 49 (Outubro/Dezembro 2008). p. 56.

De um lado, a Estética da Recepção que – tal como indicámos atrás na nossa passagem pelo século XVIII e nomeadamente por Kant – se moveria através de uma atitude desinteressada relativamente ao que se representa e interessada relativamente ao que se apresenta, ou seja as emoções deveriam associar-se à forma, e da cena deveriam afastar-se todas as emoções que não fossem formais; tudo isto numa permanente busca do prazer associado ao que se vê. E do outro lado, uma outra noção de arte, surgida simultaneamente, mais associada à atividade do que aos objetos e ancorada na ideia do génio do artista, ideia que o Romantismo terá exacerbado. Mas na verdade, estes “dois lados” que referimos não indicam propriamente uma oposição entre correntes mas diferentes olhares sobre a prática artística, tanto mais que Kant – e como também indicámos atrás – teorizava simultaneamente as questões da recepção e do génio.

E o que se passou em Avignon foi precisamente um ataque (como que concertado) primeiro à ideia de prazer, na medida em que alguns dos espetáculos eram acusados de provocar sofrimento e/ou aborrecimento: depois ao desinteresse relativo às emoções extra-forma, na medida em que a violência e secreções corporais em cena, no festival francês, seriam mesmo muitas, ao ponto de a representação como que desaparecer para dar lugar à “apresentação”. Não que em Avignon se tivesse descoberto algum território que as vanguardas do século XX (e sobretudo da segunda metade) não tivessem trilhado já, numa constante apologia da transgressão e do risco. Terá sido antes a exposição mediática do Festival – e a concentração no mesmo tempo e lugar dos movimentos superficiais desta tensão profunda – a provocar o debate que ficou conhecido pela *Querela de Avignon*, e que em grande medida também se relacionava com o ocaso institucional do texto dramático, enquanto mediador privilegiado da prática teatral, suscitando por isso curiosas questões acerca do que seria (ou não) obsceno (interessando-nos aqui a etimologia, no sentido de saber o que deve ou não deve estar em cena). Meramente a título de exemplo, poderemos apontar Régis Debray³⁹³ que se sentia incapaz de se reconhecer numa nova realidade que lhe parecia uma impostura e uma mediocridade; Jean-Loup Rivièrè³⁹⁴ invocava Aristóteles para afastar o monstruoso da cena teatral; Jacques Julliard³⁹⁵ classificava os novos criadores como “assassinos do teatro”. E na defesa do desvio para a *metafísica da criação* esteve sempre, entre outros, Bruno Tackels, para quem não se tratava aqui “da oposição entre os antigos e os modernos, isso seria muito simples, mas a dificuldade para muitos (incluindo aqui alguns que se pretendem modernos...) em apreender as numerosas mutações que agitam a cena”.³⁹⁶ E perante esta prolixa troca de impressões, tornou-se visível uma verdadeira clivagem entre quem exigia “prazer estético” e quem o considerava coisa para estádios e igrejas mas não para o teatro. Mas sobretudo entre quem queria avaliar exclusivamente um produto e quem queria que o seu processo criativo fosse considerado parte integrante do produto.

Permitir verdadeiramente um acesso do público ao teatro é admitir (confessar mesmo) que a performance não é produto mas processo. Se calhar isto pode parecer confuso, incompleto e de certa forma inadequado. Mas eu estou menos interessado na ilusão de um produto acabado, do que em expor o público ao processo de trabalho coletivo altamente especializado que tece a frágil fábrica da performance.³⁹⁷

Mas importa (muito) notar que este desvio que agora introduzimos – e que os modos de produção têm cada vez mais legitimado – não se justapõe ao desvio para a presença que apresentámos antes. Sim, aqui também se fala em metafísica, ou seja na apologia de algo (o processo criativo) que não

393 Referido por TACKELS, Bruno – “Pour en finir avec les réacs de gauche”. *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 47 (Abril/Junho 2008). p. 26.

394 Referido por TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. p. 48.

395 Referido por TACKELS, Bruno – “Pour en finir avec les réacs de gauche” *op. cit.*. p. 27.

396 *Ibidem*, p. 27.

397 KUGLER, DD – “Educating the Audience. Sharing the Process”. In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras *op. cit.* p. 96.

está fisicamente no produto que se apresenta, mas que se exige que esteja enquanto coisa para lá do físico. Mas esta “meta-física” não se opõe necessariamente – ao contrário das formulações de Gumbrecht – à hermenêutica. Estamos até perante uma metafísica eminentemente hermenêutica, como explica Talon-Hugon:

(...) a questão hermenêutica (“o que é que isto significa?”) deve substituir a questão axiológica (“O que é que isto vale?”). O significado substitui o valor. (...) Contudo, e ao contrário do romantismo, a hermenêutica à qual se referem os *partisans* de Avignon 2005 é uma hermenêutica interrogativa: a obra não revela nada mas “interroga”, “questiona”, “coloca em causa”, “convida a refletir.”³⁹⁸

Este crescimento duma hermenêutica da interrogação ganha eco em *Monstros de Vidro*, uma criação do Visões Úteis que em 2011 pretendia visitar *Orla do Bosque*, um trabalho (e uma viagem) de 2001 que depara com a impossibilidade do projeto, precisamente por causa desta oscilação entre afirmações e perguntas. Afirmávamos então no programa que “havia também na *Orla do Bosque* algumas características que hoje seria impossível mantermos: Por um lado uma imensa vontade de expor os conteúdos diretamente através do texto, de dizer descaradamente tudo o que tinha de ser dito, um pouco como na campanha *Parlare Non Stop*, do Partido Radical Italiano, com quem nos cruzámos, durante a viagem, nas ruas de Milão; E por outro lado, uma certeza assertiva acerca do bem e do mal que levava a uma estrutura QB dramática e assente em personagens desenhadas a partir de dicotomias simples. Mas ao longo destes dez anos fomos perdendo estas certezas e mergulhando numa cada vez maior perplexidade acerca dos discursos que povoam o espaço público da(s) comunidades(s) em que estamos inseridos. Percebemos então que o regresso à *Orla do Bosque* seria impossível. A menos que a ideia de regresso impossível fosse precisamente o ponto de partida.”³⁹⁹

Mas bem mais relevante do que esta filigrana à volta das hermenêuticas possíveis – e de saber se o vazio é apenas o vazio ou antes uma resposta ao mundo – é a questão da substituição de uma autonomia associada à estética da receção, por uma heteronomia associada à metafísica da criação, que retira a obra da dimensão exclusiva do produto, transformando-a num processo para o produto em que “o que está em jogo já não é a qualidade estética. A obra deve ser julgada de acordo com critérios imanentes.”⁴⁰⁰ Temos então aqui que o processo interessa mais que o produto e a busca mais do que o resultado, pelo que o que se poderá julgar será o sentido da criação mas não o produto em si, o que implica descartar, de forma violenta até, a ideia de “excelência” enquanto coisa associada ao gosto e por isso não sindicável pois “para essa metafísica do artista o julgamento negativo do espetador testemunha apenas a sua incompetência. (...) Não há portanto crítica negativa possível; o julgamento do gosto, capital na conceção contrária, fica aqui desqualificado.”⁴⁰¹

Aliás, este desvio que aqui tratamos tem sido, ao longo dos anos mais recentes, particularmente relevante em termos de política cultural, na medida em que, na França e em Portugal, por exemplo, as investidas neoliberais, contra o financiamento público à criação artística, têm passado precisamente por esta tensão. De um lado, como também vimos num ponto anterior, Ministros da Cultura como Frédéric Mitterrand e Gabriela Canavilhas, fazendo a apologia da excelência; e do outro lado, diversas vozes fazendo a apologia da diversidade. A primeira via claramente associada à estética da receção e a segunda recusando a primeira e aproximando-se da metafísica da criação. A primeira abrindo caminho para a contração do financiamento público à criação artística (porque a excelência seria coisa ao alcance de poucos : 5% se considerarmos os parâmetros entretanto aplicados à função pública portuguesa.) e a segunda tentando reforça-lo

398 TALON-HUGON, Carole – *Le conflit des héritages*. p. 58.

399 VISÕES ÚTEIS – “2001-2011: Dez Anos Depois da Orla do Bosque”. Programa do espectáculo *Monstros de Vidro*, editado pelo Teatro Nacional de São João (2011). p. 7.

400 TALON-HUGON, Carole – *op. cit.* p. 50.

401 *Ibidem*, p. 53.

(porque para haver diversidade terá que haver muitos).

Porque é que só o produto tem o direito de ser citado? Não será possível regressarmos à produção, ao gesto que deixa um rasto? E abandonar a autoridade do produto para dizer qualquer coisa acerca do que existe antes dele e sem o qual ele não existiria?⁴⁰²

Mas outro resultado importante do impacto deste desvio – que transforma o modo de conhecer ao querer impor uma participação/responsabilização no processo de fazer – encontra-se no terreno da crítica. Esta parece preferir agora ser um “companheiro de viagem para a pesquisa artística e não ver no julgamento do resultado a sua tarefa principal”.⁴⁰³ Naturalmente um companheiro que não se inibirá de criticar o produto, mas que ainda assim se obriga a tomar conhecimento do processo, mesmo quando este está para lá do produto e por isso não é facilmente perceptível pelo espetador. Um companheiro menos preocupado em saber “quantas estrelas deve dar” e mais preocupado em compreender o modo através do qual a performance se inscreve numa dada comunidade: Quem faz? Porque faz? De onde vem? Quem vê ou participa e como o faz? Porquê? Para quê? E depois da performance o que acontece?

Ainda assim, o que aqui se apresenta de forma teórica e linear assume na prática contornos paradoxais. Caso interessante é o de um crítico português, de um jornal de referência, cujos textos denotam um esforço para assumir este papel de *compagnon de route* mas que não escapa à necessidade de distribuir estrelas pelos artistas. Em 2008, e a propósito de um texto seu, que se debruçava exclusivamente sobre o gesto criativo, sem qualquer referência ao produto, colocamos-lhe uma questão acerca do desfaseamento entre texto e estrelas. Respondeu-nos então – e com pedido de anonimato – que o texto era mais uma aproximação ao que entendia dever ser a crítica teatral, enquanto que as estrelas eram uma imposição do editor, a que tinha de obedecer para poder publicar.⁴⁰⁴ E neste processo – em que o crítico passa de avaliador a explicador – este crítico teve, já em 2012, publicado no referido jornal, dois textos seus: uma “crítica de teatro” e um texto jornalístico acerca de um espetáculo de teatro (ambos na mesma página, lado a lado e com o mesmo tamanho). E diga-se, em abono da verdade, que a “crítica de teatro” até se debruçava sobre alguns aspetos técnicos da performance, como a prestação dos atores e de outros agentes do espetáculo. Ainda assim perguntámos, a uma pessoa não ligada ao meio, que diferença descortinava entre os dois textos, e nomeadamente porque é que um seria uma “crítica de teatro” e outro não. Depois de reler os textos e pensar um pouco respondeu-nos que a “crítica de teatro” era crítica de teatro porque dizia “crítica de teatro” no início e tinha “estrelas”. Confrontámos novamente o crítico com esta situação reveladora, na nossa opinião, de um desfaseamento entre o paradigma subjacente ao discurso e os constrangimentos da sua produção e comunicação. E o crítico - que entretanto também já tinha ouvido uma pessoa não ligada ao meio a confessar não distinguir diferença entre os textos – respondeu-nos:

(...) eu gosto de escrever críticas sobre o conceito e a relação com o público e o contexto, a reportagem tinha quase todas as características de uma crítica minha. A crítica é mais argumentativa, o outro mais descritivo...⁴⁰⁵

O desvio aqui descrito, e que resulta, como vimos, da exaltação da criação e do génio em detrimento do julgamento sensível, é confirmado e desenvolvido também por Isabelle Barberis para quem “as artes do espetáculo permanecem ainda hoje presas nas tenazes do legado ora platónico, ora kantiano, legado de uma dupla exigência de utilidade heterónoma e autonomia criativa.”⁴⁰⁶ Ou

402 TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. p. 59.

403 LEHMANN, Hans-Thies – “Être là pour l’expérience”. p. 59.

404 ANÓNIMO, mensagem pessoal de correio eletrónico de 2008.

405 ANÓNIMO, mensagem pessoal de correio eletrónico de 2012.

406 BARBÉRIS, Isabelle p. 131.

seja, as duas vias, com matriz no século XVIII, prolongariam também uma das grandes questões dos últimos milhares de anos, e que os desvios a que daremos atenção a seguir irão aprofundar: autonomia e heteronomia, logo saber se a criação artística depende (em termos de avaliação do seu mérito ou relevância) exclusivamente de si, e nomeadamente do seu produto, ou se, pelo contrário, depende também do seu contexto, e nomeadamente do seu processo.

4.7 – O desvio para a relação

Recordemos que, desde os anos sessenta, a participação se tem assumido como uma constante da prática artística, seja a partir das artes visuais, por exemplo com as performances e *Happenings* do coletivo *Fluxus*, seja a a partir do teatro, por exemplo com a estética experimental do *Living Theatre*. E, num caso ou noutro, delimitando lentamente o novo território da *performance art* e refazendo a condição do espetador. Mas apesar do lugar de destaque que estas correntes têm hoje na História da Arte, a verdade é que representaram tendências fora do *mainstream* político e estético, pelo que não surpreende que, na mesma altura em que Julian Beck e Judith Malina eram expulsos de Avignon pelas autoridades locais, Guy Debord afirmasse, como vimos antes, que a experiência direta do mundo estava a ser substituída pela sua representação espetacular e que a arte também não escaparia a uma redução à condição de mercadoria. Mas Debord não podia conhecer ainda algumas tendências, que só as décadas seguintes cristalizariam, e que apostariam na procura de experiências que escapassem aos padrões sociais dominantes, e nomeadamente à venalização do processo de troca, associado à prática e fruição artística.

Ao longo deste nosso percurso, tivemos diversas oportunidades para ver como, e em especial desde o fim do século XIX, se procurou explicar os contornos da criação artística, e nomeadamente da performativa, através de uma tensão que viria da Grécia Antiga. O mundo parecia assim poder separar-se entre Aristóteles e Platão, entre a mimese e a sua recusa, entre o significado e a experiência, entre os racionalistas e as vanguardas. Mas a verdade é que, a partir do final do século XX, a questão de saber “o que se faz” começou a perder importância em detrimento da questão de saber “que tipo de relação provocamos ao fazer o (que quer que seja) que fazemos”. E é precisamente no virar do século que Nicolas Bourriaud cunha o conceito de *Estética Relacional*:

O papel das obras de arte já não é o de formar realidade imaginárias e utópicas, mas constituir efetivamente modos de vida e modelos de ação dentro do real, independentemente da escala escolhida pelo artista.⁴⁰⁷

O crítico francês assumiria então uma linha com raízes no pensamento e prática iluminista, e que chegaria aos finais do século XX através da proposta de um “materialismo do encontro”, avançada por Louis Althusser, numa das suas últimas reflexões.⁴⁰⁸

É evidente que toda a arte de hoje continua esta luta, propondo modelos percetivos, experimentais, críticos e participativos que oscilam na direção apontada pelos filósofos iluministas, Proudhon, Marx, os Dadaístas e Mondrian.⁴⁰⁹

E este raciocínio desenvolve-se a partir da atual omnipresença dos fenómenos de interatividade, associados à busca de novas zonas de convívio. Aqui a *Estética Relacional* poderia assumir-se como um projeto político, na medida em que se oporia à crescente mecanização das funções sociais:

Ainda há alguns anos os serviços de despertar empregavam pessoas, mas agora somos acordados por vozes sintetizadas... O Multibanco tornou-se no modelo corrente para a mais

407 BOURRIAUD, Nicolas op. cit. p. 13.

408 Citado em *Ibidem*, p. 18.

409 Em *Ibidem*, p. 12.

elementar das funções sociais (...) com estas máquinas a desempenharem tarefas que outrora representavam tantas oportunidades de trocas, prazer e discussões triviais.⁴¹⁰

Mas ainda assim a verdade é que esta fuga para o relacional também não escaparia à venalização das referidas relações (humanas) na medida em que estas novas áreas de convívio seriam rapidamente transformadas em mercadoria - novamente Debord, afinal – tal como teremos oportunidade de ver quando, na terceira parte, nos debruçarmos sobre a campanha da TMN para a edição 2010 do Festival do Sudoeste.

Em todo o caso - e apesar das dificuldades que alguns ainda terão para encarar uma prática artística assumidamente relacional – a verdade é que este *shift* dos anos noventa, que Bourriaud teorizou, se canonizou rapidamente, sendo já apontado, na segunda metade da década seguinte, como responsável por ter “revisto e reformulado noções de sistema aberto e participação que tinham sido introduzidas nos anos sessenta.”⁴¹¹ Assim, e seja através da criação de “interstícios sociais”, avançada por Bourriaud,⁴¹² seja através da “interrupção de singularidades” apontada por Jean-Luc Nancy⁴¹³ a verdade é que o modelo relacional se estabeleceu como uma via importante para as práticas performativas que, em diversos campos (da arte ao desporto e da política ao marketing), foram reforçando as tendências e os fenómenos da participação.

Mas entretanto importará também contextualizar a teorização deste desvio. Por um lado, deverá notar-se que Nicolas Bourriaud escreve a partir do terreno das artes visuais, pelo que naturalmente tende a revelar um entusiasmo com situações relacionais que, no caso das artes performativas, derivam da sua ontologia fundacional, na medida em que, pelo menos a situação de “direto num espaço e tempo partilhado” estará sempre assegurada. Aliás Bourriaud desconsidera mesmo o teatro (e também o cinema), enquanto coisas aristotélicas que não forneceriam o devido espaço de subjetividade, quanto mais de intersubjetividade:

O teatro e o cinema juntam pequenos grupos perante imagens específicas e incontrovertidas. Na verdade não há qualquer comentário em direto sobre o que se vê (o período de discussão é adiado para depois do espetáculo).⁴¹⁴

Temos aqui um engano que a crítica proveniente das artes visuais tem perpetuado desde os anos sessenta, que consiste na confusão entre teatro (o meio em geral) e teatro dramático (a forma dominante desde finais do século XIX no ocidente, associada à encenação de textos dramáticos). E neste tomar da parte pelo todo, há um ignorar sistemático e ostensivo que, desde o Teatro Experimental Americano, persiste em desconhecer a evolução das artes performativas ao longo das últimas décadas do século XX. Situação que Claire Bishop também aponta quando refere uma antologia organizada por si:

Muitos textos, desenquadrados da disciplina da História da Arte, poderiam ter sido inseridos nesta antologia, em particular os textos que chamam a atenção para a história da participação no teatro, arquitetura e pedagogia. Um importante trabalho está ainda por fazer na ligação destas Histórias à participação nas artes visuais.⁴¹⁵

Deste modo, e enquanto ensaiamos o nosso modesto contributo para a “conexão de olhares” já reclamada por Bishop, teremos que encarar com algum grão de sal este entusiasmo com o relacional, nomeadamente quando, como se viu atrás, a substituição da ida ao banco pela máquina ATM ou da telefonista por uma gravação, são apontadas como exemplos de perdas severas

410 BOURRIAUD, Nicolas – *op. cit.* p. 17.

411 FRIELING, Rudolf In BENEZRA, Neal (Diretor) *op. cit.* p. 45.

412 BOURRIAUD, Nicolas *op. cit.* p. 16.

413 Citado por FRIELING, Rudolf In BENEZRA, Neal (Diretor) *op. cit.* p. 48.

414 BOURRIAUD, Nicolas – *op. cit.* p. 16.

415 BISHOP, Claire – “Introduction/Viewers as producers” In BISHOP, Claire - Participation p. 15.

associadas à mecanização das funções sociais. Isto porque a troca que Bourriaud aponta como estando em risco continua ativa mas associada a novas tarefas, num devir absolutamente normal e que não é propriamente uma novidade específica dos nossos tempos; Afinal há muito que tínhamos substituído as “discussões triviais” com o *Senhor-Que-Vendia-Gelo* por um congelador. Assim, não admira que Bourriaud tenha suscitado um absoluto reconhecimento entre os pares mas também profundas e críticas respostas; desde logo, e numa crítica a uma edição do seu livro (mais propriamente um conjunto de ensaios), Hal Foster era contundente afirmando que seria um engano considerarmos participação, encontro e colaboração coisas boas em si, tanto mais que não só é forçada a analogia entre obra aberta e sociedade inclusiva, mas também este desejo relacional pode levar à confusão total:

Tal como em anteriores tentativas para envolver diretamente o público (em alguma pintura abstrata e arte conceptual), existe aqui um risco de ilegibilidade, que pode reintroduzir o artista como figura principal e exegeta do trabalho. Por vezes “a morte do autor” não significou “o nascimento do leitor”, como especulava Roland Barthes, mas antes a confusão de quem vê. (...) Por vezes tudo parece ser felicidade interativa: Entre os “objetos estéticos” Bourriaud enumera “reuniões, encontros, eventos, colaborações variadas entre as pessoas, jogos, festivais e locais de convívio, num mundo todo ele feito de encontro e invenção relacional”. (...) Suspeita-se que, apesar de toda a sua discursividade, a “estética relacional” possa ser engolida no movimento geral para uma “cultura pós-crítica.”⁴¹⁶

Confessamos também ter desenvolvido, e em particular durante a investigação de mestrado, um particular fascínio pelos processos criativos mais saudáveis proporcionados pelas Escritas de Cena, na medida em que a sua abertura induziria um jogo democrático que há um século estava arredado da criação teatral, associada ao binómio dramaturgo-encenador. Mas entretanto, fomos desenvolvendo reticências perante esta fascinação (agora mais vista como) ingénua, em que a arte tenta compensar o resto do mundo nem que para isso se tenha de comprometer com um tal grau de inclusão que torna indistintas, não só as práticas artísticas em si mas até estas dentro das práticas sociais em geral. Situação a que também não é alheia a estratégia maquiavélica, que adiante veremos, dos agentes económicos na persecução de produtos e consumidores.

Mas esta questão do *relacional* terá também que ser devidamente cruzada com as articulações que neste período se foram estabelecendo entre técnica e cultura, nomeadamente tentando compreender em que medida é que os sentidos da prática artística – do que se considera como prática artística – se foram alterando à medida que determinadas técnicas foram desvalorizadas e determinadas tecnologias (nomeadamente de comunicação e partilha) se foram tornando acessíveis à generalidade das pessoas. No primeiro caso teremos, por exemplo, a desvalorização estética das técnicas reclamadas pela complexificação associada ao trabalho do ator dramático (a criação de personagens); desvalorização que terá tornado mais acessível o protagonismo de ações performativas. No segundo caso, e com muito mais peso em termos de protagonistas, temos as ferramentas que permitem que o utilizador seja um criador de conteúdos. Veja-se que, se na primeira das décadas que aqui tratamos (os anos noventa), muitos acediam aos conteúdos de poucos, já na segunda década (a primeira deste século), todos acedem ao conteúdo de todos graças ao modo como a WEB 2.0 promoveu ambientes de interação e participação, revolucionários do ponto de vista funcional e simbólico: referimo-nos, entre outros, ao *YouTube*, *MySpace*, *FaceBook* e *Wikipedia*.

E claro que perante esta “revolução copernicana” será tentador perguntar em que medida é que toda esta participação e interatividade é de geração espontânea ou cuidadosamente induzida pela indústria dos respetivos média; ou por outras palavras, será que mudou realmente alguma coisa ou tudo depende de um acerto de produto para a indústria poder vender os *templates* que todos consomem, como questiona Lev Manovich:

416 FOSTER, Hall – “Chat rooms”. In BISHOP, Claire – *Participation* pp. 194-195.

Será que a substituição do consumo massivo da cultura comercial, pela produção massiva de objetos culturais pelos utilizadores, é um progresso? Ou será apenas mais uma etapa na evolução da indústria cultural? Se os sujeitos do século XX se limitavam a consumir os produtos da indústria cultural, os “consumidores profissionais” e “amadores profissionais” do século XXI imitam-na com paixão, criando os seus próprios produtos, que seguem *templates* [itálico nosso] definidos por profissionais e/ou dependem de conteúdos profissionais.⁴¹⁷

E esta questão, da pelo menos aparente democratização das tecnologias associadas a este desvio relacional, conduz também à questão da própria profissionalização: Afinal, com a tecnologia acessível a todos e com a aparente possibilidade de troca direta, para quê a necessidade de profissionais da criação de conteúdos, nomeadamente de artistas profissionais? Afinal, a tecnologia parece finalmente permitir que cada cidadão/*Homo Sapiens* seja efetivamente um artista, realizando o sonho expresso por Francis Ford Coppola no documentário *Heart of Darkness*, segundo o qual o cinema só seria uma verdadeira arte quando uma adolescente do interior dos Estados Unidos pudesse produzir uma obra prima. Não admira assim que o fascínio pelas redes de utilizadores-produtores suscite anti-corpos relativamente aos profissionais do velho mundo, como expressa Daniel Pires, gestor cultural do Espaço *Maus Hábitos*, no Porto:

Quase todas as instituições estão viciadas neste processo: na construção do projecto, na construção da candidatura depois vem o dinheiro e depois fazemos o que nos apetece, porque nós é que somos criativos. E está na nossa mão fazer a cultura da cidade. E isso é mentira!⁴¹⁸

Portanto, esta nossa (aparente) excursão ao terreno sócio-profissional pretende desde já expor a multiplicidade de conexões e consequências associadas à estética relacional, nomeadamente, e como propõe Gwen Robertson, uma redefinição dos parâmetros de Goldberg, à luz relacional de Bourriaud, em que, no limite a prática artística se pode basear apenas na promoção de um diálogo, tornando-se a arte na capacidade de criar o espaço do encontro. E isto implicará forçosamente, não só um repensar dos conceitos, modos de produção, estéticas e “ismos” que marcaram a arte do século XX mas também – e lá vamos nós outra vez – das questões sócio-profissionais e da economia das artes,⁴¹⁹ na medida em que os artistas, sobretudo no campo das artes visuais, estão habituados a criar objetos que possam vender para sobreviver.

os artistas criavam arte, não esculpindo ou moldando materiais mas antes criando um espaço de interação em que as pessoas podiam falar das suas vidas. O conceito não é nada de outro mundo; as pessoas adoram falar mas, como muitos referiram, há cada vez menos oportunidades para parar e estabelecer relações humanas. É sem dúvida um modo diferente de trazer a performance diretamente para o público do que aquele em que a historiadora da arte Roselee Goldberg estaria a pensar (não há “estrelas” e a performance, que a há, é menos executada do que simplesmente experimentada), mas isso não lhe nega, diria eu, a sua performatividade.⁴²⁰

Recordo a propósito um episódio recente, relacionado com um trabalho de Performance na Paisagem que assinei. No fim do mesmo, o responsável pela instituição financiadora pediu-me repetidamente que lhe entregasse os objetos físicos em que a obra se consubstanciaria para a posteridade. Expliquei que nada restava, que o trabalho tinha consistido na criação de espaços de encontro e percursos com recurso a instalações/performances que se desvaneciam com o final do projeto. Mas o responsável insistiu, alegando que seria proprietário das coisas utilizadas no trabalho. E foi extremamente difícil explicar que essas coisas não tinham em si qualquer

417 MANOVICH, Lev – “Art After WEB 2.0”. In BENEZRA, Neal (diretor) *op. cit.* p. 71.

418 PIRES, Daniel - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de Junho de 2011*.

419 Voltaremos a esta questão na segunda parte, nomeadamente no ponto dedicado à política da performance.

420 ROBERTSON, Gwen – “An Art Encounter: Rethinking, Renaming, Redefining”. In KUPPERS, Petra e Robertson, Gwen *op. cit.* p. 114.

valor – algumas até já estariam no lixo – nunca tendo havido um contrato de compra e venda de coisas físicas. Penso que até hoje o referido responsável acredita que me locupletei indevidamente com as referidas coisas.

Considerando então o impacto, pelo menos teórico, do conceito de Bourriaud, não admira que Claire Bishop - que aponta a obra do curador francês como “essencial para a definição de uma geração de artistas que assumiu protagonismo entre início e meados da década de noventa”⁴²¹ - desenvolva uma longa e profunda reflexão acerca da estética relacional e nomeadamente do que considera como as suas armadilhas. Num ensaio de 2004, Bishop parte de vários casos concretos para traçar os limites e perigos associados ao fascínio pela estética relacional, que ela considera obcecada por boas intenções que conduzem a uma descomplexificação da prática artística, esvaziando-a das tensões que deveriam despertar capacidade crítica. A autora, apontando nomeadamente os exemplos dos artistas Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick – acusa algumas das práticas artísticas relacionais de subsumirem estética e mesmo política à ética, caindo num vazio autocelebrativo, que retira qualquer autonomia à criação artística, forçando-a a uma legibilidade básica e obrigando-a a justificar-se em termos funcionais.

A qualidade das relações na “estética relacional” nunca é discutida ou posta em causa (...). Parece-me que, infelizmente, se fica apenas com Arte Nokia, produzindo relações interpessoais – como se estas fossem válidas só por si – e nunca considerando os seus aspetos políticos.⁴²²

A esta “arte das boas intenções”, iludida pela convicção de uma suposta *democracia intrínseca*, Bishop contrapõe uma “estética do antagonismo” – tomando os exemplos dos artistas Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra – que não só ultrapasse o mero contentamento com a regurgitação de fatores (participação e relação) há muito adquiridos pela prática artística - nomeadamente desde as primeiras vanguardas do século XX - mas também combata o a ausência de julgamento estético em que o pós-modernismo nos teria mergulhado:

Já não basta dizer que ativar o espetador, só por si, é um ato democrático, porque qualquer obra de arte – mesmo a mais “aberta” - determina à partida o grau de participação que o espetador pode ter.⁴²³

Este apelo a um “antagonismo relacional”, em detrimento de uma permanente harmonia subjacente à estética relacional, foi alvo posterior de diversas respostas e reformulações a que fatalmente teremos que escapar para não nos dispersarmos. Mas desde já se pressentem aqui as tensões que, no ponto seguinte, se estabelecem entre práticas artísticas e práticas sociais, abrindo um novo desvio, agora para a *Estética Social*.

4.8 – O desvio para a prática social

Mesmo a fechar o século passado, e a década da teorização da *Estética Relacional*, o curador dinamarquês Lars Bang Larsen avançava com a formulação de uma *Estética Social*, cuja pedra de toque seria o envolvimento de “um lado funcional ou prático que permitisse uma experiência de envolvimento direto e sentido utilitário.”⁴²⁴ E esta via irá contribuir para integrar no domínio da

421 BISHOP, Claire – *Participation* p. 160.

422 BISHOP, Claire – *Antagonism and relational aesthetics*. http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf em 30 de dezembro de 2010, 22.24.h pp. 65-68.

423 *Ibidem*, p. 78.

424 LARSEN, Lars Bang – “Social Aesthetics.”. In BISHOP, Claire – *Participation*. p. 172.

estética não só os denominados ativismos sociais (como veremos a seguir) mas também performances mundanas e comerciais que inicialmente não pretendiam ser recebidas como arte.⁴²⁵

Estamos então perante um *social turn*, cuja consideração é imprescindível para “quem quiser compreender como e porquê pode a hoje a arte ser política”. Trata-se de uma interrogação que Hans-Thies Lehmann automaticamente presume como irrelevante para todos aqueles que se dedicam exclusivamente ao *Teatro Dramático*, mas um desafio para os que se dedicam ao “teatro experimental, arte contemporânea e arte da performance.”⁴²⁶ Entenda-se então como eminentemente lógicos estes comentários, já que o “teatro pós-dramático do Professor Alemão” deixou cair simultaneamente o *Teatro Moderno* (drama, personagens, arco do proscénio, quarta parede, leitura repetida dos cânones) e o *Teatro Épico* (rejeição dos objetos e discursos da indústria e da cultura dominante) num percurso que o levou dos *palcos italianos* para uma multiplicidade de lugares, numa convocação constante de novos tipos de socialização e participação. E é curioso notar uma movimentação semelhante e sincrónica – ao longo dos anos noventa – no terreno das artes visuais (e recorde-se o que antes dissemos a propósito da movimentação associada à estética relacional⁴²⁷), que foi retirando os artistas dos seus estúdios e galerias, seja literalmente para outros espaços, seja transformando a relação proposta ao público no seio destes. Portanto uma mesma movimentação, ao encontro dos públicos, uns fugindo do próscénio, outros fugindo do estúdio.

Em todo o caso, esta viragem para um convívio estético, associada a uma prática social (também se poderia dizer arte social) é assim explicada pela sua mais conhecida teorizadora, Shannon Jackson:

Enquanto termo que combina estética e política, designando eventos que são inter-relacionais, incorporados e de duração, a “prática social” pode bem ser um sinónimo para os objetivos e metodologias que muitos procuram encontrar nas disciplinas do Teatro Experimental e dos Estudos Performativos. A prática social celebra uma certa interdisciplinaridade na prática artística, decalcando o mesmo tipo de colaboração intermédia (imagem, som, espaço, movimento e texto) que encontramos na arte da performance. Mas também aponta para o domínio do sociopolítico, convocando uma ética ativista e comunitária associada à pesquisa performativa socialmente comprometida.⁴²⁸

Naturalmente este caminho conduz-nos a uma necessidade de repensar estatutos, nomeadamente os relativos ao artista, ao público e ao produto. Assim “os artistas perdem o seu estatuto de especialistas a passam a ser companheiros numa busca colaborativa de uma relação expressiva com o mundo, que celebre e critique tanto a diferença como a coesão”. E não deixa de ser curioso notar como nesta descrição da *Community Performance*, proposta por Kuppers e Robertson, se escolhe o termo “companheiro (de busca)” para designar a posição do artista relativamente ao público; Curioso sobretudo se recordarmos que Lehmann também escolhia o termo “companheiro (de viagem)” para sintetizar o novo estatuto do crítico. Portanto, num e noutro caso, a recusa de um ser privilegiado a quem se entrega os comandos, e a apologia constante de uma viagem partilhada e da definição conjunta de um itinerário. E tentando outro paralelismo, que nos parece relevante, parece que do que aqui se trata não é do desejo de expressar o mundo mas sim do desejo de o transformar.

Estamos portanto perante um eixo que desenvolve as preocupações que, no devido momento, associamos a Augusto Boal, agora no entanto menos alavancadas numa ideia de luta de classes e na emancipação do sujeito e mais concentradas no estímulo da participação e da cidadania. Como nos explica Tony Fisher, descrevendo a emergência de um “Teatro Democrático Radical” que

425 Larsen aponta o curioso exemplo do *Life is Sweet in Sweeden: Guest Bureau*, um posto de turismo alternativo, em Gotenburgo, durante os Mundiais de Atletismo de 1995. LARSEN, Lars Bang – *op. cit.* p. 182.

426 Depoimento breve na contra-capta de JACKSON, Shannon *op. cit.*

427 Exemplo seminal, desta fuga ao laboratório branco e imaculado associado à arte contemporânea, pode ser encontrado na abertura, em 2002, do *Palácio de Tóquio*, com cocuradoria de Nicolas Bourriaud.

428 JACKSON, Shannon *op. cit.* pp. 12-13.

elabora para lá das noções de Boal, recusando “a eliminação da alteridade do terreno social, na medida em que aqui se aceita o antagonismo como constitutivo de cada identidade.”⁴²⁹ E assim poderemos também afirmar que este eixo, em certa medida, se justapõe ao eixo do desvio para o aqui e agora, que anteriormente vimos; nomeadamente se nos concentramos no papel que, nesse outro eixo, estava reservado para as Escritas de Cena enquanto metodologia que abalava as relações de poder associadas à criação teatral, atribuindo a propriedade da cena (a autoria e a direção) a um grupo alargado de pessoas, e colocando um fim no oligopólio dominado por encenador e dramaturgo.

Porque neste novo paradigma estatutário, o que está em causa é precisamente a atribuição de poder, privilegiando mais o processo que o produto (mais uma sobreposição de eixos) e assumindo o carácter eminentemente político da performance (ainda mais uma sobreposição), ou como explica Petra Kupperts:

Eu entendo a Performance em Comunidade como um trabalho que facilita a expressão criativa de um grupo de pessoas, com objetivos de expressão individual e mudança política. As Performances em Comunidade são criadas em grupo. Não têm autoria individual: o produto final, se chegar a acontecer, não é pré-determinado por um artista que dirige as pessoas para esse objetivo. Pelo contrário, o resultado é (relativamente) aberto, talvez dentro de um campo temático aberto pelo facilitador, mas cheio de espaços e tempos para que as pessoas criem o seu material expressivo.⁴³⁰

E uma vez que o conceito de comunidade será sempre relativamente polissémico, estaremos perante um terreno que tanto se pode abrir a práticas que sublinham os laços que unem a comunidade como a práticas que tentam precisamente o contrário, sublinhando as ruturas que as podem abalar. Mas num caso e noutro estaremos sempre gravitando em tornos dos mecanismos (des)agregadores das comunidades.

No preciso dia em que escrevo estas linhas, termina a primeira experiência que, no seio do Visões Úteis, desenvolvi nesta área. Entre Março e Julho de 2012, e em colaboração com a Junta de Freguesia de Santo Ildefonso (a nossa freguesia) encontrei-me semanalmente com um grupo de 14 pessoas entre os 60 e os 80 anos. A atividade foi promovida pela Junta como um “Curso de Teatro” mas anunciada pelo Visões Úteis enquanto “Performance em Comunidade”, desfasamento que se explica pela necessidade de captar os utentes (no primeiro caso) e comunicar a atividade em si (no segundo caso). A utilização de uma tradução literal de “Community Performance” foi uma opção minha, sendo que numa breve pesquisa efetuada não consegui encontrar nenhuma outra possibilidade já usada nem a utilização anterior desta. O Curso foi apresentado nos seguintes termos:

Mais do que expressar o mundo dos participantes, o curso pretendeu contribuir para uma transformação positiva dos seus mundos, reforçando poder, autonomia e auto-estima, pelo que a metodologia de trabalho assumiu principalmente a valorização do processo criativo e da autoria partilhada. A atividade assumiu assim uma importante dimensão política, reforçada por vários exercícios que utilizaram de modo não inocente a arquitetura do espaço de encontro; referimo-nos à utilização da Mesa da Assembleia Geral da Freguesia (e dos seus microfones) associada a exercícios inspirados pelos mecanismos de poder inerentes à arquitetura e ao uso da palavra.

As sessões adotaram como ponto de partida a oposição filosófica entre "Liberdade" e "Necessidade", desenvolvendo-se vários exercícios performativos (de carácter muito, pouco ou nada teatral) a partir de narrativas (ficcionais e jornalísticas), experiências pessoais (solidão e

429 FISHER, Tony – “The Arrangement of Power. Augusto Boal and the Emergence of the Radical Democratic Theatre Subject”. *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011 p. 21.

430 KUPPERS, Petra – *Community Performance. An Introduction*. Londres: Abingdon, Oxon: Routledge, 2007. pp. 3-4.

falta de autonomia) e visões do Espaço Público (questões de género e urbanismo). Um momento particularmente feliz consistiu numa ida coletiva a um marco do correio para que cada um dos participantes pudesse enviar um postal dirigido a si próprio, mas a si próprio num tempo passado. Estes postais, devidamente selados, foram dirigidos a ruas e números eventualmente já não existentes (portanto, e na prática, a um limbo dos CTT) suscitando um diálogo de si para si relativamente exigente em termos de identidade e expressão.

Finalmente, a última sessão foi organizada, já no espaço do Visões Úteis, sobretudo em torno dos diversos materiais (situações, textos, imagens) que os participantes foram produzindo, ao longo destes 4 meses, cruzados com alguns excertos de *Rei Lear*, de William Shakespeare. E no fim da sessão lanchamos todos juntos, pão com manteiga, bolachas, chá e leite.

Participaram Adelaide Lemos, Ana Cardoso, António Ribeiro, Arminda Proença, Beatriz Sequeira, Carmem Gonçalves, Emília Gonçalves, Fernanda Barros, Isabel Braga, Margarida Ferreira, Margarida Pinto, Rita Ribeiro, Rosa Gomes, Sarogini Teang.

Estamos a falar de práticas performativas que valorizam profundamente a não exclusão pelo que insistem em integrar a diferença, nomeadamente a deficiência, o que necessariamente cria novos paradigmas estéticos, como explica Christine Lomas:

Uma possibilidade de estética que seja inclusiva e não exclusiva, otimista e não pessimista. E numa estética assim o significado resulta da intenção e contexto e não apenas da forma e conteúdo. (...) Não estou a defender o abandono da forma e conteúdo enquanto critérios estéticos em si, mas pretendo a inclusão da intenção e contexto como critérios significativos.⁴³¹

Repare-se que na nossa investigação de mestrado – e enquanto procurávamos uma matriz para o peso crescente das Escritas de Cena enquanto modo de produção - chamávamos a atenção para a constante presença, desde os anos noventa, de termos como *work-in-progress* e *residência*, enquanto indícios da mudança que se adivinhava. Do mesmo modo poderemos apontar, ao longo dos últimos anos, a omnipresença de termos como comunidade, ativismo, colaboração e protesto, associados ou não à prática artística; Indícios de que este desvio parece ter vindo para ficar.

Antecipando a conclusão deste ponto, trata-se aqui da fulcral questão da autonomia ou heteronomia da arte,⁴³² ou seja saber se a criação artística se basta a si própria ou se depende de algo que lhe é externo (e que neste caso seria o seu impacto social), o que não deixa de relacionar-se com a questão de saber quem controla a arte: Só o artista? Também o público? A comunidade em que se integra? Os decisores políticos? Mas de qualquer modo estaremos sempre perante um nó górdio pois o que é externo para uns pode bem ser interno para outros e “eu posso dizer que a arte não começa nem acaba onde tu dizes”:

E se o desafio formal da performance residir na ambiguidade de tal divisão? E se, por exemplo, os parâmetros da forma incluírem a relação com o público, apontando essa troca intersubjetiva, não como o contexto estranho que a rodeia, mas como o material da própria performance? E se a performance desafiar as divisões rígidas acerca de onde acaba a arte e começa o resto do mundo?⁴³³

E este desencantamento com a autonomia da arte, anda de mãos dadas com o abandono do “cocktail do significado-leitura-interpretação” preferindo antes privilegiar a participação no processo

431 LOMAS, Christine – “Culture Constructs, Community and Celebration”. In KUPPERS, Petra e Robertson, Gwen *op. cit.* p. 214.

432 Na verdade uma questão que temos vindo a acompanhar, ainda que sem a nomear desta forma; Autonomia que Duchamp abala com o seu urinol e que continuará desde logo a ser colocada em causa, nomeadamente com as práticas das diversas vanguardas e também de Bertholt Brecht

433 JACKSON, Shannon *op. cit.* p. 15.

produtivo, na medida em que já não se encontra satisfação numa postura passiva mais associada ao mero consumo. Poderíamos até dizer (correndo o risco de uma confusão de sentidos) que a autonomia da arte é preterida pela autonomia do público, que se emancipa para se tornar num participante ativo. Aliás, este desejo (de produção+participação+autonomia) reflete-se também a outros níveis, nomeadamente na agricultura. Veja-se, e tomando o caso português, que nas últimas décadas assistimos a um desmantelar da produção nacional, a uma desvalorização das profissões agrícolas (ainda associadas a uma ideia de antigo regime de que nos queríamos libertar) e a uma importação massiva de produtos. E atualmente assistimos a uma cada vez maior valorização da agricultura enquanto garante da paisagem, cultura e autonomia económica; Situação que nos centros urbanos se traduz no crescimento das hortas comunitárias, onde ao fim de semana se dirige uma população citadina, desejosa de participar nesta emancipação pela (agri)cultura.

Regressando à criação artística em particular, do que se trata é de compreender onde começa e acaba o que podemos denominar de estético, já que este tipo de trabalhos alterem algumas das fronteiras tradicionais e quando o fazem não consideram que este abandono da autonomia seja um abandono do território estético, antes pelo contrário afirmam o gesto de abandono da autonomia como um gesto profundamente estético em si mesmo.⁴³⁴ A heteronomia é então vista como um dado positivo, na medida em que a constante negociação de comunidades e fronteiras é considerada como um dado estético em si, que condiciona forçosamente o modo de conhecer e agir sobre o mundo. Neste sentido Shannon Jackson define assim as práticas sociais que mais a seduzem:

(...) práticas em que a exposição da infraestrutura estética que suporta o objeto estético coincide com a exposição da infraestrutura social que suporta as sociedades humanas.⁴³⁵

Mas entretanto, acontece também que este envolvimento dos públicos e comunidades (que já vem, como vimos, do anterior desvio para a relação), apesar de na origem se afirmar como dado emancipatório de uns e de outras, acaba rapidamente absorvido pelo sistema. O que queremos dizer com isto é que a desejada exposição cruzada das “infraestruturas estéticas e sociais”, rapidamente se transforma num reflexo forçado das políticas dominantes, que condicionam o financiamento da criação artística ao seu papel legitimador do poder do estado. Não admira assim que, mais uma vez se encontre aqui a voz crítica de Claire Bishop (também vinda do anterior desvio para a relação):

Sou muito crítica da instrumentalização de pessoas em projetos de longo prazo que envolvem comunidades específicas em termos económicos ou étnicos, e que recebem financiamento público prioritário de modo a que a cultura seja um reflexo das políticas de inclusão social, através da criação artificial de público para trabalhos participativos.⁴³⁶

Este desvio, que neste momento se apresenta com imensa massa crítica (como melhor veremos na segunda parte), deixa-nos perante um caleidoscópio em que arriscamos confundir as mudanças de costumes com as mudanças da estrutura económica, nomeadamente no atual quadro de falência do Estado Providência. Não admira assim que as apologias de “mais indivíduo” (que remontam à revolução sexual dos anos 60) ocultem o facto de esse (aparente) aumento do espaço da autonomia do indivíduo face ao estado, poder não passar de um engano, um convite para uma vida precária e apenas formalmente livre; situação que se torna verdadeiramente caleidoscópica quando, por exemplo, certos ativismos sociais protestam contra a manutenção de partes do Estado que garantem a prossecução dos mesmos objetivos reclamados pelo próprio ativismo, gerando uma bizarra

434 Curiosamente uma discussão que corre em espelho com a discussão das questões ligadas à integração política dos Estados, com os defensores da mesma a alegarem que o gesto de integração é em última análise uma afirmação da soberania dos Estados (e não uma abdicação da mesma como alegam os defensores de uma autonomia tradicional dos Estados).

435 JACKSON, Shannon *op. cit.* p. 39.

436 *Ibidem.*

tangente entre *anarcas* e neoliberais.

5 – Futuro próximo

Temos consciência que, ao longo do percurso que propusemos, o nosso discurso terá já, ele próprio, forçado a exposição das tensões entre os paradigmas epistemológicos que integram a nossa área de interesses. Podemos assim dizer que – desde logo e apesar do caráter histórico-crítico desta primeira parte – fomos ensaiando uma “epistemologia da participação”, ou “hermenêutica da experiência”, que se irá adensar nas partes seguintes, e em especial na terceira parte. Por isso fomos já procurando, sempre que a nossa experiência o possibilitava, um olhar a partir do interior dos próprios problemas, não permitindo o domínio absoluto de uma “epistemologia do ver e do ler” – paradigma da modernidade, da ciência e da razão - tanto mais que a falência da *Galáxia Gutenberg* foi para nós um dado adquirido desde o início. Enfim, não fizemos muito mais do que seguir o caminho⁴³⁷ proposto no final do século passado, por Dwight Conquergood, uma das maiores referências no campo dos Estudos Performativos, para quem não se tratava de substituir uma “hierarquia pela outra” mas sim de “reconfigurar texto e performance numa tensão horizontal e metonímica”:⁴³⁸

Os Estudos Performativos lutam para abrir o espaço entre a análise e a ação, e para desligar a oposição binária entre teoria e prática. E este acolhimento de diferentes modos de saber é radical porque mexe com os alicerces da organização do conhecimento na academia.⁴³⁹

Poderá ser então nas ruas da cidade que mais claras se tornam as pistas para um futuro próximo, nomeadamente com as cada vez mais presentes iniciativas que baralham (e voltam a dar) os modos de criação e produção artística, recusando os parâmetros associados à estética da receção (por exemplo a já referida “excelência” ou o “bom gosto”) e provocando novos modos de participação de artistas e públicos. Veja-se, entre outros, o caso de Marselha, apontada por Fred Kahn como um território de resistência e reinvenção artística e urbanística:

A partilha de um objeto já não é uma atitude em que cada um fica inteligentemente no seu lugar: o artista de um lado, o público do outro; O primeiro detentor do conhecimento e o segundo à espera da revelação. (...) Estamos longe da visão “romântica” do século XIX que queria o criador desligado dos assuntos triviais do mundo, isolado e incompreendido pelo povo. Na verdade uma atitude muito aristocrática.⁴⁴⁰

Mas esta procura de experiências e de espantos - que de certa forma abandona a pertinência do objeto, e do seu valor – não é um clara via de sentido único mas antes uma rotunda de navegação complexa, em que a todo o momento se confundem apelos artísticos, filosóficos e comerciais. Veja-se, por exemplo, como este *embodiment* associado à compreensão do mundo, rapidamente foi tomado como ferramenta para a promoção de fenómenos *Hype*, enquanto modo de alavancar os modelos de negócio da comunicação social.

Em Portugal, no final da primeira década do século XXI, a primeira referência que me ocorre é Inês Nadais, jornalista (e responsável) do suplemento *Ípsilon* do jornal *Público*, que todas as

437 Caminho que desde os anos oitenta Vitor Turner também já tinha feito vingar no campo da Antropologia, através do refazer (*reenactment*) de rituais.

438 CONQUERGOOD, Dwight *op. cit.* p. 376.

439 *Ibidem*, pp. 369-370.

440 KAHN, Fred – “Marseille et les praticants d'art”. *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 58 (Janeiro/Março 2011). pp. 97-99.

semanas apresentava a “next big thing” das artes performativas, convocando constantemente a expressão “bigger than life” e marcando a importância seminal de um evento através da imperiosa necessidade de lá estar (ou de lá ter estado) porque o (verdadeiro) conhecimento só podia ser coisa do corpo: “Onde estavas tu, em 9 de Agosto de 1998, quando a PJ Harvey e os Portishead fecharam a edição do Sudoeste ?

Mas por outro lado, deparamos também com os artistas (mais que tudo) do corpo e da imersão, respetivamente nas áreas do Novo Circo e Música Eletrónica a fazerem um “flic flac à retaguarda”; Os primeiros procurando fazer surgir significados por entre uma plasticidade até então dominante, e os segundos tentando abrir caminho para as primeiras utilizações da palavra. Como primeiro exemplo poderíamos apontar a deriva para os significados do coletivo Erva Daninha, do Porto, nomeadamente considerando o percurso entre os espetáculos *Trinspira* (2009) e *Pira-te* (2010), atribuída por Vasco Gomes (um dos performers da *Erva Daninha*) ao cruzamento profissional “com pessoas da área mais específica do teatro”.⁴⁴¹

Como segundo exemplo, o músico polaco Michal Jacaszeck e as suas experiências, a partir de 2011, nomeadamente com a cantora lírica do Porto, Magna Ferreira:

A utilização de textos talvez esteja relacionada com uma tentativa de dar ao ouvinte uma espécie de pista acerca da temática da música. Eu não estou cansado de sensações e experiências; Esta nova música continuará a ser muito sensual, deixando sempre muito espaço para a interpretação individual. Mas o texto será como um pequeno guia, onde se pode procurar a ideia principal.⁴⁴²

E este permanente cruzamento de sentidos torna-se ainda mais perplexificante se pensarmos na profusão de *significantes vazios*⁴⁴³ com que quotidianamente nos deparamos, nomeadamente nas artes performativas:

No Visões Úteis fomos sempre acérrimos defensores da utilização do termo *Dramaturgia* para designar a criação/escrita de performances teatrais originais. Até ao momento em que a ontológica polissemia do termo deu origem a uma utilização de tal modo lata que este deixou de ter qualquer sentido. *Dramaturgia* podia ser designação do mais pequeno *input* criativo, e uma simples adaptação geográfica ou o corte de uma linha passaram a ser pomposamente designados de *dramaturgia* (aliás até a mera análise dramaturgic insistia em ser denominada de dramaturgia). E assim optámos por regressar, nas fichas artísticas, à designação de *Texto*. Não gostamos. Não é correto porque não se coaduna com a essência da prática. Mas sempre é melhor que um significante vazio.

Começam assim a encontrar-se sinais de recusa da dicotomia base que inspirou esta mesma dissertação - cujo título “vens ver ou vens viver?”, tão bem expressa – e que conota(va) a participação (de quem mexe, de quem faz, de quem recusa “quartas paredes”) como uma atividade emancipadora face à tristeza passiva de quem se limita a ver. Ouça-se Bettina Brandl-Risi:

Torna-se cada vez mais difícil decidir se as performances “progressistas” e participativas são de facto emancipatórias enquanto as performances “tradicionais” terão uma espécie de efeito sedativo. Aliás a participação através do aplauso é um excelente exemplo da necessidade e dificuldade de diferenciar imersão e participação: a participação exige tomada de decisões, enquanto a imersão não permite essa distância e liberdade.⁴⁴⁴

441 GOMES, Vasco - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 22 de Julho de 2012*.

442 JACASZECK, Michal - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 27 de Junho de 2011*.

443 Pensamos novamente na formulação de Slavov Žižek relativamente aos signos que de tanto repetidos, a a propósito de situações tão díspares, perderam o valor que a certa altura tiveram, não significando nada a não ser o eventual desejo de significar alguma coisa.

444 BRANDL-RISI, Bettina – “Getting Together and Falling Apart”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge.

Parece-nos ser correto afirmar que do que se trata é já da procura de uma terceira via, libertadora de uma dicotomia que, como temos visto, ainda expressa tensões antigas; uma terceira via que parece querer abrir uma brecha nas apologias da participação e imersão, afirmando que “o que está em jogo não é tanto a participação mas antes a prática e a inteligência do processo criativo, ou seja da crítica e do discernimento.”⁴⁴⁵ Quando referimos uma terceira via falamos então de um caminho “por entre os paradigmas opostos da arte que imita a vida e da arte enquanto modo de resistência”,⁴⁴⁶ paradigmas que poderíamos arriscar justapor à velha tensão entre Platão e Aristóteles; Caminho que Jacques Rancière tenta negociar através de conceitos como “jogo”, “inventário”, “encontro” e “mistério” respetivamente para confundir crítica e produto, dar visibilidade aos “fazer do sensível”, gerar mais conexões e menos signos e sublinhar fraternidades. Teríamos então uma necessidade de renegociar o papel da arte num Espaço Público cada vez mais desertificado (como veremos melhor já a seguir, na segunda parte), renegociação que provocaria uma ambiguidade de sentimentos:

Uns sentem uma melancolia relativa ao mundo partilhado que a arte carregava em si, agora traído pelo envolvimento político e pelos compromissos comerciais; outros uma consciência dos limites da arte e a tendência para jogar com a insuficiência do seu poder e com a incerteza dos seus efeitos.⁴⁴⁷

No Visões Úteis temos desenvolvido inúmeros projetos de Performance na Paisagem em que se procura precisamente um envolvimento mais ativo nas questões relativos ao Espaço Público e à participação das comunidades em que estamos inseridos, por um lado atentos às exigências políticas mas por outro conscientes dos constrangimentos comerciais. Mas é extremamente complicado ultrapassar a frustração sentida com o absurdo financeiro e produtivo que caracterizam estes contextos, marcados nomeadamente por uma imperiosa necessidade de executar orçamentos independentemente do impacto real das iniciativas. Como exemplo desta sucessão de disparates posso apontar um trabalho encomendado e integralmente suportado pelo Governo Galego, e que foi pura e simplesmente metido numa gaveta (quando já estava executado e pago) dias depois de um ato eleitoral que ditou uma viragem nas cores do poder (partidário) da Galiza.⁴⁴⁸ A impaciência e desilusão com esta inevitável aproximação à política (aqui no pior dos seus sentidos) e ao comércio, são tantas que a ressaca destes projetos conduz ao desejo ardente de regressar a uma sala de teatro com uma quarta parede

Estamos então perante uma situação complexa na ambivalência dos sinais que apresenta. Veja-se que a cena teatral contemporânea apresenta simultaneamente sinais de dois paradigmas de criação e produção. Por um lado um paradigma antigo, associado à encenação de textos dramáticos, marcado por uma superioridade do encenador relativamente ao performer, e assente numa auto-suficiência de raiz aristotélica. Por outro lado um paradigma mais recente, associado às formulações *pós-dramáticas* de Lehmann ou aos *Écrivains de Plateau* de Tackels, assente na própria ideia de instabilidade dos sistemas de representação e afirmando constantemente, em associação com algum tipo de filiação platónica, uma superação do cânone aristotélico.

E esta última tendência apresenta-se a si própria como progressista relativamente à anterior, nomeadamente porque abandona a dramaturgia enquanto atitude passiva (de leitura) perante o património, em detrimento de uma dramaturgia ativa (de escrita do espetáculo). Mas será que a eventual redução da cena teatral ao visível, com o conseqüente abandono das possibilidades de

Volume 16, Nº 3, Setembro 2011. p. 13.

445 Bernard Stiegler citado por KAHN, Fred *op. cit.* p. 100.

446 RANCIÈRE, Jacques – “Problems and Transformations in Critical Art”. Tradução de Claire Bishop. In BISHOP, Claire – *Participation op. cit.* p. 86.

447 *Ibidem.* p. 92.

448 Refiro-me a *Os ossos de que é feita a pedra* (2009)

leitura, não poderá levar o teatro a confundir-se com os próprios ícones da *sociedade do espetáculo*, a que alegadamente pretende resistir? Será que o caráter eminentemente lúdico da sociedade pós-industrial não retira margem de manobra à criação teatral, privando-a de um terreno de resistência imemorial? Ou obrigando-a a partilhar o território do entretenimento? Mas atenção, não se confunda esta tensão com a dicotomia entre artaudianos e brechtianos que marcava os anos setenta e oitenta, os primeiros abandonados à energia do ato performativo, e os segundos ávidos da transmissão de mensagens e conhecimento. O que temos agora é um desejo de aproximação e participação (diminuição de distância) articulado com o desejo de manter alguma distância (sem que isso implique uma sensação de afastamento ou menor participação). Estaríamos então agora a falar de um neoplatonismo que deixa cair o cânone aristotélico, sem contudo marcar o desejo de o estilhaçar completamente.

E não há dúvida que hoje a força crítica dominante assenta sobre o neoplatonismo de Jacques Rancière, com o filósofo francês a constituir uma omnipresente citação em toda e qualquer tentativa de ensaio sobre estes temas. E Rancière parece, de facto, procurar uma terceira via que recuse as dicotomias que geralmente nos têm orientado. Por um lado, negando uma oposição relevante entre Brecht e Artaud, oposição que orientou uma *separação de hemisférios* ao longo do último quartel do século XX:

Segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral desperta [nos espetadores] a consciência do contexto social que a origina e o desejo de o transformar. Segundo a lógica de Artaud ela faz com que abandonem a sua condição de espetadores: em vez de estarem perante um espetáculo, são absorvidos pela performance, arrastados para o círculo da ação, que lhes presta a sua energia coletiva.⁴⁴⁹

Ou como aponta Isabelle Barberis:

Rancière mete-os [Brecht e Artaud], por assim dizer, no mesmo saco: mesma postura de expiação, mesma desconfiança perante a “mentira” das aparências (...).⁴⁵⁰

Por outro lado, Rancière nega a separação entre estética e política, separação que atravessou os séculos associada a uma oposição entre Platão e Aristóteles:

É a partir daqui [a questão da relação entre estética e política] que se pode pensar as intervenções políticas dos artistas (...).⁴⁵¹

Ou como também aponta Isabelle Barberis:

Jacques Rancière defende-se da separação entre estética e política, separação que selou as bases da desconfiança platónica perante as artes e a sua expulsão da Cidade.⁴⁵²

E fomos desde já convocando a opinião da Professora francesa, não só porque confirma a fusão dos termos das antigas dicotomias mas sobretudo porque Barberis vai ainda mais longe afirmando que, na verdade, nunca terá havido qualquer oposição fundadora mas antes um *mito* originado pelas sucessivas leituras:

A primeira nuance que importa marcar é que na verdade não existe nenhuma oposição esquemática entre os conceitos platónico e aristotélico da representação teatral (...). Colocar Platão e Aristóteles de costas, seja como for é excessivo. A Poética de Aristóteles e a sua defesa

449 RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. p. 14.

450 BARBÉRIS, Isabelle *op. cit.* p.122.

451 RANCIÈRE, Jacques – *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique editions, 2008. p. 25.

452 BARBÉRIS, Isabelle *op. cit.* p.123.

da mimese não contradizem a iconoclastia platônica, porque a teorização de um teatro “literário” visa precisamente dar argumentos favoráveis... a Platão! A defesa literária da tragédia é antes uma consequência do desprezo platônico pelo teatro, tentando diminuir a sua dimensão espetacular. (...). Aristóteles defende uma concepção racional e razoável do teatro, fazendo do dramaturgo um “poeta” - ao qual Platão reconheceria mais legitimidade do que às fantochadas dos atores.⁴⁵³

Não nos podemos naturalmente deixar levar por este *fascínio arqueológico*, mas pensamos que esta tangente serve como ilustração das convulsões que atualmente se sentem no campo das considerações estéticas e políticas associadas à performance, e que se voltam novamente para o território do texto e da leitura como espaço de maior liberdade – em termos de interpretação e imaginação – do que os territórios espetaculares em que quotidianamente são impostas vias de sentido único sob a sedutora capa da participação. E a isto sim poderíamos chamar uma viragem de 360 graus, na medida em que a dita “recepção passiva” associada a ver e/ou ler poderá agora conotar-se como a mais ativa das opções, por conter em si a crítica direta às apologias participativas e consumistas dominantes.

Por isso Guillermo Gómez-Peña nos fala numa *viragem epistemológica dramática*, na medida em que participar é hoje a coisa mais fácil do mundo, constantemente alvo de apelos e incentivos por tudo e todos, desde o Estado às marcas de telemóveis. E se a participação parece hoje ser um dado adquirido – tal como a difusão das tecnologias que a permitem – talvez não seja já um dado relevante.⁴⁵⁴

A participação cidadã é hoje encorajada, mas não em processos significativos de decisão que possam provocar uma mudança social, mas apenas na construção e encenação do espetáculo: o grande e ilusório espetáculo da participação cidadã. (...) A ilusão da interatividade e participação cidadã mudou definitivamente a relação entre a *live art* e o seu público. O público cada vez tem mais dificuldade em ficar sentado a ver passivamente uma performance, especialmente o público mais jovem. Foram treinados pela TV, pela Nintendo, pelos jogos vídeo e pela internet para “interagir” e serem uma parte de tudo. Veem-se a si próprios como “fazendo parte” e sendo artistas em part-time. (...) Venha o karaoke.⁴⁵⁵

E o que fazer então perante este público que não quer ver, que não tem tempo para interpretar nem energia para perceber, este público que foge a sete pés do teatro dramático porque este exclui a sua participação? Parece-nos que a questão já não passa pelas dicotomias que aflorámos ao longo desta primeira parte (o que participa face ao que vê) e muito menos na nossa anterior investigação (a Escrita de Cena face à encenação do drama). Do que se trata agora será da necessidade de fomentar uma capacidade efetivamente crítica, através dos modos como a performance efetivamente se inscreve na comunidade e no seu Espaço Público. E assim, talvez até seja legítimo pensar que nada haverá de mais radical do que um regresso da performance a um teatro da quarta parede, tal é o esforço de perceção que este parece exigir por entre o “bizarro *mainstream*”⁴⁵⁶ que nos rodeia

Em jeito de síntese prévia, poderíamos dizer que este futuro próximo que aqui tentámos divisar parece a todo o tempo ser engolido pelo presente contínuo que descrevemos antes. Repare-se que, no momento em que terminamos a redação desta primeira parte, a revista *Mouvement* opta por uma nova reformulação da sua assinatura, substituindo “artistas, criações, estética e política”

453 BARBÉRIS, Isabelle *op. cit.* pp. 125-129.

454 Curiosamente num raciocínio semelhante ao que – na sequência da nossa investigação de mestrado – fizemos relativamente às Escritas de Cena: Se estão por todo o lado – legitimadas pela Direção geral das Artes e integradas no curriculum do Conservatório (ESTC/IPL) o mais provável é que, em si, já não sejam um dado relevante para explicar o mundo.

455 GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – *Ethno-Techno, Writings on performance, activism, and pedagogy*. p. 54

456 Tomamos emprestado um título de Gomez-Peña já referenciado: *Culturas-in-Extremis, Performing Against the Cultural Backdrop of the Mainstream Bizarre*.

pelo bem mais direto “artes e políticas”. Enquanto manifesto de intenção – e de *confusão* dos dois conceitos – não se poderia ser mais claro. E ainda no segundo semestre de 2011 a revista *Performance Research* dedicava os seus dois números precisamente à questão da participação - confrontando-a primeiro com a sincronização e depois com a filosofia (nomeadamente com a fuga a um entendimento cartesiano do mundo) – expondo, quase em direto, uma ampla e interminável discussão acerca das questões com que aqui nos temos debatido, e confirmando não só a necessidade de nesta discussão articular disciplinas (performance, teatro, artes visuais, filosofia) mas confirmando também as lacunas que, no início desta dissertação, já tínhamos apontado (nomeadamente a tendência para discursos algo monolíticos porque fechados no interior de uma única disciplina). Mas a verdade é que este carácter “central [da questão da “participação”] para a prática artística e para os Estudos Performativos há pelo menos uma década”⁴⁵⁷ anda de mãos dadas com a sensação de que “a palavra “participação”(…) às vezes parece querer dizer tanta coisa que praticamente não quer dizer nada.”⁴⁵⁸ Parece-nos pois que este será mesmo o momento oportuno para escapar a esta espiral histórico-crítica e tentar uma maior aproximação à nossa experiência quotidiana e a uma variedade de sinais, presentes no Espaço Público, capazes de dar um sentido mais concreto à continuidade das reflexões anteriores.

457 CULL, Laura e GRITZNER, Karoline – “Editorial”. *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. I Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011 p. 2.

458 LAVERY, Carl e WILLIAMS, David – “Practising Participation: A conversation with Lone Twin”. *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011 p. 7.

CAPÍTULO 2 – ENTRE A CABEÇA E O CORPO
Sobre a performance, narrativas e espaço público da participação

*The world used to be silent
Now it has too many voices
And the noises are constant distraction
They multiply, intensify
They will divert your attention from what's convenient
And forget to tell you about yourself
We live in an age of many stimulations
If you are focused, you are harder to reach
If you are distracted, you are available
You are distracted, you are available
You want flattery always looking to where it's at
You want to take part in everything
And everything to be a part of you
Your head is spinning faster at the end of your spine
Until you have no face at all
And yet if the world would shut up, even for a while
Perhaps we will start hearing the distant rhythm of an angry young tune
And recompose ourselves
Perhaps having deconstructed everything
We should be thinking about putting everything back together*

Savages, Silence yourself

1 – Introdução

Curiosamente, no momento em que iniciamos a redação desta segunda parte, completam-se 250 anos sobre a publicação, em 1762, de *O Contrato Social* de Jean-Jacques Rousseau. Na altura, o filósofo francês refletia acerca dos processos que sustentavam o acordo através do qual um conjunto de indivíduos decidia viver em sociedade, e em particular sob a égide de um Estado. Do que se tratava era de compreender os termos em que associação e soberania se articulavam na prossecução da vontade geral e de uma ideia de bem comum.

E nestes últimos anos (referimo-nos ao período que se abre em 2008 com as sucessivas crises financeiras e económicas) sente-se, e cada vez de forma mais tensa, a necessidade de renegociar os termos em que partilhamos um espaço comum e público, ou seja o modo como vivemos uns com os outros: das questões técnicas suscitados pelo funcionamento do sistema financeiro às questões axiológicas em torno da redistribuição do rendimento, da dinamização da economia à precariedade laboral, da diminuição do peso do setor público à desagregação do Estado

Social, da insatisfação com os modelos de representatividade política à configuração e funcionamento das instituições, das expectativas individuais ao papel do trabalho na definição da identidade, da prossecução da felicidade à solidariedade entre gerações; Enfim, parecem incontáveis as eminentes fraturas que nos ameaçam a todos, obrigando à reativação de preocupações políticas, aparentemente adormecidas sob as desmedidas possibilidades de consumo, abertas desde o início dos anos noventa pela bolha da securitização dos créditos.

A reflexão que agora iniciamos, com esta segunda parte, insere-se num percurso profissional longo que sempre assumiu a legitimidade e as obrigações do artista, por um lado enquanto resistência ao poder, e por outro enquanto agente privilegiado na construção do espaço público e dos códigos com que a comunidade se pensa e projeta a si própria. Veja-se, como exemplo, este excerto de 2002:

Acreditamos que o compromisso assumido com o tempo e a Pólis exige uma recusa de qualquer tipo de comprometimento com o poder. A arte trata de abrir possibilidades, o poder trata de definir caminhos. São dois momentos necessários que afastam, respectivamente, a ignorância/barbárie e a inércia/desresponsabilização. Necessários mas conflitantes pelo que não pode haver comprometimento. Porque só assim o artista poderá reivindicar novamente o papel que outrora lhe coube e agora parece estar confiado a políticos, banqueiros, engenheiros, investidores e programadores— o papel que só pode ser assumido por quem tiver a credibilidade reservada àqueles que pensam o tempo e a Pólis.⁴⁵⁹

Mas a verdade é que estas boas intenções do *artista enquanto jovem* não terão encontrado grande eco social, antes pelo contrário. Veja-se que, e precisamente sobre a comemoração dos 250 anos do *Contrato Social* de Rousseau, Vasco Pulido Valente lamentava o protagonismo e autoridade que o 25 de Abril conferiu aos artistas, etiquetando-os como “tropa fandanga”; Estes seriam responsáveis por uma produção “imaginária ou pobre”, que finalmente caía numa “obscuridade merecida”,⁴⁶⁰ afirmava o historiador - agora *opinion-maker* de um presente que tantas vezes aparenta desconhecer.

E repare-se neste nosso último comentário, suscetível de ser apontado como desnecessário e inconveniente no contexto de um discurso académico⁴⁶¹ e que nunca teria encontrado espaço ao longo da reflexão histórica e crítica da primeira parte. Do que se trata é precisamente de marcar – desde já e a partir de um exemplo que podemos apontar como performativo - uma diferença no discurso, que apesar de manter a primeira pessoa do plural se deixa bem mais atrair por uma implicação subjetiva no seu contexto, e que recusa escamotear essa implicação, preferindo deixar entrever as afinidades eletivas e as antipatias que naturalmente o movem. Estamos assim, e tal como indicámos ao precisar e legitimar a nossa proposta, no prólogo da dissertação, a promover, a partir deste momento, uma maior implicação política, a articulação entre crítica e ativismo social e a recusa de uma abordagem sociológica, pois agora não nos interessa apenas “aquilo que é” mas também “aquilo que deveria ser”.

Deste modo vamos optar, ao longo desta segunda parte, por uma movimentação difusa entre materialismo cultural e análise performativa. Por um lado considerando as condições materiais subjacentes (e opressivas) das práticas culturais; por outro lado dando o devido relevo às oportunidades de liberdade associadas à performance. E sempre (a) tentando fugir aos riscos materialistas associados à permanente desculpabilização e ao esquecimento de práticas culturais, alternativas ao *mainstream* comercial e aos principais referentes financiados pelo Estado; (b)

459 VITORINO, Ana, COSTA, Carlos [et al.] – *Visíveis na Estrada através da orla do bosque*. p. 159.

460 VALENTE, Vasco Pulido – “Brincadeiras “Culturais”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (21 de Janeiro de 2012). Última página.

461 Quanto mais não seja por não ser seguido de notas de rodapé com referências bibliográficas que sustentem a referida acusação, podendo por isso ser encarado como uma insinuação despida de carácter científico. Coisa que não será, nomeadamente se consideramos uma crónica que refere ter chegado “agora a Portugal” uma série televisiva que há meses os portugueses já seguiam em sinal aberto: VALENTE, Vasco Pulido – “Mad Men”. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (11 de fevereiro de 2011). Última página.

procurando não nos deixar engolir por uma ingenuidade associada à crença no imenso poder do performativo, e que arrisca deixar escapar a eventual irrelevância da performance. Enfim, e agora nas palavras de Jean Harvie, o que está em causa é a opção por um “híbrido de materialismo cultural e estratégias analíticas performativas” que permita “redistribuir a cautela do materialismo cultural e a esperança do performativo, evitando o impasse do excessivo pessimismo ou otimismo.”⁴⁶²

Aliás, a esperança – e o otimismo que a acompanha – é fator imprescindível para ler a segunda metade do século passado, precisamente a época da *maior idade do performativo*.⁴⁶³ Isto porque, nos anos cinquenta, se imaginava que um maravilhoso mundo novo chegaria com o final do século XX. Assim, e contando com a manutenção da taxa de aumento da produtividade, poderia esperar-se que poucas décadas depois, e para manter o simpático nível de vida dos anos cinquenta, fosse apenas necessário trabalhar 3 dias por semana ou seis meses por ano. E viveríamos todos num paraíso de tempo livre.

Se estas previsões não se cumpriram propriamente – porque o modelo de desenvolvimento económico vigente não admite crescimento zero, impondo uma constante expansão como condição *sine qua non* para evitar a recessão – a verdade é que, ainda assim, nunca existiu tanto tempo livre como aquele que hoje, no hemisfério norte, a generalidade das pessoas dispõe, a salvo das necessidades de sobrevivência a curto prazo. Ainda assim, este facto não impede o tempo de ser constantemente apontado como bem escasso e primordial. Simultaneamente, a evolução das tecnologias da comunicação parece ter realizado o “sonho cartesiano” na medida em que tornou “a experiência vivida independente da localização que os nossos corpos ocupam no espaço.”⁴⁶⁴

Contudo, na viragem da primeira para a segunda década do século XXI, são cada vez mais presentes os fenómenos que apontam para uma reafirmação da relação e sincronia entre *res cogitans* e *res extensa* enquanto modo de configurar o espaço e o tempo que partilhamos uns com os outros, e sempre num constante apelo à ideia de participação. Vamos por isso prosseguir, nesta exposição, por entre a particular densidade do “aqui e agora”,⁴⁶⁵ questionando esta omnipresente apologia da participação tanto em termos estéticos como em termos políticos. Ou seja, considerando, por um lado, a produção de emoções estéticas pelos fenómenos da participação, associada à convicção de que estes são belos; por outro lado, considerando as motivações políticas que sustentam os mesmos fenómenos, associadas à convicção de que estes conferem identidade e poder. Tudo isto num desdobramento crescente das sucessivas perspetivas, mas sem nunca perdermos de vista, e na sequência da primeira parte da exposição, que no que toca aos fenómenos da participação constantemente se confunde o que é estético e o que é político.

2 – O espaço público: entre a responsabilidade e a proficiência do entretenimento

A primeira década do século XXI foi extremamente generosa para com o diagnóstico de Guy Debord que, já nos anos sessenta, denunciava a degradação do “ser” em “ter” e a submissão à ideia de que “o que aparece é bom e o que é bom aparece”.⁴⁶⁶ De facto, sobretudo com a chegada massiva dos *reality shows*, o “aparecer” tornou-se cada vez mais impositivo, enquanto condição do “ser”, diríamos mesmo que “aparecer” passou quase a ser condição ontológica do “ser”. E assim nos fomos habituando, lentamente, ao crescente protagonismo de figuras, mais ou menos

462 HARVIE, Jen – *Theatre & The City*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. p. 69.

463 Referimo-nos ao título de um ponto da nossa dissertação de mestrado, dedicado ao reconhecimento, público e institucional, da *performance art* como expressão artística autónoma. COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI op. cit.* p. 30.

464 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* p. 139.

465 Densidade que se manifestará também numa alteração do peso relativo das fontes, com as obras e autores de referência a cederem mais espaço aos *sinais-em-direto* do mundo como a imprensa diária, a publicidade e, em geral, os mais recentes fenómenos de participação.

466 DEBORD, Guy *op. cit.* pp. 12-13.

descartáveis, que “eram” porque “apareciam”. “Ser” deixou assim de se afirmar como condição para “aparecer”, e “aparecer” passou a ser condição suficiente para “ser”.

Lentamente fomos assistindo a uma alteração dos limites dos domínios do público e do privado. Por um lado, o que até então era do domínio privado (por vezes mesmo do domínio íntimo) passou a ser considerado como de relevo público, assumindo assim também uma conotação política. E por outro lado, o que era do domínio público inicia um processo de privatização em que os conteúdos políticos tendem a confundir-se (por vezes mesmo a desaparecer) por entre a construção de personagens e narrativas, assumindo-se assim a política como um desenrolar dramático de questões privadas.

Mas a década passada foi atravessada não só por tendências gerais, como as que descrevemos atrás, mas também por ambivalências, suscitadas pelo modo diverso com que as gerações mais jovens começaram a articular os domínios do privado e do público. Por um lado, e num primeiro momento, será possível descortinar uma apologia da intimidade e da individualidade que impeliu os mais jovens a afastarem-se da esfera política (o que não é o mesmo que afastarem-se da exposição pública) como se o envolvimento nesta pudesse colocar em perigo o indivíduo. Por outro lado, num segundo momento, e graças às novas redes sociais digitais, assiste-se a uma hiperbolização da exposição do (que até então era) privado numa esfera pública. Num caso e noutra, gerando desentendimentos geracionais, com os mais velhos acusando as novas tendências de irresponsabilidade pelo espaço público e de confusão hedonista relativamente à alegada esfera do íntimo (com subsequente perda de anonimato e comercialização de dados privados) que se poderia sintetizar, nas palavras de Francesco Masci, com a ideia de um “insuportável deslizamento para uma ligeireza *pop*.”⁴⁶⁷

E o filósofo italiano é autor de um dos mais recentes, ferozes (e renovados) ataques contra a sociedade do espetáculo, apontando um espaço público dominado pelo entretenimento, enquanto “poder de decidir sobre o fictício”⁴⁶⁸ através de um interminável alinhamento de eventos contingentes, que criam uma ilusão de agregação comunitária, em que o político perde o lugar para a cultura e a ideologia é substituída pela produção de eventos.

Não estamos já no domínio da metáfora beckettiana do espaço público – “Esquina de uma rua. Escombros”⁴⁶⁹ - mas por entre uma permanente produção de imagens, tendente a uma agregação epidérmica das comunidades. Exemplo interessante foi o vivido em Portugal durante a organização do EURO-2004, com as bandeiras nacionais espalhadas por todo o país, a pedido do selecionador nacional Felipe Scolari: o sentimento nacional fazia assim um *bypass* à consciência da partilha de uma língua e história, à responsabilidade perante os impostos, às contribuições para a segurança social, à participação nos sufrágios, e até à responsabilidade por colocar o lixo num contentor a poucos metros de casa; Tudo se poderia resumir à comoção perante 11 futebolistas a entrar num relvado com uma camisola, que supostamente deveria representar o que poderia nem sequer existir. Simultaneamente, e como veremos melhor a seguir, a própria informação começaria a transformar-se em entretenimento, nomeadamente com o desaparecimento dos telejornais que ordenavam o mundo em 30 minutos (destaque, nacional, internacional, desporto, cultura, curiosidade mundana), substituídos agora por mais de uma hora de narrativas construídas com rigor dramático em torno de sucessivos mitos: os incêndios, os pedófilos, a delinquência, a epidemia, a recessão. Como se nunca fosse a vez do real.

Não foi assim surpreendente que aos momentos de aparente insurreição – Masci chama-lhes “momentos líricos” – nada sucedesse, como se após o folclore da contestação voltasse a ficar o homem não-político, o homem cujo prazer maior é reconhecer-se a si próprio nas imagens do sistema. O homem constantemente fotografando-se a si próprio como modo de atestar a

467 MASCI, Francesco – *Entertainment! op. cit.* p. 9.

468 *Ibidem*.

469 BECKETT, Samuel – “Fragmento de Teatro I”. Tradução de Luís Miguel Cintra. In *Aquela Vez e Outros Textos*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003. p. 51.

participação nos eventos que marcam a construção da sua identidade, mais pela participação em si do que pelo evento propriamente dito, ou por outras palavras, o evento é a participação em si. Enfim, o homem constantemente insatisfeito, esperando um novo evento, uma *next big thing*, porque “o único risco que um sistema que depende inteiramente da espera não pode tolerar é a satisfação”⁴⁷⁰.

E à medida que se assistia a este triunfo gerava-se uma sensação de anomalia antropológica, como se uma comunidade assim prescindisse dos traumatismos, ruturas e descontinuidades do tempo real em detrimento da adesão a uma absoluta continuidade, prescindindo de um tempo mítico ou de uma projeção simbólica ou de rituais de passagem, porque viveria numa tranquila continuidade, situação determinante para a conformação do espaço público. Em Portugal esta disfuncionalidade do espaço público seria apontada, de forma marcante, por José Gil, em 2004, numa obra poderosa que denunciava uma sociedade apática, resignada e sem efetivo acesso à democracia. Uma sociedade cujo tom se poderia sintetizar no lapidar modo com que frequentemente se encerrava o Jornal da Noite da RTP: “É a vida”.

É a vida, pois. Que mais quereis? É a vida lá fora, não há nada a fazer, é assim, vivei a vossa com paz e serenidade, não há nada a temer, é lá longe que tudo acontece e, no entanto, estou aqui eu para vo-lo mostrar inteiro, o mundo, ide, ide à vossas ocupações que o mundo continua.⁴⁷¹

Traços que curiosamente Miguel Torga já tinha apontado 40 anos antes:

É um fenómeno curioso: o país ergue-se indignado, moureja o dia inteiro indignado, come, bebe e diverte-se indignado, mas não passa disto. Falta-lhe o romantismo cívico da agressão. Somos, socialmente, uma colectividade pacífica de revoltados.⁴⁷²

E esta conotação de Portugal como o país da não-inscrição – ou seja onde as coisas acontecem mas é como se não tivessem acontecido porque não se inscrevem na memória e nos corpos – acabou por contribuir para deslocar algum deste discurso filosófico, para um território mais acessível ao grande público. Veja-se que, já em 2012, o filósofo português era convidado pelo jornal *Público* para ser “Diretor por um dia”. E Gil aproveitou, naturalmente, para “fazer aparecer esse avesso do estado da nação”⁴⁷³ colocando questões acerca, entre outros, do ego, medo e identidade dos portugueses. Só a título de exemplo, e respetivamente: Gosta mais do que faz (de si) ou da imagem que os outros lhe reenviam de si? Quantos portugueses não vão emigrar em 2012 por não terem coragem para o fazer? Em que medida o conhecimento da História de Portugal, desde o 25 de Abril contribui para o seu sentimento de ser português?

Entretanto esta regressão patológica do espaço público começou a ser uma questão omnipresente nos artigos de opinião promovidos precisamente pelo jornal *Público*, com a questão a alastrar-se a domínios diversos como a Geografia, a Crítica e a Política Cultural que a seguir ilustramos com as palavras, respetivamente, de Álvaro Domingues, Augusto M. Seabra e António Pinto Ribeiro (os sublinhados são nossos):

O verdadeiro problema é o território vazio. É gerir o esvaziamento e a geografia política, e perceber onde é que está o limiar crítico a partir do qual o estado democrático perde legitimidade.⁴⁷⁴

470 MASCI, Francesco – *Entertainment!* *op. cit.* p. 44.

471 GIL, José – *Portugal, Hoje, O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004. 12ª edição, Novembro 2008. p. 7.

472 TORGA, Miguel – *Diários, vols. IX a XII*. Lisboa: D. Quixote, 2011. (entrada de 17 de setembro de 1961).

473 GIL, José – “O Vazio das Não-Notícias”. *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (5 de Março de 2011). p. 4.

474 DOMINGUES, Álvaro – “O Interior era Verde, Veio uma Cabra e Comeu-o (ao Estado Também)”. *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (5 de Julho de 2012). p. 47.

Venho falando de uma “asfixia” no espaço público em Portugal, e nomeadamente das promiscuidades e dos “amiguismos” vigentes no setor da cultura, mas que de modo nenhum existe apenas nesse.⁴⁷⁵

Os governantes europeus, e os portugueses em especial, exercem chantagem emocional e condenam as sociedades a que pertencem a uma extinção simbólica.⁴⁷⁶

E não poderíamos agora deixar de associar esta alegada expropriação da democracia conquistada em 1974, à dominação dos modos de participação política pelos aparelhos partidários. De facto, e ao longo das últimas décadas, as organizações partidárias, nomeadamente as mais antigas e expressivas, desenvolveram-se de tal modo que se operou uma subsunção entre a coisa pública e os aparelhos partidários, tornando-se cada vez mais visível uma gestão da primeira em função dos interesses de sobrevivência e reprodução dos segundos. Referimo-nos aos constantemente apontados “jobs for the boys”, à utilização de recursos públicos para fins privados, às elevadíssimas remunerações de dirigentes do setor público e a critérios de gestão que não servem os interesses da comunidade. Enfim, uma democracia que constantemente invoca a possibilidade de tudo poder ser discutido mas que constantemente impossibilita a discussão dos modos de discussão em si.

Não admira assim – e perante esta acusação constante de não participação – que às artes passasse a ser exigido um especial protagonismo na oposição a esta escalada de dominação e expropriação. Jacques Rancière – como já se percebeu referência constante a que não é possível escapar – tem sido um dos defensores da democracia enquanto sistema que permita, a todo o tempo, a obliteração das categorias previamente criadas, pelo poder político, para definir os modos de participação: por um lado, recusando o espetáculo enquanto mecanismo que junta mas que não agrega; por outro, apelando à negociação de uma (já referida) terceira via, a das políticas estéticas, que recuse o isolamento na estética sem permitir os embaraços da zona cinzenta da política:

Por um lado, a política não é uma mera esfera de ação que vem depois da revelação “estética” do estado das coisas. Tem a sua própria estética: os seus modos não consensuais de inventar situações e personagens, as suas manifestações e declarações, diferentes das invenções da arte e por vezes até opostas. Por outro lado, a estética tem a sua própria política, ou melhor a sua própria tensão entre duas políticas opostas: entre a lógica da arte que se transforma em vida pagando o preço de se abolir enquanto arte, e a lógica da arte que faz política com a condição explícita de não o fazer.⁴⁷⁷

Esta tentativa de (re)compreender certas atividades, agora numa dimensão de autonomia e emancipação esteticamente relevante, enfrenta contudo enormes obstáculos, nomeadamente no campo das artes performativas. Por um lado, temos o sentimento elitista dos profissionais relativamente aos amadores, os que supostamente não saberão o que fazem. Por outro lado, temos uma desvalorização social do trabalho do artista performativo, como se este não soubesse fazer nada de particular. Exemplo paradigmático desta situação poderia ser o de Ronald Reagan, apontado, nos anos setenta, enquanto impróprio para político por ser um ator, logo um amador. Mas independentemente deste preconceito, diríamos platónico, a verdade é que, entre os artistas performativos portugueses e ao longo da última década, cresceu um sentimento de profunda desintegração. Este sentimento alicerçou-se numa realidade muito concreta, e que pudemos conhecer de perto quando integramos o grupo de trabalho que, em meados da década, elaborou um estudo relativo ao “estatuto do Artista, e em particular aos regimes fiscais e de segurança social. E

475 SEABRA, Augusto M. - “A Asfixia do Espaço Público”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (3 de Fevereiro de 2012). p. 38.

476 RIBEIRO, António Pinto – “O Racional Optimista”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (2 de Março de 2012). p. 39.

477 RANCIÈRE, Jacques – “Problems and Transformations in Critical Art” In BISHOP, Clare – *Participation*. p. 83.

de facto, deparámos aqui com uma tendência para a marginalização relativamente aos mecanismos do Estado Providência, marginalização que retirava qualquer energia para que os artistas se pudessem assumir como “Agentes de Mudança”, no sentido que decorreria das formulações de Rancière. Vejam-se, como exemplo, as palavras de Miguel, ator profissional há 13 anos:

(...) decidi fechar todas as contas bancárias, e vender o meu carro, pois eram as únicas coisas que tinha em meu nome. Continuo a pagar 159 euros todos os meses que trabalho e a abrir e fechar actividade com esperança que passem 5 anos e que fique sem dívida [por esta prescrever].

Esta situação toda, além de implicar toda esta ginástica burocrática, atinge a minha vida pessoal. Pois agora com um filho estas questões têm um impacto diferente. Significa, por exemplo, que eu e a minha companheira precisamos de ter moradas fiscais e para a segurança social distintas, não podendo tão simplesmente casar, algo que gostaríamos de fazer, porque senão todo o nosso património familiar fica comprometido, comprometendo também o futuro do nosso filho a curto e a longo prazo.⁴⁷⁸

Temos então aqui uma sensação de exclusão (forçada?) do espaço público que, em maior ou menor medida, comprometerá as possibilidades de participação política e nomeadamente a capacidade de assumir a referida condição de *Agente de Mudança*. Mas por outro lado, e ao contrário dos proscritos de Platão, o século XXI disponibilizou, de um modo generalizado, “instrumentos de superpoder”⁴⁷⁹ em termos de participação. Referimo-nos, por exemplo e a partir de meados da década passada (2005), ao *Youtube*, enquanto ferramenta de democracia e poder efetivo: democracia porque todos podem fazer *upload* e cabe também à comunidade decidir o que pode permanecer *online*; de poder efetivo porque a plataforma revelou, em poucos anos, uma notável capacidade de mudança do mundo, inspirando movimentos de solidariedade, contestação e protesto à escala mundial. Movimentos em que foi fortíssima a sensação de participação, tão forte (ou mais forte até) do que, por exemplo, no *ao vivo* de uma sala de espetáculos, assumindo-se assim esta participação virtual tão relevante como a participação real. Assim, estar no sítio virtual onde a mudança acontece tornou-se condição de participação e até mesmo de existência, o que tornou o virtual mais real do que o real (ou pelo menos tão real). Entretanto, e nos dois anos seguintes ao nascimento do *Youtube*, o mesmo conceito e tecnologia – associados respetivamente à partilha de vídeo e áudio, e ao software *Flash* – permitiram o sucessivo aparecimento dos irmãos *Youporn*, *Pornotube* e *Redtube* dedicados à partilha de material pornográfico: e tal como no *Youtube*, num permanente cruzamento dos *trailers* de produção profissional, e dos *clips* publicitários, com os vídeos caseiros com que cada um pode expor-se e participar enquanto condições cada vez mais relevantes para ser.

Naturalmente, esta expansão das possibilidades tecnológicas associadas à participação e à conformação do espaço público, esteve sempre acompanhada por interrogações acerca da dicotomia ver/agir, e nomeadamente acerca da responsabilidade pelos modos de ver/agir ou pelas condições em que se é espetador/participante. Assim, e retomando o exemplo anterior, deveríamos entender esta convocação da questão ética como relativa não só ao performer primário – aquele que faz *upload* de um vídeo – mas também aos performers secundários – os que visionam o vídeo, os espetadores propriamente ditos. Ou na síntese de Rancière:

Primeiro, ver é o contrário de conhecer. O espetador coloca-se em face de uma aparência e ignora o processo de produção dessa aparência ou a realidade que ela esconde. Em segundo, ver é o contrário de agir. O espetador fica imóvel no seu lugar, passivo. Ser espetador será estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.”⁴⁸⁰

478 MIGUEL – *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 23 de Abril de 2011* (designação a pedido do remetente).

479 Expressão de ZACHARIAS, Siegmund - “Democracy – fuck yeah! You tube performances as an instrument of superpower”. Conferência em Utrecht, 28 de Maio de 2011, 17.00h (Performance Studies International Conference # 17).

480 RANCIÈRE, Jacques – *Le spectateur émancipé* p. 8. (mas refira-se que se trata aqui de uma síntese enquadrada

Abrindo-se assim uma extensa discussão ao longo dos anos seguintes, sempre centrada na alegada (ir)responsabilidade de quem vê:

Esta oposição entre ver e saber, entre ver e fazer, é demasiadamente redutora: relega a visão para uma posição de ignorância imóvel e ignora a ética do olhar por o colocar num espaço necessariamente neutro, para lá de um mínimo de responsabilidade ética e política.⁴⁸¹

E independentemente da adesão a um dos lados da barricada, importa sobretudo reter a ideia de que não haverá um caminho lógico e inquestionável entre a experiência estética e a participação política. Tanto mais que a própria participação se transformou num espetáculo e o que importa parece cada vez mais ser o *espetáculo da participação* e não a participação em si, como aponta Guillermo Gómez-Peña:

A participação cidadã é encorajada, mas não em processos significativos de decisão que possam provocar uma efetiva mudança social, mas apenas na construção e encenação do espetáculo: o grande e ilusório espetáculo da participação cidadã. As câmaras apontam agora em todas as direções. “Pessoas normais” com “vidas normais” podem de repente tornar-se jornalistas, atores, cantores, artistas performativos, realizadores e até estrelas porno. Não é preciso ter miolos, talentos especiais ou um corpo perfeito. De facto, quanto mais “normais” formos, melhor.⁴⁸²

Não admira assim que Gómez-Peña diga que *vievmos o tempo do karaoke*, para definir uma geração que cresceu a jogar Nintendo e PSP, a fazer música e filmes e que cada vez tem mais dificuldade em apenas ver, porque se está ali (num evento ao vivo, por exemplo) tem de ser para fazer parte, para saltar para o palco, para participar no processo. E temos assim uma absoluta e perfeita confusão entre o que pode ter sentido, e até significado, ou constituir uma experiência catalisadora de mudança, por um lado; E por outro lado meros estilos de vida. Mas sempre com a participação a ser apontada como um caminho para recuperar as conexões perdidas entre “corpo, mente, alma, memória e coração.”⁴⁸³

E por entre uma interminável cacofonia de opiniões – desde a opinião sobre qualquer coisa do *opinion maker* do costume à opinião sem qualquer formação de todo e qualquer um – tudo parece ser vertiginosamente assimilado pelo sociedade de consumo, num processo a que a criação artística não escapa e em que cada vez é menor o lapso de tempo entre estar (aparentemente) a resistir ao poder e estar a sustenta-lo. Veja-se o elucidativo exemplo, em Portugal e em 2012, do *rapper Boss AC*: o sucesso do tema *Sexta-Feira (Emprego Bom Já)* constitui na primavera um exemplo de ação política pela arte e de forte contestação ao sistema; Mas no Outono era já assimilado como imagem para promover uma campanha do grande distribuidor *Continente*, em que, qualquer criança se poderia tornar num *rapper*, compondo uma letra e atuando num vídeo com o seu ídolo, desde que a letra incluísse as expressões “Retorno às aulas” e “Continente.”

E este parece ser um grandes desafio, não só para os artistas mas também para todos os cidadãos, o desafio de escapar à omnipresença da relação capitalista de consumo, reinventando os modos de participação democrática e mesmo resgatando a própria representatividade democrática. Ou como aponta Nicholas Bourriaud:

O inimigo que temos antes de mais e sobretudo combater está incorporado numa forma social: é o alastramento da relação fornecedor/cliente a todos os níveis da vida humana, tanto no trabalho

numa exposição de tensões e não de uma opinião do autor).

481 HARPIN, Anna – “Intolerable Acts”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 1, Março 2011. pp. 103-104.

482 GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – *Ethno-Techno, Writings on Performance, Activism, and Pedagogy*. p. 54.

483 *Ibidem*, p. 62.

como em casa, através dos contratos tácitos que definem a nossa vida privada.⁴⁸⁴

Sendo que assim também não deixa de melhor se compreender o constante incómodo neoliberal com os custos logísticos de todo e qualquer serviço público; Naturalmente o Estado continua a suportar a maioria destes custos mas cada vez é mais indisfarçável o incómodo genérico com a despesa necessária para a manutenção dos serviços. Aliás, na criação artística podemos encontrar exemplo bastante desta tendência: veja-se o Estado a constantemente confundir o papel da arte, com as virtualidades económicas associadas ao desenvolvimento de técnicas artísticas, em função da lógica de mercado (atividades normalmente designada por *Indústrias Criativas*). Repare-se então na terminologia utilizada pela última Ministra da Cultura de Portugal (portanto antes da extinção do respetivo Ministério) que em 2010 reintroduz a expressão “subsídio-dependência” como estigma privilegiado para conotar o financiamento público em geral e da criação artística em particular:

Temos que criar condições no nosso país para os artistas e agentes culturais terem mercado. (...) Fui independente durante 20 anos e nunca fiz um pedido de subsídio. Sabe porquê? Porque era contratada⁴⁸⁵. E é isto que no futuro eu queria que os artistas tivessem: contratos, em vez de subsídios.⁴⁸⁶

E esta fobia neoliberal, aos modos que escapam à relação fornecedor/cliente, era, como vimos na primeira parte, claramente importada, dos discursos do governo francês de Sarkozy para o governo português de Sócrates, provocando uma viragem de 180 graus nos termos do discurso político, com a substituição de arte, criação, apoio e pluralidade, respetivamente por indústria criativa, mercado, subsídio-dependência e excelência. Repare-se noutra entrevista da então Ministra:

O MC tem de ter a coragem de subir a fasquia, diminuir o número de apoios e apostar na qualidade (...) [para não] ir alimentando um setor que se vai permitindo que cada vez mais entidades entrem no sistema da subsídio dependência.⁴⁸⁷

Permita-se recordar que esta (tentativa de) troca do paradigma da diversidade pelo paradigma da excelência relaciona-se também com os desvios estéticos a que demos atenção na primeira parte, nomeadamente com o paradigma da excelência a conotar-se mais com a estética da receção e o paradigma da diversidade, por exemplo, com a estética relacional. E esta discussão acerca dos modos em que a cultura deve ser - se para todos ou se para cada um - é um excelente indicador das próprias tensões que atravessam o espaço público e que condicionam o modo como nos encontramos e relacionamos uns com os outros. E nesta discussão pode ainda integrar-se, por exemplo, um polémico (na altura) artigo de Alessandro Baricco no *La Repubblica*, ainda em 2009, apelando ao desvio do investimento nas artes do espetáculo para as escolas e televisão porque já não seria nos teatros que as pessoas se encontravam.

O mundo da cultura e do espetáculo, no nosso país, é quotidianamente mantido em pé por milhares de pessoas, em todos os níveis, que realizam esse trabalho com paixão e competência; Vamos dar-lhes então a possibilidade de trabalhar num campo aberto, sintonizado com o consumo real, aliviado dos estorvos políticos, e revitalizado por um verdadeiro confronto com o

484 BOURRIAUD, Nicolas *op. cit.* p. 83.

485 Sublinhe-se a falácia do argumento na medida em que os referidos contratos eram celebrados com instituições financiadas/subsidiadas pelo Estado (conservatórios e orquestras) como resulta da biografia de Canavilhas em http://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriela_Canavilhas (14 setembro de 2012. 12.30h).

486 RATO, Vanessa – “Artistas Independentes São Quem Mais Vai Sofrer Com os Cortes”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (25 de Junho de 2010). p. 2.

487 COELHO, Alexandra Prado – “O Ministério da Cultura Tem Que Ter a Coragem de Diminuir o Número de Apoios e Apostar na Qualidade”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (24 de Março de 2010). p. 4.

mercado. Já são crescidos, vamos fechar este Jardim de Infância.⁴⁸⁸

E neste apelo a um consumo eminentemente em privado, em que o consumo em público (da cultura) ficaria reservado para os grandes eventos, começamos a entrar num território de profundas complexidades, em que os fenómenos, por carregarem simultaneamente tantos significados e conexões, dificultam extremamente a estruturação dos sentidos do discurso crítico.

Temos então, e por um lado, um aumento flagrante do número de grandes eventos e de grandes locais de consumo: os primeiros, os grandes festivais, por exemplo, constantemente evocando um desejo de construir comunidade, através de uma dimensão espetacular; os segundos, os centros comerciais por exemplo, buscando a oferta de um espaço ideal de encontro. Uns e outros, conseqüentemente, numa tentativa constante de alisar superfícies e ultrapassar contradições, como aponta Ole Frahm:

O Centro Comercial pretende ser uma cidade ideal, onde todas as contradições do espaço urbano são aniquiladas. Nada será demasiadamente complexo, estranho ou diferente, tudo será compreensível.⁴⁸⁹

Mas por outro lado somos, cada vez mais, confrontados com uma aparente reativação da ação política que, agregando gerações e classes sociais, ressuscita os valores da solidariedade, trabalho, progresso e representatividade democrática; seja através da exigência de instituições democráticas, como na *Primavera Árabe* que varreu o mediterrâneo em 2011, seja através da exigência de uma outra democracia, como nas manifestações de *Indignados*, *Occupy Wall Street* e, em Portugal, *12 de Março* (de 2011), *15 de Outubro* (de 2011) e *15 de Setembro* (de 2012). Tanto nuns casos como noutros, sempre convocadas e geridas através de grupos efémeros criados no *Facebook*. E sempre como se, com o avançar do século, nos afastássemos cada vez mais do meramente “hedonístico e coletivo” (da análise dos anos 90) de Maffesoli,⁴⁹⁰ e nos aproximássemos do “fim do espetáculo que marcaria o início da revolução” apontado (também nos anos noventa mas como prognose) por Attali.⁴⁹¹

Mas a verdade é que as tensões que poderiam a qualquer momento destruir o design institucional vigente, parecem ser cada vez mais rapidamente absorvidas pelo sistema, num processo tendencialmente catártico. E por vezes mais do que absorvidas, mesmo transformadas em produtos, numa aparente substituição da democracia por uma *performancecracia*, capaz de lembrar os receios de Platão relativamente à presença do teatro na cidade ideal.

O que pretendemos afirmar é então a inscrição simultânea dos principais fenómenos de participação do nosso tempo em duas dimensões, no que diz respeito à política da performance: por um lado uma dimensão revolucionária que a todo o tempo resiste ao poder político e económico instituído, forçando uma mudança que procura atingir os próprios modelos de participação e representatividade democrática; por outro lado, uma dimensão eminentemente lúdica, que quotidianamente reforça os mecanismos de dominação vigentes, sustentando e perpetuando um modelo político. Sendo que ambas as dimensões partilham uma comoção estética com a materialidade da participação, ao ponto de o lúdico e o revolucionário se poderem quotidianamente cruzar por entre experiências do belo, independentemente da conotação política do fenómeno participativo em si. O que não invalida que - numa abordagem estética que recuse a autonomia desta relativamente à política - os fenómenos participativos eminentemente lúdicos possam ser

488 BARICCO, Alessandro – “Basta soldi pubblici al teatro, meglio puntare su scuola e TV”. La Repubblica (24 de Fevereiro de 2009). [http://www.repubblica.it/2009/02/sezioni/spettacoli_e_cultura/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco.html](http://www.repubblica.it/2009/02/sezioni/spettacoli_e_cultura/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco.html) em 20 de Setembro de 2012, 11.00h.

489 FRAHM, Ole – “The Call of the Mall”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011. p. 84.

490 MAFFESOLI, Michel *op. cit.* p. 24.

491 ATTALI, Jacques – *Dicionário do Século XXI*. Tradução de Cristina Robalo Cordeiro. Lisboa: Editorial Notícias, 1999. p. 101.

considerados como desprovidos de valor estético (por não conferirem identidade e poder).

Recordo, com indisfarçável desilusão, o choque destas duas dimensões, no início de 2012: esperava que um reputado agente do sector cultural redigisse uma contribuição para um documento de carácter político. Este documento era vital para a representatividade do setor e para a participação da generalidade dos agentes nos processos de decisão das políticas culturais. Mas esse documento nunca chegou a ser redigido, alegadamente por falta de tempo. Justificação que chocava com a efervescência participativa do referido agente que, nas últimas horas do prazo de redação, se dedicava a fazer *likes* e partilhas de vídeos e outras referências, no seu perfil do *Facebook*, num absoluto triunfo do lúdico sobre o político.

Perante tudo isto, torna-se complexo – perplexificante mesmo – distinguir os fenómenos de participação relevantes em termos de resistência política, das imensas válvulas de escape do próprio sistema, que constantemente representam a ideia de participação, através de processos de mimetização. E é deste espaço público caleidoscópico, em que o lúdico se confunde com o político - ou melhor, em que o lúdico se torna político – que se alimentam os mecanismos que conformam as identidades e condicionam a responsabilidade de cada um pelo território de todos.

Porque o risco, e é um risco real, é que a ficção tome o lugar do real. E isso seria a consequência mais “inesperada” dessa mistura entre técnica, estética, moral e economia que opera em substituição do político. Hoje, o hedonista que adere ao mundo tal qual ele é e o revolucionário saído do mundo de Dostoïevski são duas faces de uma mesma moeda. O que os sustenta, e eles não sabem necessariamente isso, é a dominação que os protege e os deixa agir.⁴⁹²

E este risco – da ficção (dramática, diríamos) se substituir ao real – é exponenciado quotidianamente, pela assertividade com que o espaço público é atravessado por opiniões contraditórias e transitórias, numa espécie de *cadavre exquis*, que lenta mas inexoravelmente transforma a história e a memória em dados indisponíveis; uma *indisponibilidade* - moldada pela procura *hype* da *next big thing* da semana – em que história e a memória deixam de ser encaradas como dados em permanente construção, dados só acessíveis a partir de uma *timeline* que não se apresenta permanentemente truncada.

Mas neste sentido, poderemos pensar ainda numa equação (só) aparentemente contraditória: por um lado, quem tiver mais referências (mais memória e mais história) sentirá mais segurança e menos medo, na medida em que o acesso a uma cartografia mais densa contribuirá para diminuir as inquietações relativas a eventuais perigos escondidos por entre as zonas desconhecidas. Mas por outro lado, quem tiver referências a mais (demasiada memória e demasiada história) corre também o risco de se tornar estúpido – e usamos aqui o termo por este ser parte de uma expressão relativamente frequente: “Quanto mais inteligente mais estúpido”. E nesta segunda vertente da equação, referimo-nos aos riscos associados à convicção da absoluta precisão da cartografia que temos disponível; tanto mais que a definição dos contornos dos sujeitos que se movem no espaço público não obedece a um *blue print* perfeito mas a uma sobreposição de desenhos.

E para melhor se compreender a que tipo de sobreposição nos referimos, poderemos socorrer-nos de dois exemplos, um retirado da área dos Estudos Coloniais e outro retirado da área da Ciência da Religião. Primeiro teremos então Édouard Glissant, filósofo francês, natural das Antilhas, que distingue entre uma identidade de raiz e uma identidade relacional: a primeira fundada no “passado distante”, na “violência oculta da filiação” e na “posse da terra que se torna território”; a segunda fundada no “contacto entre culturas”, na “caótica rede da Relação” e “sem encarar a terra como território”.⁴⁹³ Depois teremos Catherine Bell, que alerta para o facto de, sob o ponto de vista da performance, “não ser possível distinguir um ritual enquanto coisa diferente do

492 Palavras de Francesco Masci em entrevista a DEMEY, Eric e SANSON, David – “Culture: Leurre de la révolte”. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 60 (Julho/Setembro 2011). p. 55.

493 GLISSANT, Édouard – “Poetics of Relation”. Tradução de Betsy Wing. In BISHOP, Claire – *Participation* p. 78.

teatro dramático ou do desporto com espetadores.”⁴⁹⁴

Permita-se então a insistência, na metáfora do Desenho Técnico, para apontar o modo como esta sobreposição de *blue prints* é particularmente sentida no terreno do performativo, na medida em que os mesmos modelos de participação – os mesmos sob o ponto de vista da performance num sentido estrito, entenda-se⁴⁹⁵ – são atravessados por diferentes significados, diferentes modos de conhecer e diferentes modos de acreditar. Assim, a partilha da performance num sentido estrito não implicará necessariamente uma partilha efetiva de modos de ser, pelo que a convicção da existência de um “nós”, induzida pelo entusiasmo da partilha de “comportamentos restaurados”, pode ser precipitada, ou pelo menos sobre-avaliada. Serão assim sinuosos os processos através dos quais se constrói algum tipo de identidade coletiva, tanto mais que constantemente se sedimentam barreiras geracionais associadas às evoluções tecnológicas,⁴⁹⁶ e ao impacto que estas apresentam sobre os modos de conhecer e participar no mundo.

Torna-se assim frequente a denúncia de uma perda de referências, associada a uma perda da capacidade de projeção simbólica, que abriria um fosso de miséria, como aquele que Bernard Stiegler relaciona com a diminuição da participação – aqui num sentido mais filosófico que performativo – suscitada por linguagens e tecnologias tão variadas como as do *karaoke*, *sampling*, *blogs* ou *reality shows*. E trata-se, sem dúvida, de uma análise lúcida do filósofo francês, que aponta o colapso da família como causa do colapso da escola, mas não deixa de entrever, nas mesmas tecnologias, possíveis sinais de vitalidade. Mas ainda assim sente-se da sua parte uma imensa incompreensão, a qual gera uma particular sensação de alteridade, por exemplo ao descrever como “patético” o professor de liceu que utiliza meios audiovisuais, associados a técnicas de *role playing*, para cativar os alunos para a leitura. Trata-se de uma precipitação do pensamento, ao arrepio dos próprios postulados de Stiegler,⁴⁹⁷ na medida em que parece não associar a responsabilidade de cada um, ao efetivo conhecimento com o corpo (neste caso de uma sala de aula, às oito e meia da manhã, cheia de crianças socialmente desfavorecidas).

E aproximamo-nos aqui de uma ideia de responsabilidade, que parece ser central na abordagem ao modo como julgamos as ações dos outros e as nossa próprias ações, sendo que esta valoração axiológica é vital para a determinação dos modos de participação que conformam o espaço público. Assim, e de todos os quadrantes e contextos (desde a Filosofia à Política, passando pelos Estudos Performativos), deparamos com uma insistência no eixo responsabilidade/dever, enquanto fator de legitimação dos comportamentos. Por exemplo, Francesco Masci, na área da filosofia:

Na cultura, e no entretenimento, considerado como fase mais avançada desta, o que permite a multiplicação dos eventos é a reativação de uma moral sem responsabilidade e de uma relação autista do eu. (...) restam subjetividades fictícias fechadas sobre si próprias atribuindo-se todos os direitos e nenhuma responsabilidades.⁴⁹⁸

494 BELL, Catherine - “Performance” and Other Analogies” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 101.

495 Queremos referir-nos a um primeiro olhar que, sem indagar acerca dos modos da “restauração”, se restringe à materialidade do “comportamento restaurado”, tal como descrito por Richard Schechner em SHECHNER, Richard – *Performance Studies. An Introduction.* p. 35.

496 Veja-se – e usando o exemplo mais recente – o modo como os *smart phones* aumentaram a crença do indivíduo no controlo do mundo, em associação ao crescimento do prazer do tato; Acabaram-se as dúvidas não ultrapassadas acerca do que quer que seja e agora sabe-se instantaneamente quem foi o terceiro presidente da Primeira República, ou quem marcou o golo de honra de El Salvador no jogo contra a Hungria, no Mundial de 1982. E tudo isto numa mistura explosiva da funcionalidade com o prazer, ao ponto de o utilizador se passar a interessar por informação que até aí considerava irrelevante. Não admira assim que Hunter Hargraves associasse esta excitação do toque à masturbação, questionando o modo como o prazer poderia afetar a capacidade crítica no acesso à informação: HARGRAVES, Hunter – “iTouch, therefore iAm: the iPhone and Masturbation”. *Conferência em Utrecht, 27 de Maio de 2011, 9.00h (Performance Studies International Conference # 17).*

497 STIEGLER, Bernard – *De la misère symbolique.* Tomo segundo: *La catastrophe du sensible.* Paris: Éditions Galilée, 2009. p. 58 e p. 14 respetivamente.

498 DEMEY, Eric e SANSON, David *op. cit.* p.54.

Ou David Cameron, Primeiro-Ministro britânico, do Partido Conservador (a propósito dos motins do verão de 2011):

Há pessoas que pensam que o mundo lhes deve alguma coisa, que os seus direitos ultrapassam as suas responsabilidades.⁴⁹⁹

Ou Shannon Jackson, académica em busca dos sentidos das mais recentes “práticas sociais”:

Seja numa perspetiva estética ou social, liberdade e expressão não são opostos de obrigação e interesse, antes dependem uns dos outros.⁵⁰⁰

Momento oportuno este também para convocar alguma da experiência pessoal e íntima que vai obviamente condicionando o discurso científico:

Recordo três episódios (ambos do fim da década passada) que ilustram, de algum modo, uma construção individual de biografias eminentemente associada à construção de si através do prazer, e desincorporadas de qualquer tipo de sentimento de responsabilidade (eventualmente na mesma medida em que o prazer perturbe a capacidade crítica para tratar informação): Em primeiro lugar um funcionário público (com um cargo de elite e bem remunerado) que me contava, com deleite, o esquema que desenhou para ludibriar o controlo da presença pela máquina de ponto; E assim, através de uma engenhosa articulação de elevadores e passagens de cartão, conseguia escapar a duas horas de trabalho diário. Em segundo lugar, um investigador universitário, que me descrevia alegremente a sua agenda semanal, tão repleta de eventos mundanos (e respetivas deslocações e ressacas) que praticamente não sobrava qualquer tempo para o trabalho em si. E finalmente um deputado ao parlamento português que, em vésperas de uma discussão no plenário, admitia não ter lido o documento em análise, apesar de ser o especialista do seu grupo parlamentar na área em questão. Por razões variadas não tinha tido tempo, admitia tranquilo. E o mais interessante é que desta terceira história não tenho conhecimento direto, mas antes através do relato indignado do investigador universitário, antes referido.

Não admira assim que a questão da culpa (de quem é a culpa?) seja um fator determinante na estrutura dramática das narrativas dominantes, ainda que estas expressem dramaturgias diversas: por vezes a ideia de que a culpa é de todos, por vezes a ideia de que a culpa é só de alguns. Oposição que em termos performativos tem sido sustentada, em Portugal, pelo confronto de duas ideias, ou melhor de dois slogans: “termos vivido todos acima das nossas possibilidades” ou “alguns terem vivido em cima das possibilidades dos outros”. Mas aqui não nos interessa tanto a dramaturgia inerente a estes *textos dramáticos* – tanto mais que esta resulta dum emaranhado de argumentos técnicos (ligados à economia enquanto ciência) com argumentos políticos (ligados a noções de justiça associadas à redistribuição dos rendimentos) que nos afastaria em demasia da nossa rota. Interessa-nos antes a dramaturgia associada à performance desses textos no espaço público, e ao modo como a presença (em especial dos corpos mas também a virtual) deve ser tida como relevante ou irrelevante para definir a propriedade (e com ela o poder) sobre o espaço público.

Porque, e agora em síntese, do que aqui se trata é de perceber se no espaço público a performance das principais narrativas contemporâneas, é fator de apropriação e poder sobre o espaço público ou mera válvula de escape para o (des)contentamento. Quase como se fosse necessário escolher, respetivamente, entre os já referidos José Gil e Vasco Pulido Valente, ao

499 PEREIRA, Ana Fonseca – “Cameron Ataca Cultura de Irresponsabilidade”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (11 de Agosto de 2011) p. 10.

500 JACKSON, Shannon – *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. p.14.

comentarem assim as manifestações de *15 de Setembro* de 2012):

[as pessoas manifestaram-se] para se inscreverem nesta sociedade, para marcar uma presença existencial, uma presença sociológica (e por isso levaram os filhos). As pessoas manifestaram-se para dizer: eu existo e tenho direitos, quero inscrever-me.⁵⁰¹

A [manifestação] de 15 de Setembro passou ordeiramente por sítios de Lisboa, sem significado histórico de espécie alguma, e voltou para casa de olho baixo e cabeça caída. (...) Proclamou o seu descontentamento, de resto pouco original, e ficou vazia.⁵⁰²

Estamos portanto perante uma encruzilhada relativamente aos modos em que se expressa a cidadania, uma encruzilhada quanto à relevância e legitimidade dos modos de participação no espaço público. Encruzilhada onde o Estado – expressão política tradicional da cidade - já não é capaz de apontar caminhos inequívocos, como afirma May Joseph:

A cidadania não é orgânica mas tem de ser adquirida através de uma participação pública e física. (...) seja através do modo como nos relacionamos com o corpo, da música que consumimos ou do teatro que produzimos.⁵⁰³

E estamos portanto de regresso ao Rousseau com que abrimos esta segunda parte, na medida em que a negociação dos modos de participação é condição essencial para a definição da cidadania, ou seja para a definição dos modos de ocupação do espaço público. E assim, poderemos apontar como que uma fratura neste território do que é público, o território da cidade, se quisermos o território da pólis; fratura associada precisamente à legitimação dos fenómenos da participação, portanto à legitimidade da performance e às suas consequências em termos da posse de um território comum. Mas para compreender esta falha tectónica - em que se move a política e a estética da participação – teremos que avançar um pouco mais na análise das respetivas narrativas e performance.

3 – As narrativas: entre histórias e produtos

3.1 - O triunfo do produto

Em 2010 realizei, com o Visões Úteis, uma residência em viagem pela Europa, integrada no projeto “A Língua das Pedras”. Pretendíamos estabelecer uma cartografia espiritual do legado da Ordem de Cluny na Europa. Para isso desenhamos uma viagem em círculo que atravessava os doze caminhos que na Idade Média ligavam Cluny ao mundo. E cada noite foi passada na interseção do nosso círculo com um desses caminhos – e com o património edificado associado - recolhendo imagens, sons, entrevistas e experiências (e ainda executando micro-performances, registadas em vídeo, junto dos edifícios ou das suas ruínas). Em Moissac, França, o Padre Pierre Sirgant, da abadia local, confessava-nos a sua desilusão com a perda do imaginário e referências simbólicas associados ao património imaterial europeu e cristão, em favor dos inerentes aos produtos áudio-visuais americanos: como exemplo apontava um jovem, que perante a metáfora de Pedro como pescador de homens, o considerou como o líder de um grupo mafioso ao estilo de uma série americana; ou um outro, que perante uma representação da Pietà, perguntava: “Quem é essa fulana com aquele gajo ao colo’.”

E de um modo geral, parece-nos que quanto mais julgamos conhecer a realidade mais conhecemos apenas a construção que os média dela fazem, num espetacular triunfo do performativo

501 GIL, José – “Quero Incredível-me”. Visão. Lisboa: Impresa Publishing (20 de Setembro de 2012) p. 31.

502 VALENTE, Vasco Pulido – “Manifestações”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (23 de Setembro de 2012). Última página.

503 JOSEPH, May *op. cit.* p. 4.

transformando tudo em acontecimento, dramaturgia e entretenimento, desde um noticiário televisivo, à imprensa de referência, passando pelas revistas cor-de-rosa, que cruzam a ficção televisiva com a vida real dos respectivos intérpretes, ao sabor dos interesses dos seus grupos económicos.

Já desde os anos noventa, do século passado, que diversos sociólogos apontaram o consumo e os média como o epicentro de uma mudança gravitacional ocorrida ao longo do século XX. Assim, a construção de identidade associada a uma consciência de classe – nomeadamente à propriedade dos meios de produção e distribuição – foi obliterada em detrimento do prazer e liberdade individuais associados ao consumo. E nesta deslocalização da consciência, o “design da identidade” – repare-se na particular adequação da designação ao que se afirma – passou a ser associado ao que se consome e não ao que se produz. Consumindo de forma massiva ou consumindo com estilo, consumindo produtos ou consumindo estratégias transformadas em produtos, em todo o caso o consumo parece ter-se tornado num tal alicerce da identidade que o próprio conflito – associado pelo juízo de prognose marxista à propriedade dos meios de produção – aparece agora conotado com a (im)possibilidade de consumir. Ainda que, e paradoxalmente, associado a fenómenos participativos conotados com os “conflitos marxistas”. Veja-se, a título de exemplo, os já referidos *Motins de Agosto* (Reino Unido 2011) em que cenas de pilhagem apareceram associadas a artigos de marca (sapatilhas, consolas etc).⁵⁰⁴ Ou nas palavras de Pekka Sulkuinen:

O consumo, em termos teóricos, significa muito mais do que a aquisição e gasto de bens. Comparado com a produção, que implica um plano, o deferimento da satisfação, uma ordem social integrada e uma ação coordenada, a lógica do consumo junta a ação e o seu sentido no aqui e agora. Em vez de conflitos acerca da distribuição de produtos e do fardo de os produzir, a nova sociedade do consumo dá primazia aos conflitos acerca da liberdade individual que não se deixa controlar.⁵⁰⁵

Mas este território tornou-se ainda mais complexo pela ação de movimentos e ativismos sociais, que se querem definir precisamente pela autonomia na decisão dos próprios modos de consumo, criando tensões que são tudo menos lineares. Naturalmente não nos queremos perder numa disciplina que já não é a nossa, pelo que passaremos ao lado da materialidade e das operações que suportam a construção da realidade pelos média. Mas parece-nos que este caleidoscópio sociológico, em torno da construção da sociedade do consumo, é vital para compreender a década passada e o tempo presente, e nomeadamente a construção pelos média da (ou do que parece) realidade. E nestes tempos – em que as artes performativas parecem obsoletas, porque limitadas no seu raio de captação da atenção – mais do que produtos comunica-se (e vende-se) uma “cultura” associada ao produto (como veremos mais à frente quando dermos atenção ao Festival do Sudoeste), que pode mesmo apelar a uma identificação imediata, confirmando tudo aquilo que se espera dela, numa imensa reta da meta, sem lugar para ambivalências, como explica Niklas Luhmann:

(...) ganhar e manter a (curta) capacidade de atenção dos participantes através da oferta de referências da sua própria vida, ou, podemos dizer, experiências “Sim, É Mesmo Isso.”⁵⁰⁶

Estamos então perante um modo de organizar o mundo – isto é de criar as referências com que cada um simultaneamente lê o mundo e se localiza nele – que se radica nos antípodas de uma criação artística, enquanto interrogação, gesto crítico do mundo e intertextualidade.

504 Por exemplo umas sapatilhas *Lacoste* em PEREIRA, Ana Fonseca *op. cit.* p. 10.

505 SULKUNEN, Pekka – “The New Consumer Society – Rethinking the Social Bond” In SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al] *op. cit.* p. 2.

506 LUHMANN, Niklas *op. cit.* p. 9.

Os clips publicitários mudam de tópicos e modos de representação de um momento para o outro sem a mínima consideração pela intertextualidade. A lei da interrupção funciona aqui, na esperança de que o que ainda agora foi visto, seja imediatamente ativado. A memória, que até recorda mas prefere esquecer, está constantemente a ser reimpregnada.⁵⁰⁷

Ou num elucidativo vídeo da TMN:

Vai para o teu quarto. Arruma a secretária. Faz a tua cama. Agasalha-te. Come uma peça de fruta. Não faças perguntas inconvenientes. Estuda. Tem juízo. Evita as más companhias. Faz os trabalhos de casa. Não digas disparates. Respeita os mais velhos. Não converses com estranhos. Não venhas tarde. E não faças asneiras.

Ou

Arruma o juízo. Respeita os disparates. Evita velhos inconvenientes. Não chegues tarde às asneiras. Faz os trabalhos de cama. Estuda as más companhias. Come a secretária. Agasalha uma peça de fruta. Faz um estranho. E não venhas no teu quarto.⁵⁰⁸

E convoco ainda um exemplo imbatível: no início da primeira década deste século, o Banco Espírito Santo fazia uma clara apologia do consumo desmedido. Lembro-me de em casa receber avultados “cheques já autorizados” com sedutores apelos ao consumo: Vá de férias, troque de carro, seja feliz. E quando entrava na Agência da Avenida dos Aliados, no Porto, imediatamente me perguntavam se não queria um novo cartão de crédito ou subir o *plafond* do atual. Eram tempos em que o BES quase parecia um supermercado, vendendo jóias, faqueiros, relógios. Mas dez anos depois o BES apresenta aos seus clientes uma comovedora aplicação (integrada no seu sistema de *netbanking*) que visa incentivar a poupança das famílias em tempo de crise. Se restasse, de facto, alguma capacidade de intertextualidade seria fácil ler que os interesses financeiros do banco são sistematicamente os interesses contrários aos da economia em que se movem os clientes. Assim, há dez anos, e quando à economia conviria refrear o consumo, o BES fazia a apologia do consumo para melhor explorar os esquemas de securitização do crédito. Dez anos depois, quando a economia necessita desesperadamente de consumo, o BES faz a apologia do aforro como forma de se recapitalizar.

Não há realmente intertextualidade aqui. O que explica que a ausência de culpa - não só por não se poupar mas também por se gastar o que não se tem – seja repentinamente substituída pela diabolização de tudo o que se elogiava dez anos antes - o crédito e o investimento público – num *comportamento bipolar* que afeta tanto o Estado como o indivíduo. E de fora desta realidade ficariam apenas alguns autoexcluídos,⁵⁰⁹ com uma identidade marcada precisamente por esse *opting-out*, que os conduziria ao exterior do politicamente relevante, em direção a um limbo de contornos meramente éticos. Contudo - na sequência não só da massificação das redes sociais digitais mas também das convulsões sociais dos últimos anos - esta serena e oligopolista construção da realidade, veio a ser abalada por modos de participação que até transformaram “o manifestante” em figura do ano.

Mas naturalmente que, muito antes da estetização da revolta (na capa da *Time* relativa aos destaques de 2011), o pensamento crítico já vinha denunciando a transformação da própria participação num espetáculo. Guillermo Gómez-Peña (cujo lamento acerca do desaparecimento do significado já ouvimos na primeira parte) acusava o *mainstream* de ter devorado as margens e o “alternativo”, trilhando artistas e intelectuais entre a imensa massa de protagonistas e *soundbytes* com que, de manhã à noite, se encena continuamente o espetáculo da participação:

507 *Ibidem*. pp. 44-45.

508 TMN – *Random Generation*. Em <http://www.youtube.com/watch?v=nrWaEk9Qh7Q> em 13 de Junho de 2013 às 13.30.h

509 Como melhor veremos mais à frente quando nos debruçarmos primeiro sobre as “Zonas Temporariamente Autónomas” e depois sobre Es.Col.A. do Alto da Fontinha.

A nossa nova cultura encoraja toda a gente a ter uma opinião e a expressa-la (não necessariamente uma opinião formada, apenas uma opinião). A expressão é uma espécie de placebo ou substituto da ação. Aqui o que interessa é o espetáculo da participação. E mesmo que as nossas opiniões sejam bombásticas ou “transgressoras”, se derem um bom espetáculo são sempre bem vindas (e imediatamente esquecidas).⁵¹⁰

Aliás, esta questão, a que poderíamos chamar de mimetização da participação, chegou mesmo a ser o *leitmotiv* da reunião geral da primavera de 2011, em Estocolmo, do *IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts*:

Hoje, podemos identificar duas tendências paralelas na sociedade (incluindo as artes performativas). A primeira é a de fechar fronteiras, cultivar a homogeneidade, monopolizar a informação e utilizar metodologias normativas e consolidadas. A segunda – e a mais comum – é a de falar em abertura, transparência e participação, enquanto se continua a praticar a primeira.⁵¹¹

Exemplo maior desta segunda via – sem dúvida a mais comum – pode ser encontrado na gestão do projeto de *Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura* (cujo logótipo parecia não querer deixar dúvidas, afirmando “Tu Fazes Parte”). Por um lado, apela-se à “identidade e dinamismo cultural da cidade” e à “proximidade e entendimento entre os cidadãos europeus”⁵¹²; Por outro lado os protestos dos agentes locais (alegando estarem a ser “excluídos”)⁵¹³ e municípios vizinhos (afirmando estarem “à margem” da iniciativa)⁵¹⁴ e ainda a desconfiança de artistas (denunciando o “incumprimento profissional e moral para com os cidadãos”)⁵¹⁵ e da crítica (apontando o “obsceno na sua opacidade e no declarado divórcio entre as estruturas da manifestação e a população local”)⁵¹⁶.

Também Maria Rita Kehl abordou esta questão, afirmando que estaríamos hoje “muito além do espetáculo”, ou numa versão bem mais complexa do que a da *Sociedade do Espetáculo* de Debord. De acordo com a autora brasileira, se tudo é cultura, então esta já não será território de alteridade. Assim teríamos que procurar reinserir a cultura através da experiência, o que seria um problema na medida em que toda a experiência se associa ao consumo, e este apela, através das marcas, a um consumidor indiferenciado (ainda que as marcas afirmem vender a diferença):

A formulação “muito além do espetáculo” nos provoca, pois questiona o que pareceria óbvio: o que se situa além do espetáculo deveria ser a vida. Mas em nossa sociedade, a vida não está

510 GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – *Ethno-Techno, Writings on Performance, Activism, and Pedagogy*. p. 53 e 54.

511 IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts – *Whose Story Is it? Programa do encontro plenário em Estocolmo, de 14 a 17 de Abril de 2011*. p 16.

512 GUIMARÃES 2012 – *O que é uma Capital Europeia da Cultura*. Em <http://www.guimaraes2012.pt/?cat=75> em 5 de outubro de 2012.

513 A CAPITAL É NOSSA – *Introdução*. Em <http://acapitalenossa.blogspot.pt/> (post de Março de 2011) em 19 de Outubro de 2012 às 13.30h.

514 JORNAL DE NOTÍCIAS - *Municípios Vizinhos à Margem da Capital da Cultura*. Em http://www.jn.pt/Dossies/dossie.aspx?content_id=2247085&dossier=Guimar%E3es%20Capital%20Europeia%20da%20Cultura em 19 de Outubro às 13.35h.

515 EU FIZ PARTE MAS NÃO ME PAGAM, *mensagem de correio eletrónico para destinatários não revelados, em 14 de outubro de 2012*. A que posso também acrescentar uma relevante experiência pessoal, na medida em que durante dois anos o Visões Úteis tentou dialogar com Guimarães 2012, procurando apresentar um projeto que se enquadrasse devidamente na filosofia assumida pelo evento. Mas entre telefonemas não atendidos, documentação perdida, mensagens sem retorno e mudanças no organigrama, nunca houve qualquer resposta. Até Janeiro de 2012 quando, com o programa já a decorrer, surgiu um repentino convite para “fazer alguma coisa a partir de Gil Vicente.”

516 SEABRA, Augusto M. - “O Nó das Capitais Culturais”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (26 de Agosto de 2011). p. 38.

além do espetáculo. O espetáculo abarca toda a superfície da vida.⁵¹⁷

E esta permanente confusão entre vida e espetáculo, cultura e consumo, estratégia e produto, pode encontrar-se, sorratamente disseminada, no próprio centro do sistema educativo, num claro desfazamento entre práticas e princípios. Veja-se a título de exemplo, a seguinte experiência com caráter eminentemente local:

Em 2011 constatámos que a Escola Básica do Covelo (Porto) abria as suas portas à promoção encapotada de serviços: uma produtora audiovisual envolvia os alunos num jogo e propunha a aquisição de um DVD; a Editora do manual adotado vinha contar uma história e propunha a aquisição do respetivo livro; uma farmacêutica vinha dar um seminário de higiene e propunha a aquisição do seu "anti-piolhos". Assim, e perante estas ações comerciais de quem se apresentava como "parceiro da escola" solicitámos esclarecimento ao Gabinete do Secretário de Estado da Educação. Depois de três meses sem resposta, insistimos e passado semanas o Gabinete esclarecia

O Ministério da Educação foi sempre contrário ao desenvolvimento de quaisquer práticas comerciais nos estabelecimentos de ensino. (...) O Ministério da Educação através das Direcções Regionais de Educação, transmitiu orientações às escolas no sentido de não ser permitido, no âmbito do espaço escolar, acções ou actividades de divulgação comercial, especialmente as que envolvam a angariação de potenciais compradores de bens ou serviços.⁵¹⁸

Este bom princípio foi também, a seguir, subscrito pela diretora do respetivo agrupamento local de escolas, que afirmou: "Creia que lamentamos profundamente, e demos conhecimento claro deste nosso lamento, não termos sido informados atempadamente desta situação."⁵¹⁹ Mas a verdade é que, apesar dos princípios gerais e dos lamentos locais, e na ausência de uma educação para o consumo em contexto escolar - as crianças já tinham tomado as referidas ações como verdades absolutas porque tinham origem na Escola e teriam já pressionado os pais para aquisição dos produtos e serviços anunciados.

Não admira assim que esta confusão - enraizada até, de forma difusa, no sistema de ensino - influencie os modos através dos quais a realidade é percebida, tanto em termos de economia dramática, como de responsabilidade social e de sentido crítico.

Em termos de economia dramática temos, por um lado, a presença massiva de formatos televisivos de 50 minutos (com fábulas, ou sub-fábulas, autónomas por episódio) que obrigam a uma específica condensação das emoções humanas: situação típica a do familiar que, horas depois da perda de um ente querido, dá tranquilamente informações (ainda que com uma lágrima no canto do olho) à equipa de investigação policial. Naturalmente uma exigência da economia dramática assente no modelo "cadáver – investigação – descoberta do culpado" encaixado em 50 minutos, portanto sem tempo para reações mais próximas do humano. E a presença destes formatos dramáticos é de tal forma avassaladora que não poderá deixar de ter impacto nos próprios comportamentos, contribuindo eventualmente para a imitação da ficção pela realidade, com a realidade a replicar uma ficção travestida de realidade.⁵²⁰ Este caleidoscópio torna-se ainda mais denso, com a utilização de mecanismos tipicamente dramáticos noutras áreas, como por exemplo nos atrás referidos "critérios jornalísticos", próprios das publicações que criam dramaturgia a partir da vida real das estrelas associados aos respetivos grupos económicos. Aliás, esta situação já era

517 KEHL, Maria Rita – *Muito além do espectáculo*. Rio de Janeiro, 2003. Em www.mariaritakehl.psc.br (em 30 de Março de 2010. 15.00h). p. 2.

518 GABINETE DO SECRETÁRIO DE ESTADO DA EDUCAÇÃO - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 4 de abril de 2011*.

519 CABRAL, Natália - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 9 de maio 2011*.

520 Esta questão foi abordada, no contexto da ficção inspirada por "dramas de hospital", pelo coletivo teatral *Uninvited Guest*, no espetáculo *Schlock* (2004).

descrita, no final do século passado, por Neil Gabler:

(...) a aplicação deliberada de técnicas do teatro à política, religião, educação, literatura, comércio, guerra, crime, tudo, converteu-as em parte do *show business*, onde o objetivo maior é conseguir alcançar e satisfazer um público.⁵²¹

E se juntarmos, à partilha de técnicas,⁵²² a absoluta irresponsabilidade social do marketing, teremos um perigoso cocktail em que a necessidade de induzir consumo se cruza com uma suposta, porém falaciosa, denúncia de preconceitos. Exemplo maior pode ser encontrado num clip da *Hyunday* de 2011, que arrancava de preconceitos de biologia (os animais não sentem), género (as mulheres são frágeis) e cultura (as viagens longas são monótonas) para concluir com uma afirmação de outro espectro político (quem é responsável anda a pé) que contudo surge aqui como preconceituosa por força da estrutura rítmica do produto audiovisual (edição, som e imagem).

Não admira assim que mesmo um telejornal de referência se limite a criar clips de entretenimento que lentamente vão embotando o sentido crítico do espetador. Veja-se, por exemplo, a edição de 27 de Março de 2011 do telejornal da RTP, quando três reportagens se sucedem sem que se apele a qualquer tipo de relação entre si (novamente a já referida ausência de intertextualidade): primeiro sugere-se que o petróleo não é uma alternativa energética viável, através de uma reportagem acerca de três amigos que partilham um automóvel nas deslocações para o trabalho; depois sugere-se que a energia nuclear é impensável, através de uma reportagem em que Angela Merkel se tenta colar aos *Verdes Alemães* na sequência do desastre numa central nuclear japonesa; finalmente as soluções hidroelétricas são também desconsideradas, através de uma reportagem acerca da contestação à construção de uma barragem no Tua (por colocar em causa a paisagem), secundada por um representante da *Quercus*, que afirma que o que ali está em causa se aplica também a todas as barragens do *Plano Nacional da EDP*. A situação resulta quase burlesca pela pretendida identificação sucessiva (do espetador) com a recusa de todas as soluções. Enfim, sempre dramas curtos, boas histórias, sem qualquer apelo a sinapses, sem que se coloque a questão básica: mas se nenhuma destas 3 energias serve, qual será a alternativa? Enfim, vê-se tudo sem na verdade ver nada como numa imensa abstração, como alguém que faz um enorme esforço doméstico de triagem de lixo, para no final enfiar tudo no mesmo contentor.

Recordo que desde meados da década passada me comporto como um afável colaborador dos estudos de mercado da *Marktest*. E o esforço de resposta aos longos inquéritos telefónicos é recompensado pelo acesso, em direto, ao processo de criação das narrativas publicitárias: o que recorda acerca da narrativa anterior? O que sentiu? Sentiu empatia com o protagonista? A imagem transmitida pelo produto foi sedutora? O que sentiu vontade de fazer? Sentiu disponibilidade para consumir o produto?

Contudo, este afastamento das coisas do mundo, induzido pelos média, poderá também funcionar, a longo prazo e por força do peso da sua ausência, como motor de uma devolução ao mundo. Nesse sentido não só Gumbrecht mas também Atalli:

Mas se assistir a uma guerra, que fica a um oceano e um continente de distância, pode até reprimir a compreensão do que a guerra significa para os que estão fisicamente perto, também é verdade que se as imagens flutuantes nos ecrãs, que são o nosso mundo de hoje, se tornarem numa barreira que nos separe para sempre das coisas do mundo, então esses mesmos ecrãs

521 GABLER, Neal – “Life the Movie” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 76.

522 A um outro nível, a “partilha de técnicas”, nomeadamente associadas a tecnologias recentes, pode também originar mal entendidos. Como exemplo recordo as constantes confusões levantadas pelas intervenções artísticas do Visões Úteis, associadas ao formato *audio-walk*. Isto por se tratar de um formato normalmente associado a produtos turísticos, fornecidos nomeadamente por museus.

poderão reacender um medo e um desejo pela realidade substancial que perdemos.⁵²³

[No século XXI a dança será] Jubilação do corpo, comunicação consigo próprio, última vitória da realidade sobre o espetáculo, da experiência sobre a virtualidade. (...) Mas também terapia e sabedoria necessárias para conservar o contacto com a realidade do eu na invasão efetuada pela virtualidade.⁵²⁴

Ainda assim, este otimismo teórico parece afundar-se quotidianamente perante a força do espetáculo e do entretenimento. Claro que os média sempre criaram ficções, e nisto não estaremos perante algo de novo. Mas neste momento debatemo-nos com uma lenta apropriação das próprias narrativas fundadoras. Por um lado, através do seu estudo académico, como explica Richard Bauman, a propósito da apresentação de contadores tradicionais de histórias em festivais de folclore:

Assumir que a apresentação pública de tradições folclóricas autênticas contribui para a sua própria preservação e manutenção é ideologicamente apelativo mas perigosamente simplista. Se persistirmos em intervir na tradição folclórica, temos de olhar mais de perto e com mais atenção para os efeitos dos nossos esforços sobre os artistas e tradições em nome dos quais afirmamos trabalhar.⁵²⁵

Por outro lado, através da criação de produtos comerciais baseados nas próprias narrativas:

Recordo uma viagem a Ouarzazate, no sul de Marrocos, às portas do deserto. Um habitante local fala-me das visitas noturnas que os nómadas Tuaregs fazem às esplanadas dos hotéis da região, chegando vindos do deserto ao sul, com os seus dromedários, mantos e histórias misteriosas: “Tuaregs coisa nenhuma, são uns tipos aqui da vila, que moram ali atrás, que pegam nos dromedários e dão uma volta para chegarem ao hotel vindos do sul.”

Num e noutro caso – ambos apresentados num apelo ao fascínio de participar em *eventos genuínos* – temos que o que se faz já não corresponde a uma expressão de *algo que existe*, mas sim à criação (e venda) de um produto. Não há propriamente uma preservação da narrativa, mas uma alteração ditada pelos novos contextos performativos (no primeiro caso associados ao carácter espetacular e competitivo de um festival e no segundo caso associados às expectativas dos turistas relativamente ao exótico).

Mas entretanto, este crescente triunfo do produto, é constantemente emboscado por reações que poderemos chamar de contra-culturais, na medida em que são, apesar da sua expansão, claramente minoritárias. Referimo-nos a “novos” modelos de organização do poder, que se afastam dos tradicionalmente associados ao Estado. Um poder outro que cresce a partir de *Utopias* espalhadas através de manifestos diversos e que continuamente promovem modelos concretos de exercício do poder e de participação na coisa pública. Trata-se normalmente de comunidades pequenas e evanescentes, quando consideradas sob o ponto de vista físico. Teremos aliás oportunidade de conhecer uma mais de perto, quando, na terceira parte, nos debruçarmos sobre *Es.Col.A – Espaço Colectivo Autogestionado do Alto da Fontinha*. Mas também se trata de vastíssimas comunidades à escala global, a quem as tecnologias digitais possibilitaram uma capacidade de disseminação da *Utopia* com que os piratas do século XVIII⁵²⁶ nunca poderiam ter

523 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* p. 139.

524 ATTALI, Jacques *op. cit.* p. 78.

525 BAUMAN, Richard *op. cit.* p. 106.

526 Utopias a que demos atenção na primeira parte e de que curiosamente ainda se poderão encontrar vestígios materiais, no estreito de Madagáscar, nomeadamente na sobrevivência da “panela em que todos os homens partilhavam a mesma comida e da irmandade de sangue entre o chefe local e o pirata.” Segundo RUSHBY, Kevin *op. cit.* p. 285.

sonhado.⁵²⁷ E foi precisamente nas comunidades piratas das Caraíbas e Madagascar – que como vimos se organizavam no exterior do Direito Internacional Público vigente - que se inspirou Hakim Bey para redigir, ainda nos anos oitenta, o dionísíaco e seminal manifesto dos novos piratas: A ZTA – Zona Temporariamente Autónoma.⁵²⁸

A ZTA afirma-se então como uma comunidade que vive fora da lei e que assim permanece enquanto tal for possível. Mas a ZTA não pretende ser um ato de revolução mas antes de insurgência, na medida em que não busca permanência, preferindo antes assumir-se como temporária, rompendo assim, segundo o autor, não só com a “espiral hegeliana” mas também com a “sociedade pós-espetáculo e da simulação” :

A ZTA é como um motim que não se confronta diretamente com o Estado, uma operação de guerrilha que liberta uma área (de território, de tempo, de imaginação) e que depois se dissolve a si própria, para se (re)formar noutra sítio/noutro tempo, antes que o Estado a consiga esmagar.⁵²⁹

Entretanto, o desenvolvimento das tecnologias da comunicação permitiu, uma década depois, que os apelos à insurgência de um pequeno território físico fossem extrapolados para o mundo digital, atingindo a tal escala global que apontávamos antes e colocando em causa os postulados do Estado contemporâneo (propriedade, fronteira, lei, sanção), ao ponto de se reclamar “a independência do ciberespaço”:

Fodam-se (...). Governos do Mundo Industrial, seus gigantes decadentes de carne e aço, eu venho do Ciberespaço, a nova casa da Mente. Em nome do futuro, peço-vos a vós do passado, que nos deixem em paz. Não sois bem vindos entre nós. A vossa soberania não se aplica no lugar onde nos reunimos.⁵³⁰

Assim, por entre inúmeros outros apelos pedindo que “te levantes por não teres nada a perder a não ser o arame farpado,”⁵³¹ vai surgindo a proposta de um novo contrato social que não só rejeita o instituído como pode mesmo chegar a estigmatizar a geração anterior.⁵³² E sente-se uma crença na transformação do mundo, nomeadamente associada, por um lado, às sensações partilhadas no quotidiano pelos destinatários do manifesto, e por outro lado, ao fascínio de nestas comunidades se encontrar sempre a disponibilidade para discutir os próprios fundamentos constitucionais, coisa que está arredada do quotidiano do modelo dominante de espaço público, como vimos atrás. Neste sentido – que testaremos também mais à frente em confronto com um caso local – também escreve Jennifer L. Mnookin (referindo-se a uma comunidade virtual, antecessora do *Second Life*):

No mundo real, são raros os momentos em que os membros da sociedade avançam para uma reflexão crítica acerca da natureza das instituições legais e sociais que limitam e estruturam a vida dos habitantes.⁵³³

Em síntese, podemos dizer tratar-se de um permanente clima de festa – enquanto disrupção da ordem natural das coisas – lembrando a metodologia de trabalho (e de vida) das vanguardas da

527 Esta dissertação é um pequeno exemplo disso mesmo, porque redigida em máquinas com sistema operativo *Ubuntu* e/ou processador de texto *Openoffice*; Em ambos os casos software de acesso livre, oposto filosófico da estratégia comercial da *Microsoft* de Bill Gates.

528 No original “TAZ – Temporary Autonomous Zone”.

529 BEY, Hakim – “The Temporary Autonomous Zone” In LUDLOW, Peter – *Crypto Anarchy, Cyberstates and Pirate Utopias*. Cambridge, Massachusetts: 2001, The MIT Press. p. 404.

530 BARLOW, John Perry – “A Declaration of the Independence of the Cyberspace” In LUDLOW, Peter *op. cit.* p. 28.

531 MAY, Timothy C. - “The Crypto Anarchist Manifesto” In LUDLOW, Peter – *op. cit.* p. 63.

532 BARLOW, John Perry – “A Declaration of the Independence of the Cyberspace” In LUDLOW, Peter *op. cit.* p. 29.

533 MNOOKIN, Jennifer L. - “Virtual(ly) Law: The Emergence of Law in LambdaMOO” In LUDLOW, Peter *op. cit.* p. 248.

Bauhaus, permanentemente associada a festas que consumiriam a força transgressora de uma particular “política do lúdico”, associada a um clima de participação intensa. Enfim, e voltando a Hakim Bey:

Temos que admitir que já estivemos em festas em que por uma breve noite se logrou uma república de desejos satisfeitos. E não deveremos confessar que a política dessa noite teve mais realidade e força para nós do que, por exemplo, todo o governo dos Estados Unidos?⁵³⁴

Ainda assim, também este desejo de participação – ou de alteração dos modos de participação – inerente a iniciativas como as ZTA não deixa de estar sujeito ao risco de transformação em produto. Isto porque ao aumento do número deste género de performances, tem correspondido um aumento da proficiência da contra-guerrilha. Ou seja, quanto mais reações e emboscadas à lógica do consumo, maior se torna a capacidade dos estrategas deste para transformar o que quer que seja em produto. E trava-se aqui uma guerra em que cada um dos lados “sabe que o outro sabe que nós sabemos”, o que explica que na “cartilha de guerrilha” de uma boa ZTA se postule a necessidade de extinção, sempre que o sistema consiga atingir algum tipo de assimilação ou institucionalização do projeto. Utilizando uma “metáfora zombie”, diríamos tratar-se da opção de dar um tiro na cabeça depois de ser mordido, para não aumentarmos o exército dos mortos-vivos; Mas ainda assim numa versão menos radical, já que a ZTA tenderá a (re)fundar-se noutra local (mesmo território mental, diferente território físico). E teremos oportunidade de observar esta situação mais de perto, quando nos confrontarmos com o horror do projeto Es.Col.A. às tentativas de legalização e patrocínio.

Mas temos aqui mais do que uma mera coincidência – referimo-nos ao apetite que os fenómenos matricialmente contra-culturais despertam na cultura de consumo dominante. Temos portanto um paradoxo – a que poderíamos chamar o *Paradoxo de Dionísio* – já que ambos os lados parecem prescindir, em grande parte, de apelos apolíneos (razão, ponderação, leitura, conhecimento e participação com a mente) em detrimento de apelos dionisiacos (celebração, festa, ritual, conhecimento e participação com o corpo). E por isso podemos encontrar o Deus grego a ser convocado de ambos os lados da alegada barricada:

Hakim Bey (citando Nietzsche) que abre o seu manifesto de guerrilha com uma ameaça de Dionísio:

... mas desta vez eu chego como o vitorioso Dionísio que transformará o mundo numa festa... Ainda que eu não tenha muito tempo...⁵³⁵

E Michel Maffesoli, por outro lado, associando a própria construção da sociedade do consumo ao “Regresso de Dionísio”:

(...) sentidos, imagens, paixões e sentimentos de um dado momento. Um ética do momento, até agora [anos noventa] em mezzo-voce, eleva-se num crescendo imprevisível. (...): sentir emoções em conjunto, partilhar o mesmo ambiente, participar na prática dos mesmos valores ou ser submergido numa teatralidade geral e avassaladora.⁵³⁶

Temos então um território cinzento, em que se torna difícil perceber o que é uma coisa e o que é outra, tanto mais que, como também nota Francesco Masci, o que é uma coisa pode repentinamente transformar-se noutra:

534 BEY, Hakim – “The Temporary Autonomous Zone” In LUDLOW, Peter *op. cit.* p. 434.

535 *Ibidem*, p. 401.

536 MAFFESOLI, Michel – “The Return of Dionysus”. In SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al]. *op. cit.* pp. 28-36.

O gesto que se queria revolucionário pode-se transformar, no instante de uma entrevista televisiva, num evento cultural e não-político.⁵³⁷

E realmente, há já algumas décadas que os termos destes jogos de guerra foram apontados por Michel de Certeau, através dos conceitos militares de “tática” e “estratégia”. A tática seria uma resposta de indivíduos (ou grupos de indivíduos) a uma necessidade sentida. Já a estratégia seria coisa de instituições com grande capacidade operacional e que se pretende impor através da criação de necessidades e produtos.

Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é determinada pelo postulado de um poder.⁵³⁸

Mas desde os anos oitenta, que as estratégias se refinaram ao ponto de conseguirem transformar as táticas em produtos, num fascinante processo em que a estratégia se apropria da própria tática, como explica Lev Manovich:

Desde os anos oitenta, as indústrias culturais e do consumo têm sistematicamente transformado todas as subculturas (e em particular as subculturas da juventude) em produtos. Resumindo, as táticas culturais desenvolvidas por indivíduos são-lhes vendidas de volta como estratégias. Se nos quisermos opor ao *mainstream*, temos imensos estilos de vida “de oposição” - com todas as nuances subculturais, da música e do estilo visual às roupas e à gíria.⁵³⁹

Mas não são só os adolescentes que consomem estratégias que regurgitam as suas próprias táticas⁵⁴⁰, pois a generalidade da população é já parte deste esquema, que utiliza os fenómenos da participação como modo de alavancar a apropriação do que quer que seja, mesmo do que poderia parecer como uma necessidade, ou tática, inapropriável, como, por exemplo, o ato de correr.

Momento particularmente brilhante, nesta senda da transformação da performance em produto – e em particular da transformação de um fenómeno participativo em produto – é assinado por uma marca de artigos de desporto, a *SportZone*, com a criação de um clip vídeo (disseminado em simultâneo nos canais de televisão generalistas e nas redes sociais) em que se apresenta a Sofia, uma rapariga que venceu só porque participou.

Esta é a Sofia Morais. Há um ano ela não conseguia correr mais do que cinco quilómetros. Este ano ela participou na meia-maratona *Sport-Zone* e depois de correr 21 quilómetros durante três horas, chegou em último lugar. Mas a verdade é que ela não chegou em último lugar. Porque a Sofia chegou à frente de quem desistiu, de quem não participou, de quem nunca praticou desporto. Parabéns Sofia. Para nós és imbatível.⁵⁴¹

537 MASCI, Francesco – *Entertainment!* p. 47.

538 CERTEAU, Michel de – *A Invenção do Cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 101.

539 MANOVICH, Lev – “Art after WEB 2.0” In BENEZRA, Neal (diretor) *op. cit.* p. 73.

540 Em Portugal, destacaríamos uma campanha da Sumol (2011) que desafiava os adolescentes a praticarem o comportamento que à partida já os caracteriza : Pratica o estrambólico, pratica a coragem, pratica o “mais ação e menos palavras,” pratica o “tás parvo?!” etc

541 Voz off em http://www.facebook.com/sportzonept?sk=app_388438194505035 às 12.30h de 28 de setembro 2012.

3.2 - As histórias contra-atacam

O exemplo anterior – a Sofia que ganhou porque participou – configura uma aliança entre os fenómenos da participação e as narrativas, das quais depende a transformação daqueles em produtos. Deparamos-nos portanto com uma situação assaz complexa: por um lado, desde o início deste nosso percurso - desde o seu próprio título até – vimos chamando a atenção para a crescente valorização do “viver” em detrimento do “ver”, a que normalmente se associam os fenómenos participativos. Apontámos mesmo diversos desvios – na direção, por exemplo, da presença, do processo ou da relação – que seriam responsáveis pela descrença na capacidade de as histórias ainda resistirem, enquanto modo privilegiado de apreensão de conceitos e ideias. Mas por outro lado, e ao longo do ponto anterior, começámos já a encontrar, nomeadamente por razões comerciais, a utilização de histórias para dar sentido e/ou potenciar os próprios fenómenos de participação. Parece-nos por isso vital olhar mais atentamente para o modo como, neste contexto, estarão a ser construídas fábulas, conflitos e personagens.

E apesar do cuidado necessário, para não nos perdermos em territórios cuja complexidade não dominamos, não poderemos deixar de estabelecer algumas breves conexões disciplinares que abram sentidos a este olhar sobre “o contra-ataque das histórias”. Em 1978, Barbara Meyerhoff afirmava que a necessidade de narrar definia a humanidade tanto como o ato de comer ou dormir, reclamando um *Homo Narrans*. Poucos anos depois, Vitor Turner iria ainda mais longe, reivindicando um *Homo Performans*, aquele que não podia viver sem que o que se narra se transforme em coisa que se faz.⁵⁴²

Já no fim dos anos oitenta, no contexto muito específico do estudo da tradição oral no sul dos Estados Unidos, Richard Bauman assinava um importante contributo para a compreensão das relações entre o que se conta, o texto que conta e a situação em que se conta, apresentando a performance como elo, entre assunto e contexto, determinante na construção de significados. E Bauman interessa-nos, neste particular momento, pela definição das “suas” narrativas como uma “das mais fortes e fundamentais fundações da nossa existência enquanto seres sociais”⁵⁴³ através das quais constantemente se negociaria a própria comunidade. Compreende-se assim que aqui se recuse a divisão que Platão fazia das histórias, quando perguntava: “E não há duas espécies de literatura, uma verdadeira e outra falsa?”⁵⁴⁴ Ou seja, as histórias, para Bauman, não seriam processos unilaterais, em que um dos lados é passivo, mas sim uma troca crítica entre parceiros, num sistema que se alimenta da própria negociação entre verdade e mentira. Em que é que acreditas? E em que é que não acreditas?

Este poder das narrativas, para lá da referida dicotomia socrática, pode ser aferido, por exemplo, em *snopes.com*, arquivo onde se catalogam *Mitos Urbanos*, nomeadamente aqueles que, desde os anos noventa, circulam por correio eletrónico, num processo de sucessivas reformulações – em termos de tempo e local – e cujas raízes últimas se podem mesmo perder na Antiguidade Clássica. Neste universo narrativo tudo pode ser perigoso e mortal, desde beber um copo num bar de Hotel, até estacionar o carro num parque de estacionamento, passando por ir sozinho em viagem de negócios. Fundamental é que a narrativa – ou melhor, a performance da narrativa, enquanto elo entre assunto e contexto, como explicava Bauman – aponte cenários e protagonistas suficientemente próximos do público alvo. Não se trata portanto de um “Era uma Vez Há Muito Muito Tempo” mas antes de um “Aconteceu Ainda Outro Dia Ao Tipo Aqui Do Lado” - modalidade mais atraente e suscetível de gerar emoções fortes.

542 Respetivamente em MYERHOFF, Barbara – *Number our Days* e TURNER, Vitor – *On the Edge of the Bush: Antropology as Experience*. Citados por POLLOCK, Della – “Moving Histories. Performance and Oral History” In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* p. 121.

543 BAUMAN, Richard *op. cit.* p. 114.

544 PLATÃO *op. cit.* (376e) p. 65.

E se em *snopes.com* deparamos com um minucioso catálogo de narrativas – em que a partilha e negociação do que é verdade e mentira sustenta um sentimento de comunidade – já em *modernfolktales.com* encontramos uma tentativa de descortinar o processo de sedimentação das histórias tradicionais de amanhã, nomeadamente através da construção das peças noticiosas em que se desenham os novos medos coletivos: o terrorismo, a violência sexual, a falta de água, ou a falta de comida. Tudo isto numa aproximação jornalística a registos “de ouvir dizer,” mais próximos da tradição, como o de um jornal de Nairobi que, de forma impressionante, descrevia um cenário de tal fome que se teriam começado a organizar equipas para invadir os parques naturais e caçar animais que normalmente não faziam parte da dieta humana, incluindo macacos e babuínos. Isto ao ponto de os macacos passarem a evitar contacto com os humanos e os babuínos enlouquecerem e atacarem cães, desfazendo-os completamente. Num caso e noutro – *snopes* e *modernfolktales* - as narrativas alimentam (e alimentam-se) (d)os medos, das contingências e da ausência de teorias apaziguadoras. Não se tratando tanto de fornecer explicações mas antes de uma negociação entre verdade e mentira, entre aquilo em que se acredita e aquilo em que não se acredita.

Em 2011, em *Monstros de Vidro*, espetáculo do Visões Úteis, desenhava-se uma cena precisamente em torno do processo de negociação da credibilidade de um Mito Urbano, recolhido em *snopes.com*, em que se descrevia a importação de um gato, alegadamente recheado de perigosíssimas tarântulas:

“MULHER 1 – Pôrra!

HOMEM 1 – E isso aconteceu a quem?

(*Silêncio*)

MULHER 2 – A uma pessoa daqui... E depois ainda foi preciso desinfetar aquilo tudo e pôr as casas todas de quarentena com aquelas fitas amarelas da polícia.

MULHER 1 – E tu conheces o tipo do gato?

MULHER 2 – O tipo do gato... sim. Quero dizer, pessoalmente não... Mas acho que tem uma loja na baixa. E só passado duas semanas é que as pessoas puderam voltar.

HOMEM 1 – Tu nunca sabes o que pode estar dentro de um gato.”⁵⁴⁵

E também neste espetáculo se organizava uma outra cena de “negociação de credibilidade” a partir de uma história oral recolhida pelo próprio Richard Bauman

HOMEM 1 - (...) Mas descreva-me o cavalo que teria se tivesse um cavalo.

HOMEM 2 – Se tivesse?

HOMEM 1 – Sim. Se tivesse. Imagine. Visualize o seu cavalo.

HOMEM 2 - Bem, se tivesse, seria um cavalo preto, alto, meigo, muito elegante e musculado, jovem, 3 anos, 4 no máximo, com um pescoço esguio, um pelo muito sedoso, e aqui, no flanco direito, uma pequena cicatriz que só eu conheço, um pequeno acidente com um portão. E veloz, muito veloz mesmo.

HOMEM 1 – Nome, tem?

HOMEM 2 – Claro: Flecha.⁵⁴⁶

Estamos, agora, perante exemplos da problematização do papel das narrativas no teatro contemporâneo, nomeadamente com a colocação em causa do papel (enganador) das histórias, já abordado nas metodologias dos Forced Entertainment, avançadas por Tim Etchells

Uma escrita que tem mais de *sampling*. Misturar, relacionar, cortar, colar, Conscientemente, estrategicamente, e às vezes inconscientemente e sem qualquer controlo. Estou a citar e nem sequer reparo nisso.⁵⁴⁷

545 COSTA, Carlos, VITORINO, Ana – *Monstros de Vidro* In *Caderno IV*. Porto: Visões Úteis, 2012. pp. 39-40.

546 *Ibidem*, p. 50

547 ETCHELLS, Tim – *Certain Fragments*. Oxon: Routledge, 2007. p. 101.

Mas a verdade é que estas tendências teatrais – que marcaram a passagem do século XX para o século XXI – parecem agora ceder espaço a uma (redescoberta) valorização do poder das histórias, em que estas deixam de ser apontadas como sedativas ou enganadoras. Isto ao mesmo tempo que surge uma desconfiança relativamente a modelos de participação que não sejam de facto tão emancipatórios como se anunciam, nomeadamente quando se esgotam em processos de imersão que não reclamam qualquer tipo de decisão do público.⁵⁴⁸ Ou seja, processos em que a comoção estética eventualmente esvazie a dimensão política.

Ainda assim a situação atual é bem mais complexa do que a que se adivinha no terreno restrito da estética teatral (a contração e expansão sucessiva da legitimidade de um mecanismo da cena). Porque se alargarmos o espetro do nosso olhar, vamos compreender que a bondade associada a este regresso da crença no poder das histórias, anda de mãos dadas (pelo menos em termos temporais) com a utilização das histórias enquanto ferramenta privilegiada de interesses políticos e comerciais, que conformam as relações de poder vigentes e o respetivo exercício da democracia. E isto num processo a que não são alheios os avanços das neurociências (descritos na primeira parte) na medida em que legitimaram as emoções enquanto fator determinante dos processos cognitivos. Porque apenas ter informação não é o mesmo que estar emocionalmente envolvido, e nada envolve mais do que uma boa história.

Não admira assim que, num primeiro momento (em termos do nosso raciocínio), se possa encontrar o próprio Estado a fazer um *outsourcing* de narrativas, através de encomendas a contadores de referência. Caso paradigmático a encomenda, feita pelo Ministério das Finanças, a José Carlos Fernandes, de uma obra em Banda Desenhada que sensibilizasse os contribuintes nacionais para as suas obrigações fiscais. O resultado foi *Os Pesadelos Fiscais de Porfírio Zap*, uma obra no melhor estilo do autor, em termos gráficos e de fábula. E de acordo com o texto de abertura do livro, assinado pelo Secretário de Estado para os Assuntos Fiscais, o Estado Português pretendia:

(...) realizar uma história, totalmente original, em que, de uma forma criativa e pessoal, dentro dos objetivos do projeto, abordasse a temática dos impostos, de modo a realizar, o que podemos chamar, um entretenimento inteligente de fundo educativo.⁵⁴⁹

Mas repare-se que este cruzamento de interesses – entre a pedagogia fiscal e as necessidades de trabalho do contador de histórias⁵⁵⁰ – surge claramente associado a João Paiva Boléo que na altura era simultaneamente funcionário da Direção Geral dos Impostos e Historiador de Banda Desenhada. E que nos explica:

Os *Pesadelos Fiscais de Porfírio Zap*, de José Carlos Fernandes, integram-se no projecto de Educação Fiscal, lançado na altura em que era Secretário de Estado dos Assuntos Fiscais o Dr. Amaral Tomaz e Director-Geral dos Impostos o Dr. Paulo Macedo, e fazem parte de uma diversidade de iniciativas entre as quais, poderá dizer-se, a criação de uma banda desenhada original surgiu naturalmente. Convém recordar que foi um trabalho colectivo de um Grupo de Trabalho e por isso não é correcto dar a entender que a ideia foi apenas minha.⁵⁵¹

Fosse como fosse, a verdade é que a situação acabou por originar que os fans do autor enviassem, ao Estado Português, empenhados pedidos de material pedagógico, que na verdade apenas encapotavam o desejo de aceder à obra de José Carlos Fernandes, cujos geniais traços de ficcionista

548 Recorde-se que já tínhamos apontado esta tendência quando, na primeira parte, tentámos divisar o “futuro próximo.”

549 TOMAZ, João José Amaral e LEMOS, Valter Victorino – *Abertura* de FERNANDES, José Carlos – *Os Pesadelos Fiscais de Porfírio Zap*. [S.L.]: Direcção-Geral dos Impostos, 2007. p. 4.

550 O mercado editorial da BD em Portugal é tão pequeno que mesmo um autor de referência como José Carlos Fernandes necessita de “esquemas alternativos” de sobrevivência.

551 BOLÉO, João Paiva - *mensagem pessoal de correio eletrónico de 8 de Agosto de 2011*.

estavam claramente marcados na publicação.⁵⁵² E serve esta história – cheia de boas intenções de todos os protagonistas, entenda-se – para introduzir o crescente papel dos contadores de histórias na definição dos mais importantes contornos da vida política, nomeadamente quando associados à ficção audiovisual. Um fascinante terreno para testar o modo como o poder político constrói narrativas pode ser encontrado nas eleições presidenciais de 2008 nos Estados Unidos da América, com Barak Obama a explorar uma estratégia de comunicação que, até certo ponto, prescinde de nomear aquilo em que o ouvinte deve acreditar, preferindo antes contar uma história que leve o ouvinte a acreditar que é também sua a narrativa que escuta.

Para compreender os contornos deste cruzamento entre ficção televisiva e discurso político, teremos que recuar até aos anos noventa, quando Eli Attie era o responsável pelos discursos do vice-presidente Al Gore. Posteriormente Attie transitou, como argumentista, para a ficção televisiva (NBC e Fox) sendo um dos autores dos argumentos de *The West Wing* (*Os Homens do Presidente*, em Portugal)⁵⁵³ e também responsável de produção das últimas séries do projeto.

De acordo com dois artigos da Wikipedia⁵⁵⁴ – referindo ambos uma biografia de Barak Obama, assinada por David Remnick⁵⁵⁵ – Attie utiliza o então Senador Barak Obama como modelo para a personagem de Matt Santos, desenvolvendo uma teia ficcional que antecipa de forma (no mínimo) surpreendente, a futura realidade do país: tanto na ficção (de 2006) como na realidade, temos um jovem candidato de uma minoria étnica que vence as primárias do partido democrata (Matt Santos e Barak Obama) contra um candidato mais experiente (Bob Russel e Hillary Clinton); Tanto na ficção como na realidade, os candidatos do Partido Conservador (Arnold Vinick e John McCain) são da velha guarda e rodeiam-se de candidatos a Vice-Presidente (Ray Sullivan e Sarah Palin) socialmente conservadores e provenientes de Estados com poucos eleitores (Virgínia Ocidental e Alasca).

Em particular no sétimo episódio da sétima série, organiza-se o tradicional debate televisivo entre os dois candidatos. E aqui Santos faz sua batalha por um Serviço Nacional de Saúde que abranja todos os americanos, utilizando esboços de imagens (a escola dos meninos ricos e a escola dos meninos pobres) e de *links* entre narrativas pessoais e americanas (casos de imigração ilegal na sua família) que seriam adotadas posteriormente por Barak Obama e pela sua equipa de escritores. “Is America ready for a latino president?”⁵⁵⁶ perguntavam os argumentistas, pela voz de Santos, como se já conhecessem a questão que a candidatura de Obama iria colocar à nação.

Não conheciam, claro, mas veja-se que o mesmo Senador Obama, que terá inspirado a parte final do drama dos *Homens do Presidente*, começava, na mesma altura, a rodear os seus discursos de mecanismos de escrita muito particulares. Para isso Obama rodeou-se de uma jovem equipa, liderada por Jan Favreau e que contava também com Adam Frankel e Ben Rhodes. E com Favreau, Obama desenvolve uma metodologia de trabalho, assim descrita no *The Guardian*:

Obama deve também ser reconhecido como um talentoso escritor, e o processo de escrita com o seu cúmplice mental é colaborativo. O discurso de tomada de posse [em 2009] passou entre um e outro quatro ou cinco vezes.⁵⁵⁷

Não admira pois que estes processos de escrita de discursos - muitas vezes passavam por mesas do Café *Starbucks*, na melhor tradição da escrita de argumentos para cinema – escondessem o

552 Confessamos ter também integrado este grupo de admiradores de José Carlos Fernandes, disfarçados de zelosos contribuintes.

553 Série premiada que “retrata” a vida do presidente americano e das suas equipas.

554 http://en.wikipedia.org/wiki/Eli_Attilie e [http://en.wikipedia.org/wiki/West_Wing_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/West_Wing_(TV_series)) em 8 de Novembro de 2012 às 12h.

555 Trata-se de “The Bridge. The Life and Raise of Barak Obama.”

556 SORKIN, Aaron – *The West Wing*. Warner Bros. Television, 2005, 2006. Sétimo Episódio da Sétima Série.

557 PILKINGTON, Ed – *Obama Inauguration: Words of History Crafted by 27-year Old in Starbucks*. Em <http://www.guardian.co.uk/world/2009/jan/20/barack-obama-inauguration-us-speech> às 23.40h de 25 de Novembro de 2012.

verdadeiro desejo de escrever ficção. Veja-se o que Ben Rhodes diz ao *New York Times* quando lhe perguntam o que faria se fizesse outra coisa

Provavelmente estaria a viver em Nova Iorque, a tentar escrever romances mas a sustentar-me com escrita não ficcional

E quando lhe perguntam - enquanto “estrela em ascensão da política americana” - o que se imagina a fazer depois:

(...) tentar escrever romances mas viver da escrita não ficcional.⁵⁵⁸

E esta aproximação à ficção iria prolongar-se com Jon Lovett, um membro da equipa de Favreau que em 2011 rumava precisamente a Hollywood para escrever para televisão, descrevendo-se assim na sua conta do *Twitter*: “Escritor de piadas e outras coisas. Ex-escritor de discursos da Casa Branca.”⁵⁵⁹

Vamos então deter-nos um pouco no modo como as histórias⁵⁶⁰ foram utilizadas, na campanha presidencial democrata, como ferramenta para a persuasão inerente ao discurso político.⁵⁶¹

Em 2004, ainda sem a colaboração da equipa atrás descrita⁵⁶², projeta-se para o grande público a estratégia de Barak Obama relativa mente à utilização de histórias. Estava-se em Chicago, durante uma convenção do Partido Democrata, por ocasião das eleições para o Senado. E de um modo brilhante, o futuro Senador cruzaria a história da sua vida e da sua família com a grande narrativa americana. E como que “por milagre” os dramas do pai, da mãe, do avô, da avó e do “pequeno” Obama confundiam-se com a própria história da América, vivida por escravos, imigrantes, militares, trabalhadores e crianças. E seria também esta admirável peça de escrita a suscitar a admiração de Jan Favreau:

(...) quando o vi na Convenção [de 2004] basicamente contou uma história sobre a sua vida do princípio até ao fim, e era uma história que encaixava na mais vasta narrativa americana. As pessoas aplaudiram não porque tivesse escrita uma indicação de aplausos mas porque tocou em qualquer coisa do partido e do país em que ninguém tinha tocado antes.⁵⁶³

Contudo este “encaixe” - da narrativa pessoal na narrativa americana - não gerava uma sensação de apropriação indevida, porque era partilhado com uma elaborada galeria de personagens anónimas que também contavam as suas histórias: o pai que chora por não poder pagar os medicamentos do filho, a jovem talentosa mas sem dinheiro para propinas, a criança do sul de Chicago que não sabe

558 SEM NOME – *New Civic Leaders. Ben Rhodes*. Em

http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023831_2023829_2025191,00.html às 23.50h de 25 de Novembro de 2012.

559 @jonlovett. Em 8 de Novembro de 2012 às 12.30h.

560 Naturalmente não seria despropositado levantar aqui também a questão da performance (desde a utilização do tele-ponto, à eliminação de tiques, passando pela articulação da relação com os vários públicos de um discurso: o da primeira plateia, o dos ecrãs gigantes e o televisivo); Mas optamos antes por nos centrar apenas na primeira camada de texto, ou seja nos discursos propriamente ditos.

561 Não se trata aqui, da nossa parte, de qualquer tipo de “desconfiança” relativamente aos protagonistas que a seguir se nomeiam, nem muito menos de uma qualquer teoria da conspiração. Apenas, e mais uma vez, uma tentativa de expor conexões e compreender em que medida a realidade se confunde (ou não) com os modos de a representar.

562 Na verdade há já muito que Barak Obama dominava com mestria as técnicas de escrita, lamentando nesta altura, e relativamente a um seu livro de memórias, “uma palavra mal escolhida, uma frase estragada, uma emoção expressada de forma indulgente ou excessiva.” OBAMA, Barak – *Dreams from my father, a story of race and inheritance*. Nova Iorque: Three Rivers Press, 2004 (edição revista). p. ix.

563 Citado por D'ANCONA, Matthew – *Jon Favreau has the world's best job*. Em

<http://www.gq-magazine.co.uk/comment/articles/2011-06/06/gq-comment-jon-favreau-president-barack-obama-speechwriter/page/3>

ler, o idoso que não pode pagar a renda, a família árabe com os direitos civis ameaçados, e claro, o Shamus:

Há pouco conheci um jovem chamado Shamus, no VFW Hall, East Moline, Illinois. Era um rapaz bonito, forte, olhos claros e um grande sorriso. Disse-me que se tinha alistado nos Marines e que partia para o Iraque na semana seguinte. E enquanto eu o ouvia explicar as razões porque se tinha alistado, a sua fé absoluta no nosso país e nos nossos líderes, a sua entrega ao dever e ao serviço, pensei que este jovem era tudo o que poderíamos esperar de uma criança.⁵⁶⁴

Mas seria só nas primárias, para a nomeação democrata do candidato presidencial, que Barak Obama, num jantar de campanha no Iowa, sintetizaria a poética dos seus discursos, distanciando-se de Hillary Clinton:

Os manuais de campanha de Washington não vão servir para nada nestas eleições. Por isso é que não responder às perguntas porque temos medo das respostas não vai servir, não vai ser popular. Por isso é que dizer aos americanos o que achamos que eles querem ouvir em vez de lhes dizermos o que eles precisam de ouvir já não vai servir.⁵⁶⁵

Ao longo da campanha presidencial, a retórica, do entretanto candidato democrata, iria sucessivamente reelaborar este cruzamento das narrativas da intimidade com as narrativas políticas, podendo aqui destacar-se o discurso de Março, em Filadélfia, conhecido por “A more perfect union,”⁵⁶⁶ Uma união mais perfeita. Aqui Obama regressa ao cruzamento da sua biografia com a narrativa americana: a história do filho de um negro do Quénia e de uma branca do Kansas. Uma história que transportaria a sua quota-parte do peso do pecado original da nação: a desconfiança entre brancos e negros, cujas raízes remontariam à escravatura que a Constituição tolerou, lado a lado com ideais de liberdade. E isto através de um *grande plano* da sua avó branca:

(...)a mulher que me ajudou a criar, a mulher que se sacrificou por mim uma e outra vez, a mulher que me ama mais do que tudo no mundo, mas a mulher que uma vez me confessou o seu medo dos negros que com ela se cruzavam na rua, e que mais do que uma vez evocou estereótipos raciais ou étnicos que me tolheram.^{567 568}

E seria também em Filadélfia que se produziria uma das mais notáveis histórias da campanha: a longa descrição do percurso de Ashley Baia, uma jovem colaboradora branca de 23 anos. A história termina com a declaração de um outro colaborador (homem, negro, velho) afirmando: “Estou aqui por causa da Ashley.”⁵⁶⁹ E depois disto apenas dois curtíssimos parágrafos que sintetizam a necessidade de sermos uns para os outros. Mas na verdade nem seria preciso concluir, porque no final da história da Ashley já todos teriam essa “verdade” como sua também, pois como o candidato dizia um pouco antes, numa metareferência involuntária (?) : “Podemos ter histórias diferentes, mas partilhamos uma mesma esperança.”⁵⁷⁰

564 OBAMA, Barak – *Keynot Address at the 2004 Democratic National Convention*. In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh – *Power in Words*. Boston: Beacon Press, 2010. p.18.

565 OBAMA, Barak – “Iowa Jefferson-Jackson Dinner”. In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh *op. cit.* p. 125.

566 Uma referência ao texto da Constituição Americana que iria acompanhar Barak Obama até ao discurso de vitória nas eleições de 2012. Aliás, e no que se refere a citações, Obama e a sua equipa privilegiaram sempre as referências “fundadoras”: Dos Homens (as escrituras), da nação (Lincoln), dos direitos civis (Martin Luther King) e do indivíduo (as suas memórias pessoais).

567 OBAMA, Barak – “A More Perfect Union”. In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh *op. cit.* p. 186.

568 Recordo um dos postulados da escrita dramática de Gregory Motton, que o autor confessava numa conversa em Londres, em 2001: Eu não ambiciono uma escrita universal. Mas acredito que se for capaz de fazer um boa descrição da minha mãe tu irás ser capaz de reconhecer a tua.

569 OBAMA, Barak – “A More Perfect Union” In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh *op. cit.* p. 193.

570 *Ibidem*, p. 183.

E Barak Obama avançaria de história em história até à vitória final, naturalmente também pontuada por uma história. Desta vez – no discurso de vitória proferido no Illinois - o protagonismo coube a Ann Nixon Cooper, uma mulher negra de 106 anos cuja narrativa pessoal é cruzada (mais uma vez) com a grande narrativa americana. De certo modo um encerramento em espelho, se reportarmos à mesma estratégia usada, também no Illinois, no seu primeiro discurso com impacto global. E desde o início do século XX, pouco depois do fim da escravatura, o contador de histórias Barak leva-nos numa viagem que passa pelos tempo em que as mulheres e os negros eram segregados, pela Grande Depressão, pelo *New Deal*, por Pearl Harbour, pelo Nazismo, pela conquista dos direitos civis, pela chegada à lua, e pelas novas tecnologias digitais.⁵⁷¹ Tudo isto pelos olhos de Ann Nixon Cooper e ritmado pelo (entretanto) slogan triunfal YES WE CAN, que se ia repetindo para encerrar cada plano desta narrativa.

Estratégia semelhante⁵⁷² – uma história antes do argumento final – seria usada no discurso da tomada de posse mas agora convocando uma história dos “tempos míticos americanos” - num ritmo narrativo quase cinematográfico - rematada pela inevitável citação das palavras e ações dos “founding fathers”:⁵⁷³

No ano em que a América nasceu, no mais frio dos meses, um pequeno grupo de patriotas reunia-se à volta das últimas fogueiras dos acampamentos à beira de um rio gelado. A capital tinha sido abandonada. O inimigo avançava. A neve estava manchada com sangue. Num momento em que o sucesso da nossa revolução estava em causa, em que só a esperança e a virtude podiam sobreviver, o pai da nossa nação ordenou que estas palavras fossem lidas ao povo: “Diga-se às gerações vindouras que no inverno profundo, quando só a esperança e a virtude podiam sobreviver, as cidades e o país, alertados por um perigo comum, saíram para o enfrentar.”⁵⁷⁴

Esta entrega às histórias – em detrimento do que a revista GQ denomina de “soundbites” e “laundry list” do costume⁵⁷⁵ - convoca um tipo muito especial de envolvimento, podemos mesmo dizer de participação, em que mais do que compreender se trata de sentir com o corpo todo, viver uma emoção profunda que nos faz sentir uma empatia, uma certeza de que aquele momento é nosso e efetivamente vivido por nós. Por isso, quando na sequência da história se avança com o efetivo argumento político, o ouvinte, ou antes o *vivenciador*, já está convencido. Melhor do que isso, o *vivenciador* acredita que não foi convencido porque aqueles argumentos também já eram os seus. E de facto eram, porque a história originou uma experiência partilhada. Situação tanto mais reforçada quanto muitas vezes a história é verdadeiramente coprotagonizada, cruzando histórias individuais, que os *vivenciadores* também sentem como sendo as suas, com a grande narrativa da nação. Tudo isto numa permanente e hábil associação entre a mais profunda intimidade e emoção:

Poderemos aconchegar os nossos filhos à noite sabendo que estão alimentados, vestidos e seguros.

E o desejo de participação política:

⁵⁷¹ *Ibidem* p. 254

⁵⁷² A construção de cada discurso obedecia ainda a um elaborado jogo de passagens entre os vários discursos, quase como se de uma série televisiva se tratasse, nomeadamente contando com a proficiência do ouvinte, de quem se espera que já tenha retido imagens anteriores. A título de exemplo, os “desertos do Iraque” e as “montanhas do Afeganistão” referidos no discurso de vitória, já são apenas “desertos longínquos” e “montanhas distantes” no discurso da tomada de posse. Respetivamente OBAMA, Barak – *Election Night Victory Speech*. *op. cit.* p. 252. e OBAMA, Barak – *Inaugural Address* em http://www.nytimes.com/2009/01/20/us/politics/20text-obama.html?pagewanted=all&_r=0 em 7 de Novembro às 11.30h).

⁵⁷³ Neste caso as palavras de Thomas Paine, que George Washington ordenou que fossem lidas aos soldados americanos antes de um decisivo ataque militar em 1776.

⁵⁷⁴ OBAMA, Barak – *Inaugural Address* *op. cit.*

⁵⁷⁵ D'ANCONA, Matthew – *Jon Favreau has the world's best job* *op. cit.*

Poderemos participar no processo político sem receio de perseguições e sabendo que os nossos votos serão contados (...) ⁵⁷⁶

Parece-nos que até aqui, e relativamente à autoria de argumentos televisivos e discursos políticos, as conexões entre fenómenos já nos alertam para o fio da navalha em que se movem os contadores de histórias. Contudo, se alargarmos o horizonte até à produção de conteúdos para a internet (e isto sempre no âmbito das eleições americanas de 2008) poderemos encontrar efeitos ainda mais visíveis, associados a estas conexões.

Primeiro, e ainda por altura das primárias entre os democratas, que opuseram Barak Obama a Hillary Clinton, temos o clip vídeo de Phil de Vellis: trata-se de uma obra compósita que opera através de uma pequeníssima alteração de um clip da *Apple* realizado em 1984, para promover o primeiro computador pessoal da marca. De Vellis limita-se a substituir uma imagem do *Big Brother* (de que a *Apple* libertaria o utilizador) por uma imagem de Hillary Clinton (de que Obama libertaria os eleitores). O vídeo teve uma disseminação viral e marcou um momento determinante na afirmação do *YouTube* enquanto “ferramenta de super poder” ⁵⁷⁷ de uma comunidade que reclamava o domínio da imagem e das narrativas, como explica De Vellis (que anteriormente tinha sido consultor de uma empresa que prestava serviços de comunicação à campanha de Barak Obama):

Eu estava frustrado pelo modo como os políticos tratavam o vídeo. Tratavam-no como se fosse televisão, uma televisão on-line. E eu queria fazer um “statement”, dizer que é possível fazer mais e interagir on-line com o público. Não basta fingir que se conversa. ⁵⁷⁸

Mas seria para depois das primárias, e da vitória sobre Hillary Clinton, que estaria reservado o grande momento em termos de demonstração do renovado poder das histórias para, através da participação cidadã, alterar equilíbrios políticos. Referimo-nos ao clip vídeo “I got a crush on... Obama” publicado para inaugurar *barelypolitical.com*, um site/canal do *YouTube*, dedicado à criação de vídeos satíricos e potencialmente virais. Protagonizado por Amber Lee Ettinger, a “Obama Girl,” o vídeo vivia de uma narrativa que recorria à edição da voz do próprio Barak Obama, em vários dos discursos de campanha que abordamos antes, numa regurgitação de material ficcional (por exemplo a história de um menino que cresceu no interior e de uma menina que cresceu em LA, como mote para a questão da igualdade de oportunidades) mas agora num contexto eminentemente pop.

E este vídeo, que integrava o slogan YES WE CAN (associado ao texto das histórias e à estrutura musical), daria a volta ao mundo, afirmando-se como um dos grandes trunfos da campanha democrática. Não havia dúvidas de que Obama escrevia muito melhor do que os seus adversários, nomeadamente utilizando os melhores mecanismos narrativos associados à internet. E isto porque o aparelho partidário democrata tinha sido o primeiro a perceber o modo como a web e em particular o *YouTube*, tinha tornado público um espaço que até aí não o era, modificando os modos de participação na vida política. Agora todos poderiam mesmo participar, seja através da criação de um conteúdo, seja através da colaboração na sua disseminação viral.

Claro que, entretanto, também se torna cada vez mais claro o papel das histórias enquanto fator de manipulação dos eleitores, constantemente apelando a um envolvimento emocional de tal ordem, que o cidadão julga acreditar sozinho nas afirmações transportadas por emoções sabiamente desenhadas. Nikki Cesare caracteriza este fenómeno como uma perniciosa “confusão do pop

576 OBAMA, Barak – *Keynot Address at the 2004 Democratic National Convention*. In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh *op. cit.* p. 16.

577 Usamos aqui a expressão de ZACHARIAS, Siegmur - “Democracy – fuck yeah! You tube performances as an instrument of superpower” *op. cit.*

578 De VELLIS, Phil – *Vote Different/1984 Creator Phil De Vellis, aka ParkRidge47* em

<http://www.youtube.com/watch?v=UtgfYMDHJfs> em 29 de Novembro de 2012 às 12h. (30 segundos iniciais do clip).

cultural com a política,” em que a sátira perde sentido crítico para ser antes veículo de expressão de uma “subjetividade moral.” Porque isto num contexto em que os produtos são recebidos como mais uma coisa gira, mais um consumível.⁵⁷⁹

Mas onde o poder das histórias se sente com redobrada intensidade é mesmo no setor empresarial. Aqui testemunha-se uma verdadeira devoção ao impacto que uma história pode ter, não só em termos individuais mas também em termos de dinâmica de grupos e de criação de comunidades. Poder este agora associado à disponibilidade dos gestores para pagar por tudo o que acreditem trazer ganhos de eficiência. Naturalmente não estamos a falar de uma técnica nova mas sim da sua exponenciação através da proficiência e profissionalização dos técnicos de histórias, tantas vezes artistas a colocarem as suas competências ao serviço dos mercados.

Recordo a minha primeira (e mal sucedida) experiência profissional como vendedor das *Enciclopédias Caxton*, em meados da década de oitenta. A formadora explicou-me que eu não era um vendedor mas alguém que fazia uma pesquisa de mercado. Vendedores seriam os outros mas eu não. E isto graças a um complexo e mirabolante enredo que me permitia oferecer enciclopédias em troca da compra das respetivas atualizações, durante dez anos e a um preço absurdo. E já nessa altura a formadora me explicava (ainda que nessa altura de forma rudimentar porque excessivamente direta): esta é a verdade. Esta é a tua história. Se acreditares nela os clientes também vão acreditar. Infelizmente não consegui suspender a descrença, demitindo-me ao fim de uma semana sem sequer ter feito uma venda. Nem mesmo aos meus pais. E eu queria acreditar porque sabia que só assim os outros acreditariam. Só assim venderia uma enciclopédia.

Porque a referida formadora no fundo tinha razão, a execução da tarefa não dependia tanto da informação, mas bem mais da fé. E é também esse o sentido das táticas de Annette Simmons, guru das técnicas de persuasão associadas à arte de contar histórias. Simmons estabelece princípios dramáticos que geram confiança (Quem Sou Eu? E O Que Faço Aqui?), garantem precisão tática (Pretende-se Ensinar? Pretende-se transmitir Um Valor?) e permitem – numa maravilhosa expressão – “vestir a verdade.”⁵⁸⁰ Mas sempre considerando a performance – o contar da história ao vivo – como condição ontológica da própria história, que sem performance seria um mero exemplo. E repare-se na sintonia entre as desinteressadas conclusões de Bauman e as interessadas conclusões de Simmons, que afirma que as histórias permitem programar mentes:

A história é como um software mental que se fornece para que o ouvinte o possa fazer correr mais tarde, usando-o como input para uma situação específica. (...) Isto é o mais próximo que se pode chegar a programar o cérebro de alguém.⁵⁸¹

Simmons parte da convicção de que as pessoas não querem mais informação. O que querem é fé. E a história – tal como intuiu Barak Obama - não nos diz o que fazer, antes nos abre o caminho que nos leva lá sozinhos, ou pelo menos julgando que lá chegamos sozinhos. Por um lado há um apelo à participação, através de uma partilha, mas por outro, e obviamente, uma completa manipulação, criando-se uma clara tensão, no interior do mesmo fenómeno, entre estética e política. Não admira pois, perante a disponibilidade de um poder assim, que os gestores vejam nas histórias a chave para ultrapassar o tempo que não existe para saber tudo aquilo que se deveria saber e saber transmitir.

Veja-se o exemplo de Pedro Marques, Gestor, a propósito da distribuição à sua equipa, por

579 CESARE, T. Nikki - “Barak me Tonight”. Re-Sounding Politics via the Interweb”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 2, Junho 2011 p. 111.

580 A ideia de vestir a verdade nua, com uma história, surge associada a antigos textos hebreus em SIMMONS, Annette – *Story Factor. Inspiration, Influence, and Persuasion Through the Art of Storytelling*. Edição revista. Cambridge MA: Basic Books, 2006. p. 27.

581 *Ibidem*, pp. 41-42.

um administrador, do livro “O Nosso Iceberg Está a Derreter” de John Kotter:⁵⁸²

[A história ajudou-me a] entender que a necessidade de mudança nem sempre é evidente para todos, nomeadamente para os conservadores. Que com liderança e envolvimento das pessoas se consegue preparar melhor o futuro. Que, por vezes, um tem a visão, mas é a massa que faz a história acontecer. Que quando uma organização quer mudar deve afastar os que não forem convencidos (há alguns que, por questões de personalidade não o são nunca), uma vez que vão minando o terreno em que pisam... (...) O poder de uma história é enorme, porque: 1. apela à infância; 2. dá um sinal de humanidade a propostas tecnocráticas; 3. possibilita a memorização mais fácil de algo abstrato através da metáfora; 4. pode ser confundido com mais um objeto de cultura de massas, sendo fruído com objeto de lazer, apesar de ser um meio de aumentar o poder da classe dominante.⁵⁸³

Ou, novamente nas palavras de Simmons:

Na verdade a realidade nunca foi linear mas as coisas moviam-se suficientemente devagar para que pudéssemos fingir estar num mundo linear e previsível. Isto acabou. Se repararem, o planeamento estratégico num sentido tradicional está ultrapassado. Planos a cinco e dez anos são agora coisas vagas. Muitas empresas viram-se para metáforas e apresentação de cenários para dar uma direção a este mundo imprevisível, altamente complexo, e sempre a mudar, em que vivemos. Por outras palavras, estão a usar histórias para substituir os *goals/objectives/strategy format* [como no original] dos velhos planos estratégicos.⁵⁸⁴

E nesta procura de sentido, por entre o que não aparenta ter (seja a dor, a desilusão ou a falta de esperança) a história pode ser então capaz de apontar caminhos. E isto interessa-nos sobretudo em articulação com as questões epistemológicas que levantámos na primeira parte. Porque uma história só terá o tal sentido, se os factos que organiza tiverem um significado, porque só através do controlo dos significados se pode gerar o referido efeito de programação mental. E indo mais longe na metáfora informática, diríamos que o conhecimento baseado em histórias e significados será mais próximo de um programa com o código fechado, que não aceita modificações e só pode ser utilizado de uma maneira; ao contrário, por exemplo, do conhecimento baseado numa experiência sensorial, que será mais como um programa de código aberto, permitindo modos de utilização não previstos inicialmente.

E para que o contador seja proficiente, Simmons exige-lhe os mesmos requisitos que a um ator: linguagem oral, gestualidade, expressão facial, linguagem corporal, capacidade de evocar cheiros e gostos, detalhes, *timing*, pausas e tom. Descreve ainda o que em caso algum deverá ser feito: parecer superior, aborrecer.⁵⁸⁵ Mas aqui interessam-nos sobretudo as potencialidades performativas da história, ou seja a sua capacidade de conferir tridimensionalidade e criar empatia ao nível da humanidade.

Veja-se, a título de exemplo, como nas eleições italianas de 2001, Silvio Berlusconi já utilizava precisamente esta tática. E com tal mestria que numa nota de trabalho (de um processo criativo em viagem, do Visões Úteis) não pude evitar, na altura, uma visceral repulsa:

Silvio Berlusconi enviou uma bonita revista a todos os Italianos para que o possam conhecer melhor. Um dos textos por si assinados é dedicado ao seu pai; de forma simples e tocante recorda os domingos passados em família, fala da missa, do almoço preparado pela mãe, da ida ao futebol com o pai e da capacidade de sonhar. Qualquer um de nós se reconhece

582 Uma divertida fábula, protagonizada por uma comunidade de pinguins que se debate com a necessidade de abandonar o seu território, em busca de outro local para viver.

583 MARQUES, Pedro - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 27 de Julho de 2011*.

584 SIMMONS, Annette – *Story Factor, Inspiration, Influence, and Persuasion Through the Art of Storytelling*. p. 36 e 37.

585 *Ibidem*, pp. 83-109.

inevitavelmente naquelas palavras, pelo que forçosamente será tentado a olhar Berlusconi com a bondade reservada aos que nos são queridos.

Esta forma de estar na política enoja-me profundamente. Domingos de mão dada com a família todos nós temos. Eles nada acrescentam à nossa capacidade de fazer algo de relevante pela Pólis, isto é, não nos distinguem em nada de ninguém. E ainda assim eles há que insistem em atirar-nos à cara com as fotografias amarelecidas da infância, na esperança que as lágrimas nos turvem a visão e nos impeçam de ver o vazio das suas propostas. Nos impeçam de compreender que eles não têm nada para nos dar e que apenas procuram a melhor maneira de tirar o que precisam.⁵⁸⁶

Repulsa que, meses depois, seria transposta para cena praticamente com as mesmíssimas palavras⁵⁸⁷ do candidato (entretanto novamente Primeiro-Ministro):

Esta memória funde-se e confunde-se em mim com tantas outras recordações da minha infância. (...) As brincadeiras com os colegas de escola, as longas horas de estudo, a espera pelo meu pai que regressava tarde do trabalho e aparecia à porta com o seu sorriso. Era como se na casa tivesse entrado o sol. Meu pai tão querido, meu pai tão meigo. E com ele, depois de ter falado do estudo, da escola, logo falávamos de futebol e do clube do nosso coração, quase a encarnação dos nossos sonhos. “Vais ver pai, vamos ganhar, temos de ganhar”, dizia eu, como se também nós os dois pudéssemos entrar em campo. E depois o ritual da missa ao Domingo de manhã, o desvio para comprar morangos para a mãe que nos esperava em casa, na cozinha, a preparar um almoço especial, o único que acontecia na sala com a toalha bordada e flores no meio da mesa.⁵⁸⁸

Repare-se na capital importância desta ideia de tridimensionalidade, porque o que ela exige é o assumir da densidade do contexto performativo – contexto de ambos os *vivenciadores*, o que conta e o que houve – porque não se trata na verdade apenas de um ver/ouvir a história, mas antes de um entrar na história, portanto uma coisa do domínio do sensível, num processo que completa a epistemologia do significado, referida antes, com uma epistemologia da presença.

E só assim, só com esta incorporação sensorial é que a história se torna experiência, ao ponto de não sabermos se o que recordamos foi efetivamente vivido ou (efetivamente também) vivido através de uma história que nos contaram. Aliás num curioso paralelo com os atuais processos de construção da memória, em que deixamos de saber se efetivamente recordamos ter vivido ou se apenas recordamos o registo fotográfico desse momento.

A história é o caminho para a criação de fé. Contar uma história com sentido leva os ouvintes (...) às mesmas conclusões do contador e a decidirem *por si próprios*⁵⁸⁹ acreditar no que diz o contador e a fazer o que o contador quer que façam. As pessoas valorizam mais as suas conclusões do que as dos outros. E só terão fé numa história que se tenha tornado real para elas próprias.⁵⁹⁰

Convergiram portanto, na década passada, uma série de fatores que tornaram claro, na perspectiva de um público abrangente, o poder das histórias para - operando através da construção de significados - transmitir ideias e ideologias. Não é mera coincidência que no ano em que Barak Obama

586 COSTA, Carlos - *Parma, 9 de Maio, eleições em Itália* em

http://visoesuteis.pt/projectos/orladobosque/notas_parma.html em 22 de novembro de 2012 às 12.40h.

587 No momento desta redação não conseguimos encontrar o rasto da referida publicação de campanha (nem sequer da página que na altura rasgámos para recordação).

588 COSTA, Carlos, CARREIRA, Pedro, MARTINS, Catarina, VITORINO, Ana – *Orla do Bosque* In *Caderno II*. pp. 92-93.

589 Não deixar de notar que este “por si próprios” (no original “for themselves”) é colocado pela autora em itálico.

590 SIMMONS, Annette – *Story Factor, Inspiration, Influence, and Persuasion Through the Art of Storytelling* op. cit. p. 3.

anunciava a sua candidatura à presidência, a *AMA – American Management Association* (uma associação empresarial) promovesse a edição de uma versão mais leve e acessível dos postulados de Annete Simmons, entretanto amplamente reconhecida como guru da área, nomeadamente através da prestação de serviços à NASA e à MICROSOFT.⁵⁹¹ E nesta segunda versão, que para título “rouba” uma genial frase da primeira versão (“Ganha Quem Contar a Melhor História”), opta-se por um formato mais prático, com menos texto e até com linhas em branco para que os empresários comecem a praticar as suas próprias histórias. Não admira assim que a mais interessante citação deste livro se encontre logo na promessa da badana esquerda:

Você vai ser capaz de transformar as suas experiências pessoais em histórias que irão produzir consenso, conquistar os outros para o seu ponto de vista e permitir melhores decisões em grupo.⁵⁹²

E logo na abertura deste *Manual-Para-Dominar-Histórias*, Simmons conta a história de um papagaio que morre à fome, para convencer o leitor de que as histórias são tão importantes para as pessoas como a comida para um papagaio (porque sem elas morreríamos). E este raciocínio é, desde logo, de uma falácia deliciosa, porque a conclusão não resulta da narrativa, mas apenas da afirmação em si, enquanto remate narrativo associado ao sentimento gerado pela odisseia do pobre papagaio. Enfim, as histórias seriam a ferramenta ideal para alterar a percepção do real:

Um cliente perfeitamente satisfeito pode de repente ficar insatisfeito por ouvir a história de que outro cliente conseguiu um produto melhor por metade do preço, e logo depois ficar novamente satisfeito quando lhe asseguramos que essa história não era verdadeira mas sim posta a circular por um concorrente que não conhecia os factos todos. Fisicamente nada mudou, mas as histórias acerca da realidade mudam completamente as percepções do que é verdadeiro, importante, e por isso real. (...) As histórias que melhor forneçam o alimento das relações humanas são as que provavelmente irão construir realidades mentais com consequências físicas. Um promotor imobiliário que apresente uma história do terreno em imagens, a partir de desenhos de crianças,⁵⁹³ tem mais possibilidades de conseguir uma licença do que um promotor com uma apresentação em *Power Point* acerca do desenvolvimento económico.⁵⁹⁴

E perante este *display* de técnicas associadas às histórias, é natural que perpassasse uma certa desilusão com a utilização do seu poder, com a profissionalização da construção de um vazio, associado à manipulação das palavras e da sua performance, em função de interesses meramente egoístas. Joga-se portanto aqui uma possível perda de fé, determinada pela sistemática utilização de histórias para comunicar mentiras e enganos de políticos e empresários. Porque se não se perder a fé, terá que se perder a visão, numa cegueira provocada pela fé, e incapaz de reconhecer que as narrativas dominantes apenas transportam consigo os desejos dos *marketeers*, num entretenimento sem critério ético, e em que o critério estético se reduz aos mecanismos de sedução dos consumidores e

591 Curiosamente, numa tendência semelhante à que tínhamos apontado na nossa investigação de mestrado, relativamente à *Escrita de Cena*. Também aqui se assistiu, entre a segunda metade dos anos noventa e a primeira metade da década seguinte, à publicação de várias obras teóricas sobre o assunto, o que naturalmente contribuiu para a legitimação desta prática teatral. Até que finalmente, já na segunda metade da década passada, e com esta prática já transformada num produto comercialmente relevante, apareceu o primeiro manual para a *Escrita de Cena* que, sem grandes preocupações políticas ou estéticas, tenta ensinar os leitores a integrarem-se do melhor modo possível no novo produto. Referimo-nos em particular a BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*.

592 SIMMONS, Annette – *Whoever Tells the Best Story Wins*. Nova Iorque: Amacom, 2007. (badana esquerda).

593 Não posso deixar de recordar que em 2009, em Santiago de Compostela (durante o processo criativo de *Os ossos de que é feita a pedra*), a utilização de desenhos de crianças para promover e legitimar um projeto, esteve a ponto de integrar um trabalho do *Visões Úteis*. O que ilustra a confusão provocada pela partilha de técnicas de comunicação, tecnologias e interesses entre agentes económicos e artistas (estes também agentes económicos, naturalmente).

594 SIMMONS, Annette – *Whoever Tells the Best Story Wins*. p. 3-4.

eleitores. Ou nas palavras de Jack Zipes:

Vivemos tempos impossíveis, em que mentir passa por contar boas histórias e em que do teatro se espera espetáculo em detrimento de performance séria e artística. Os vigaristas, os burlões, as celebridades vazias, os políticos hipócritas, as notícias falaciosas, os curandeiros da televisão com os seus aterradores presságios, os *marketeers* [itálico nosso] da publicidade enganosa, os jornalistas que não são dignos de confiança, e por aí fora – são estes agora os nossos heróis culturais para o teatro e para o contar de histórias. Para eles a nossa admiração ou o nosso desprezo porque se riem de todas as leis e normas concebíveis, enquanto utilizam histórias para comunicar inverdades que nós vamos comprando com prazer, um encolher de ombros ou um sorriso desanimado.⁵⁹⁵

Ou seja, e como também nota Zipes,⁵⁹⁶ as histórias são uma técnica que podemos encontrar associada a motivações contraditórias: por um lado, a estratégias de transformação e mudança (como as aparentemente associadas a Barak Obama), por outro lado, a estratégias conservadoras (como as associadas à generalidade dos Mitos Urbanos). Neste último caso tanto poderão desempenhar um papel positivo – porque agregador de comunidades – como um papel negativo – como obstáculo ao progresso.

E nesta “guerra,” em que as histórias são arma de arremesso privilegiada, na luta pelo poder económico e político, não admira que Michael Wilson – debruçando-se sobre a arte de contar histórias – considere que os contadores de histórias arriscam ficar “ainda mais longe do carácter radical e de resistência do início do movimento do “storytelling” (referindo-se aos movimentos políticos e participativos dos anos sessenta).⁵⁹⁷ Isto na sequência da pressão acrescida provocada pela ideia de que ganha quem contar a melhor história; Pressão sobre os artistas e contadores de histórias para que se juntem ao elenco de *trafulhas* descrito por Zipes, aproveitando assim as oportunidades de negócio que se abrem para os que dominam as ferramentas narrativas. São aliás variados os exemplos deste delicado equilíbrio, em que as histórias, e os seus contadores, oscilam numa esquizofrenia, que tanto as promove como resistência ao poder, como as promove como forma de sustentar o poder. Veja-se, por exemplo o caso de Charlene Colison que dirigiu um projeto da *Associação de Contadores de Histórias – A World in Edgeways* - para a *Body Shop*; logo depois abriu uma empresa de consultadoria - a *Oracy* – para aplicação de histórias ao comércio.⁵⁹⁸ Ou o caso de Stéphane Longeot, um musicólogo que sobrevive enquanto facilitador do acesso dos quadros superiores ao poder das histórias: o projeto denomina-se *Mito e Drama* e utiliza as estruturas dramáticas de obras de ópera, inspiradas por narrativas mitológicas, como ferramenta para o desenvolvimento da gestão e dos recursos humanos.

Os mitos são narrativas fundadoras que estruturam o nosso imaginário. Contam-nos o modo como um herói encontra e ultrapassa desafios fundamentais. (...) Os heróis míticos são grandes exemplos de superação que falam aos gestores.⁵⁹⁹

Curiosamente - e na sequência da progressiva perda de legitimidade social da criação artística, em Portugal e a partir de 2011 – desenvolvemos também um modelo para a utilização das nossas competências, enquanto construtores/desconstrutores de narrativas, a contextos corporativos de formação. O projeto, intitulado *Drama e Performance*, baseado em textos dramáticos de Shakespeare e Tchekhov, permanece ainda na gaveta, suspenso entre a cada vez mais premente necessidade de ganhar dinheiro, por outra via que não a criação artística, e o desconforto pela

595 ZIPES, Jack – *Prefácio a WILSON, Michael op. cit.* p. XIV.

596 Ibidem, p. XV, XVI e XVII.

597 WILSON, Michael *op. cit.* p. 118.

598 Segundo relato de WILSON, Michael – *op. cit.* p. 117-118.

599 LONGEOT, Stéphane – *Sens, Discernement e Créativité*. Em www.alalma.fr/Qui-Sommes-Nous.html#r3 às 12.20h de 28 de Novembro de 2012.

partilha e confusão de técnicas e contextos.

Drama e Performance é um programa de seminários dirigido a quadros superiores e médios. Uma solução eficiente e divertida para promover requisitos essenciais a qualquer projeto empresarial: comunicação, compreensão de objetivos, gestão de conflitos, *teambuilding* e boas relações entre as pessoas. Drama e Performance cruza de forma original as angústias e necessidades do Gestor de Empresas com as virtudes da criatividade artística.⁶⁰⁰

Parece-nos assim estarmos perante tendências ambivalentes: por um lado temos uma tendência a que demos especial ênfase na primeira parte, e que de certo modo é o desenvolvimento principal do título desta dissertação. Referimo-nos a um desejo de fazer parte, de participar e conhecer com o corpo todo e que desvaloriza (pelo menos em parte) os processos cognitivos, atrás ditos cartesianos, associados à razão e aos significados. Ou num editorial recente da *Performance Research*:

Lidar com as coisas e com a materialidade, o desejo de tocar, virar ao contrário, entrar, subir e pensar de forma tão direta quanto possível em vez de considerar apenas (mas antes também) a força do significado ou representação das coisas e experiências.⁶⁰¹

Mas por outro lado, e como temos descrito ao longo deste ponto, assistimos a um claro *contra-ataque das histórias*, protagonizado nomeadamente pelos principais atores da política e do comércio; os primeiros tentando seduzir para transmitir ideologias e/ou garantir o acesso ao poder político; os segundos tentando seduzir para gerar produtos e/ou garantir uma posição de poder nos mercados. Mas uns e outros utilizando um mesmo poder dos significados, associado à representação das coisas e experiências. E consequentemente torna-se complicado distinguir os contornos políticos dos fenómenos que temos vindo a descrever, na medida em que todos eles partilham os mesmos pressupostos estéticos. Portanto, deparamos sempre com uma materialidade comum, seja a comoção genuína com os apelos à participação, seja a entrega ao poder demiúrgico das narrativas dominantes. Mas essa materialidade tanto pode estar conotada com narrativas *mainstream* - que visam retirar poder de decisão à generalidade das pessoas para o concentrar nas mãos de poucas - como com narrativas subversivas - que pretendem reforçar efetivamente os mecanismos de participação democrática.

E aplicando a lógica deste assunto à própria tentativa de o expor, poderemos socorrer-nos de uma narrativa com algumas décadas e que neste momento os Estúdios Disney prometem revitalizar durante mais algumas:⁶⁰² referimo-nos à saga *Star Wars*, cujos sentidos se estruturam a partir da dicotomia base entre o bem e o mal, respetivamente representados pelo *white side of the force* e pelo *dark side of the force*. Num e noutro caso o mesmo tipo de materialidade e o mesmo tipo de fenómenos, mas realidades políticas completamente diversas, tal como na situação que temos descrito. Mas a verdade é que a saga de George Lucas apresenta mecanismos estéticos que permitem uma distinção imediata entre a política de Darth Vader e a política de Luke Skywalker, coisa que infelizmente não acontece nos terrenos em que vamos avançando.

Não podemos por isso ficar por aqui. Não nos basta compreender o espaço público, enquanto território dos fenómenos de participação, e as narrativas dominantes em que estes se enquadram; porque tanto um como outros esconderão diferentes espíritos atrás de uma mesma matéria. Temos por isso que avançar para o momento em que o espaço e as narrativas ganham corpo através da performance, porque só compreendendo o modo como esta se dá a ver/viver e os desejos

600 COSTA, Carlos – *Drama e Performance*. Notas pessoais para comunicação de projeto de formação em contexto corporativo. Porto, 2011.

601 BOTTONS, Stephen, FRANKS, Aaron e KRAMER, Paula – “Editorial. On Ecology”. *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 17, Nº 4, Agosto 2012. p. 3.

602 Em 2012 George Lucas vendeu os direitos sobre a série à *Disney*, permitindo que esta avance com os três episódios finais da saga.

que esta satisfaz, poderemos compreender devidamente a relação não linear entre a estética e a política dos fenómenos da participação.

4 – A performance: entre o desejo, a política e a reconquista

4.1 – A performance como desejo

Na nossa investigação de Mestrado, dedicámos já alguma atenção às questões da performance e do “ao vivo”, nomeadamente seguindo a particular tensão levantada pelas teses de Peggy Phelan e Philip Auslander, no final do século passado. Phelan surgia, e já desde meados da década de noventa, como a principal advogada do capital simbólico da performance, afirmando:

A performance só vive no presente. A performance não pode ser gravada, registada, documentada ou de outro modo participar na circulação de representações das representações: e quando o faz já é outra coisa que não performance. E assim que a performance tenta entrar na economia da reprodução, trai e diminui a promessa da sua própria ontologia.⁶⁰³

A autora sublinhava assim uma política da performance, eminente e ontologicamente associada a uma ideia de resistência à lógica dominante da economia de mercado⁶⁰⁴ - pois a performance “não poupa, só gasta.”⁶⁰⁵ - centrando-se no capital simbólico de uma grupo de pessoas reunidas num sítio e tempo específicos, vivendo uma experiência que não deixa marcas visíveis.

Por outro lado, Auslander colocava a tónica mais na perspetiva do mercado e menos na perspetiva do gesto criativo, afirmando:

O estatuto tradicional [do ao vivo], a aura de algo que é único, foi-lhe arrancado por uma sempre mais rápida incursão da reprodução no evento ao vivo. (...) o espetáculo ao vivo foi privado da sua concha e todos os espetáculos, ao vivo ou mediatizados, são hoje iguais: a nenhum é atribuída a aura da autenticidade: o espetáculo ao vivo é apenas mais uma reprodução de um dado texto ou mais um texto reproduzível.⁶⁰⁶

E também num sentido semelhante, apontando o modo como as tecnologias iam alterando a nossa forma de representar o mundo, surgia Matthew Causey:

As tecnologias de representação criadas com o advento da eletrónica digital e das comunicações via Internet revolucionaram as formas através das quais muitas pessoas, nos países industrializados, processam informação, encaram o mundo e constroem identidade.⁶⁰⁷

Declaradamente “contra o [argumento] ontológico”,⁶⁰⁸ Auslander sugeria mesmo o carácter “melodramático” de algumas análises (onde nos parece desde logo incluir Phelan) acerca da importância e carácter do “ao vivo”, sugerindo que talvez tudo não passasse de uma questão de berço. Ou seja, tendo os Estudos Performativos uma declarada génese associada à resistência ao mercado, isso teria levado a uma explícita apologia do “ao vivo” como contrário do mercado.⁶⁰⁹

603 PHELAN, Peggy – *Unmarked: the Politics of Performance*. Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 146.

604 Mais à frente, na terceira parte, e quando nos dedicarmos ao marketing do Festival do Sudoeste, teremos oportunidade de perceber como o próprio mercado se apercebe desta situação e tenta contornar esta resistência ontológica da performance, de modo a apropriar-se economicamente do seu lastro imaterial.

605 PHELAN, Peggy – *Unmarked: the Politics of Performance*. p. 148.

606 AUSLANDER, Philip *op. cit.* p. 50.

607 CAUSEY, Matthew – “A Theatre of Monsters. Live Performance in the Age of Digital Media” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras *op. cit.* p. 179.

608 AUSLANDER, Philip p. 38.

609 *Ibidem* pp. 41-42.

Naturalmente não nos pretendemos perder neste debate tão específico - muito menos no lastro dos comentários que este foi gerando - preferindo antes uma perspectiva mais pragmática como a de Ivani Santana e Fernando Lazzeta:

O ao vivo tem de ser suficientemente amplo para acolher as contribuições de todos os elementos envolvidos no ambiente performativo, seja um ser humano, um processo informático ou dispositivo tecnológico.⁶¹⁰

Portanto, e na continuidade do percurso que temos vindo a efetuar, em torno dos fenómenos da participação, assumimos um espectro amplo que se move mais pela importância performativa da interação do que pelo “ao vivo” entre corpos. Mas sem recusar uma afinidade eletiva – declaradamente partilhada com Peggy Phelan - pelo capital simbólico de um “ao vivo” marcado pela presença de pessoas juntas no mesmo sítio físico. Mas tal não implica a recusa de capital simbólico do “ao vivo” tecnologicamente mediatizado (normalmente designada por virtual e sem contacto entre corpos): trata-se apenas uma assunção clara da nossa tendência *melodramática*.

Mais uma vez – e isto parece já ser uma “imagem de marca” desta nossa reflexão – deparamos com um território de tendências confusas. Por um lado temos – como também já referíamos na nossa investigação de Mestrado – uma invasão do território da performance por modelos televisivos que se tentam apropriar do seu capital simbólico, para alavancar novos modelos de negócio. Esta tendência é flagrante sobretudo no escalão sub-12: *Noddy, Rua Sésamo, Ruca, Bob, o Construtor, Irmãos kooala, Winx Club*, os exemplos são intermináveis, demonstrando que, ao longo dos últimos anos – e independentemente das discussões académicas - a performance capitalizou simultaneamente o seu poder simbólico e o seu valor de mercado. Veja-se que, e na sequência do exemplo anterior, as crianças que vão “ver o Noddy” não esperam da performance mais do que a reprodução do mediatizado, ou melhor, esperam mais porque esperam lá estar, cantando com amigos, professores e familiares. Portanto o essencial não passa por uma questão de receção mas pelo modo como se participa no evento. E é dentro deste paradoxo – em que a vitalidade da performance é confirmada pela sua apropriação mercantilista – que teremos de avançar na reflexão:

Recordo a minha filha mais nova (com cerca de 4 anos e no final da década passada) referindo o espetáculo de teatro MUNA (do Visões Úteis) como um “filme assustador”; E comentando numa sala de cinema, em que assistia a uma projeção de *Shreck IV* (agarrada a um pacote de pipocas), que “Este teatro está a ser muito bom”.

Esta confusão, de uma menina nascida em 2006, parece de algum modo confirmar as previsões de Walter Benjamin,⁶¹¹ relativas a uma sensação de que todas as coisas seriam iguais umas às outras e de que não haveria uma coisa autêntica face às suas cópias. Porque a sensação de autenticidade está cada vez mais nos modos de participação do sujeito e não emana de um objeto que lhe seja exterior. Assim, e agora por um lado menos mercantilista, poderemos também considerar o *forcing* do cinema para ser encarado como um espetáculo ao vivo, não só pela alteração dos processos criativos mas também pelo desvio nos modos de produção. No primeiro caso teríamos a crescente importância do *Live Cinema*,⁶¹² e quanto ao segundo caso destacaríamos 3 exemplos: a) a digressão nacional, em cineteatros, do filme de João Botelho “Um Filme do desassossego” como se de um espetáculo de teatro se tratasse;⁶¹³ b) a digressão nacional, em 2012, do filme “Estrada de Palha” de

610 SANTANA, Ivani; Iazzetta, Fernando – *Liveness in Mediatized Dance Performance. An Evolutionary and Semiotic Approach*. www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/Santana_iazzetta.pdf (14 Setembro 2008; 13.00h). p. 5.

611 No já citado ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

612 Prática artística em que a fase final da criação de um filme – nomeadamente e edição das imagens captadas – é feita perante o público do próprio filme e normalmente associada também a algum tipo de intervenção musical.

613 E não deixa de ser curioso que o realizador procurasse fugir a “coca-colas, pipocas e telemóveis em centros comerciais. [porque] O cinema tem de lutar para recuperar a dignidade que já teve, tem que ser um acto sagrado.”

Rodrigo Areias, também em cineteatros e transformada em cineconcerto com participação dos autores/intérpretes da banda sonora, Paulo Furtado e Rita Redshoes; c) o Megaevento organizado pela Fundação de Serralves para assinalar a estreia de um filme de Jean Luc Godard. Nestes três casos estamos sempre perante uma tentativa de capitalizar as ideias de encontro e participação. Mesmo correndo riscos perversos como por exemplo o de alguém que falhe o Megaevento de uma estreia em Serralves ficar condenado ao consumo tendencialmente individual do filme, como se uma solução algures no meio – por exemplo uma semana de exibição numa sala de cinema – já não fosse possível, e agora o mundo se dividisse entre Megaeventos e *Tablets*.

E por vezes este apelo à participação – isto é à participação acima de tudo – gera mesmo um fosso entre o espírito da performance e uma crítica antiga que ainda insiste na consideração de uma estética da receção perante fenómenos que pura e simplesmente a ignoram. Veja-se, a título de exemplo, uma crítica a um concerto de Peter Hook,⁶¹⁴ na Casa da Música:

O resultado soou, como a versão soul de *Love Will Tear us apart*, como um embuste. (...). A opção de pôr Peter Hook a cantar é particularmente desastrosa. (...) é ainda mais estranho que, sendo o baixo fundamental para o som Joy Division, Hook tenha tocado muito pouco o dito instrumento, entregando essa responsabilidade ao seu filho Jack bates.⁶¹⁵

Como se o crítico – que vê sobretudo o que se passa no palco - não percebesse a mais absoluta irrelevância de tudo o que diz para aquilatar devidamente da qualidade da performance, enquanto evento que se regia por uma eminente estética da participação. Interessa-nos por isso colocar a tónica precisamente nos modos de participação, na medida em que, afinal, um jogo de *Wii* com os amigos pode apelar a mais sentidos (tato, cheiro, gosto) e criar mais comunidade do que uma ida ao teatro com o mesmo grupo. Aliás, esta situação também já tinha sido apontada, como ponto de partida para esta discussão, por Auslander

A sensação de comunidade resulta de ser parte de um público, e a qualidade da experiência de comunidade resulta da específica situação do público e não do espetáculo à volta do qual o público se juntou. (...) E enquanto a performance mediatizada pode proporcionar ao público uma experiência satisfatória de comunidade, a performance ao vivo não escapa a um sentimento de falhanço na criação de uma comunidade entre público e performers.⁶¹⁶

Parece-nos assim que estamos perante uma legitimação geral (crítica, popular e comercial) da performance e da participação, reforçando o seu capital simbólico, numa permanente apologia da participação em que o que mais conta é a festa de estar/ter estado num dado momento e num dado sítio enquanto “prática, rito e mito através da qual o homem dá sentido, e mais do que isso produz, a sua própria humanidade.”⁶¹⁷

Aproximamos-nos novamente das teorias de Erika Fischer-Lichte, relativas ao poder transformador da performance, capaz de fazer o vulgar (apontado há pouco pelo crítico musical) parecer extraordinário (como pareceu a todos os que, como nós, se levantaram para dançar o *Love Will Tear Us Apart*). A performance não ficaria assim pela alegoria da vida, mas antes pela imposição de um modelo de vida em que se apaga o que divide os participantes, gerando um

Portanto numa recusa de um determinado tipo de participação que violentaria um sagrado de carácter, digamos, mais contemplativo. LUSA – *João Botelho Estreia Novo Filme em Cine-teatros*. Em http://www.dn.pt/cartaz/cinema/interior.aspx?content_id=1653820 em 10 de Dezembro de 2012.

614 Antigo baixista dos Joy Division, uma banda culto de Manchester, cuja curta carreira foi abruptamente interrompida pelo suicídio do seu vocalista Ian Curtis, em 1980.

615 RIOS, Pedro – “Ian Curtis Merecia Mais”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (4 de Março de 2011). p. 11.

616 AUSLANDER, Philip p. 56 e 57.

617 LAGANDRÉ, Cédric – “La corrida es morte: vive les poulets sans plume!” Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 65 (Setembro/Outubro 2012). p. 27.

encantamento⁶¹⁸ que transforma o mundo e, claro, os próprios participantes.

Assim a estética do performativo revela-se como um novo Iluminismo. Não incita os seres humanos a querer dominar a natureza – nem a do indivíduo nem a do meio – mas antes os encoraja a uma nova relação com eles próprios e com o mundo.⁶¹⁹

Recordamos então a comovida despedida ao *Senhor do Adeus*,⁶²⁰ que de forma mais ou menos espontânea agregou, em Lisboa, dezenas de pessoas acenando para automóveis no fim de um dia de semana. E parece-nos que do que se trataria, seria de encenar a lembrança, mas não porque “esquecer” fosse um dado negativo – antes parte de um ciclo natural das coisas e dos dias. Por isso melhor seria dizer que se trataria de encenar o esquecer: lembrar por momentos para efetivamente poder lembrar de esquecer. Portanto uma necessidade de materializar para não perder o sentido do mundo. Mais do que a necessidade talvez a urgência, como a sentida por Sarah Vanagt (num projeto dedicado ao Tribunal Internacional para a Ex-Jugoslávia) numa tentativa de dar corpo ao que desaparece, através das texturas dos objetos associados à memória: isto com recurso à técnica de *rubbing*,⁶²¹ por exemplo captando, na mesa de um juiz as ínfimas marcas do martelo com que os sucessivos julgamentos foram dirigidos.⁶²²

Talvez esta necessidade de materializar para perceber cumpra, de algum modo, as previsões de Atalli, segundo o qual o corpo seria o “último lugar da experiência vivida no meio dos oceanos da virtualidade”,⁶²³ ou seja de um desejo de pertencer (com o corpo) ao mundo, um desejo das coisas do mundo, e até das coisas do mundo no corpo (o piercing, por exemplo). Não admira por isso que Gumbrecht perguntasse se este desejo de estar vivo não estaria a conduzir a um fetichismo. Aquele fetichismo que Marx dizia impedir de compreender “os sintomas e expressões das relações sociais”; Aquele a que Freud associava “o risco de gerar um vício” e dizia ser uma mera “fixação aditiva”.⁶²⁴ Mas o filósofo alemão – como não poderia deixar de ser – defende o “desejo das coisas do mundo” destas hipóteses de alienação.

Pessoalmente recordo a surpresa – e até choque – sentida por amigos e familiares quando promovi a inscrição da minha filha mais velha na disciplina de *Educação Moral e Religiosa Católica*, no 5º ano de escolaridade. Opção tomada em função da assustadora ignorância (nem sentir nem saber) da minha filha relativamente às possibilidades de transcendência, nomeadamente das associadas aos fenómenos religiosos; Situação que naturalmente era consequência de um quotidiano familiar - marcadamente laico e nada místico – e que resultava num estranho afastamento da parte do mundo que estava para lá da troca de informação.⁶²⁵

Ainda assim nunca será demais o hábito de moderar esta euforia associada à participação, como vimos na primeira parte, com raízes na desvalorização da leitura como forma superior de

618 Naturalmente estamos conscientes da dificuldade de demonstração de tudo o que se refere a este tipo de “energias” e que tantas vezes exige que “o leitor [de Fischer-Lichte] tenha de ter fé”: RAE, Paul - “The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics, by Erike Fischer-Lichte”. TDR The Drama Review. Nova Iorque:New York University/Tisch School of the Arts and the Massachussets Institute of Tecnology. Nº 55:1 (Primavera 2011). p. 162.

619 FISCHER-LICHTE, Erika *op. cit.* p. 207.

620 João Serra, que morreu em 2010, era conhecido como “O Senhor do Adeus” por acenar aos automobilistas, no Saldanha, em Lisboa

621 Colocar um papel por cima de alguma coisa e depois esfregar um lápis para captar as texturas e contornos que estavam por baixo.

622 VANAGT, Sarah – *The ICTY as a Memorial. Observations on Memory and Experience In Camillo 2.0: Technology, Memory Experience op. cit.*

623 ATTALI, Jacques *op. cit.* p. 75.

624 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* pp. 143-144.

625 Mas a verdade é que entre alguns pais da minha geração dominava a ideia de que a não inscrição na disciplina seria um ato de resistência contra algo que eu não conseguia descortinar como (ainda) estando no “meio do caminho” e muito menos (ainda) estando a oferecer resistência.

conhecimento. Por um lado, e como refere Howard Mancing, porque ler implica um elevado grau de imaginação e criatividade, capaz de gerar uma infinidade de leituras diversas entre si, podendo pensar-se que à medida que se muda de patamar (de ler para ver e de ver para participar) menos se constrói de único, na medida em que mais em comum se tem com que está à nossa volta. E por outro lado porque esta euforia participativa pode não ser mais do que um trilho de cansaço e desresponsabilização, basta pensar numa noite em frente a um *reallity show* televisivo, porque ao fim de um dia de trabalho já não se aguenta a leitura.

São precisos anos para aprender a ler, mas apenas alguns segundos para “aprender” a ver televisão e pouco mais para participar nos outros média. (...) Em comparação, a maior parte dos outros média é mais rápida, mais direta, mais simples e mais excitante. Mas a recompensa pelo esforço extra da leitura é imensa: Controlo total do ritmo (podemos parar, reler uma passagem, contemplar as suas implicações, pousar o livro e voltar mais tarde), criatividade e imaginação absolutas, e uma experiência incomparavelmente rica.⁶²⁶

Mas apesar destas nossas (bem intencionadas) reservas relativamente às euforias participativas, a verdade é que a convicção no poder transformador da performance, e em particular na sua capacidade de gerar comunidade, é omnipresente nas mais variadas disciplinas: Antropologia, Estudos Performativos, Estudos Culturais, Estudo Artísticos, História da Arte e Neurociências. Esta tendência legitimadora é visível nos seguintes exemplos, entre muitos outros:

Vitor Turner realçando os laços gerados na comunidade através de processos que colocavam em performance a abordagem científica:

O nível de camaradagem que surgiu entre nós foi extraordinário. Eu antes não era particularmente amigo das pessoas que ajudaram na preparação, mas desde aí sinto-me muito mais próximo delas. Talvez um dos mais importantes aspetos da apresentação dramática seja o modo como a partilha da performance de uma ficção une os seus criadores.⁶²⁷

Brian Sutton-Smith apresentando o jogo como participação, numa preocupação central da humanidade, não definida pela utilidade, e por isso com um carácter potencialmente subversivo da ordem dominante:

a maioria dos filósofos da ciência ainda é dominada por uma visão racional e progressista de que a ciência e a arte ou o jogo [play] irão desenvolver-se juntos. (...) na verdade não se permitem encarar a imaginação como uma atividade subversiva ou serem seriamente atraídos por uma visão irracional do universo.⁶²⁸

Barry Jean Ancelet, apontando a participação em certo tipo de jogos⁶²⁹ como modo de restaurar comunidades e escapar à sua desintegração definitiva:

[Não se trata apenas] de satisfazer um desejo de maiores emoções mas de reafirmar o grupo criando uma necessidade de negociar entre coesão e dissolução (...).⁶³⁰

Johannes Fabian, fazendo a apologia de um conhecimento baseado na performance:

626 MANCING, Howard – “See the Play, Read the Book”. In MCCONACHIE, Bruce e HART, F. Elizabeth *op. cit.* p. 196.

627 TURNER, Victor with TURNER, Edie – “Performing Etnography”. In BIAL, Henry *op. cit.* p. 329.

628 SUTTON SMITH, Brian – “The Ambiguity of Play”. In BIAL, Henry *op. cit.* p. 157.

629 Mais em particular, operando sobre o conceito de *Deep Play* (cunhado em 1973 por Clifford Geertz), associado a práticas onde existe um efetivo e alto risco físico e/ou psicológico.

630 ANCELET, Barry Jean – “Falling Apart to Stay Together. Deep Play in the Grand Mardi Gras” IN BIAL, Henry *op. cit.* p. 169.

Sinto-me embaraçado pela maior parte do teatro institucional na minha própria sociedade e sinto-me embaraçado pelas missas a que tenho de ir por ocasião de comunhões, casamentos e funerais.⁶³¹

Amelia Jones, afirmando o crescente papel do performativo no discurso crítico, da História da Arte, desde o fim da Segunda Guerra Mundial até hoje:

A tendência para que a investigação académica na área dos Estudos Performativos esteja entregue a pessoas com passado nos Estudos Teatrais (e não uma ligação à História da Arte) provocou uma maior atenção à narrativa e performance teatral em detrimento da arte do corpo, mais estática - ou orientada para instalações - própria daqueles com origem nas Artes Visuais.⁶³²

Susan Leigh Foster, como vimos na primeira parte, valorizando o impacto social do funcionamento cinestésico da performance, através da ação, até há pouco desconhecida, dos neurónios-espelho:

Seja como for que [a performance] nos toca, os nossos corpos serão sempre afetados, mas isto não deve ser analisado como um ato de contaminação ao qual sucumbimos, mas antes (...) como a base para criar a nossa existência social.⁶³³

Nicolas Ridout, reiterando que os sentidos últimos não estão na estética teatral mas na performance como um todo, ou seja numa estética eminentemente política, e que por isso compreende e questiona as suas conexões com o performativo em geral:

A experiência estética torna-se condição para a existência de uma particular relação ética. E a relação ética torna-se, na sua vez, o terreno em que a ação política pode ser arriscada.⁶³⁴

E a esta legitimação teórica da performance – enquanto expressão e configuração do indivíduo e da comunidade aos mais diversos níveis – toma-a em conta como dado eminentemente político, na medida em que configura os modos de partilha de um espaço comum. E é cada vez mais notório, nas sociedades ocidentais, um desejo de performance coincidente com um desejo de *okupação* de um espaço público - sentido como mais ou menos disfuncional - através de uma exposição cristalina do “nós” que a todo o instante vai gerando enclaves performativos, como o que referimos a propósito da morte do *Senhor do Adeus*.

Veja-se também os “Santuários Espontâneos”, referidos por Jack Santino,⁶³⁵ e configurando um imenso desejo de participação e comunhão, e uma clara recusa da condição de mero espetador. Assim, “ao traduzirem questões sociais e ações políticas em termos pessoais os Santuários são declarações políticas.”⁶³⁶ Mas isto como que numa recuperação de celebrações tradicionais que insistiam em colocar a morte bem dentro da vida.

Aliás, a relação com a morte é precisamente um dos terrenos em que mais se faz sentir este desejo de performance que vimos tentando cartografar. Veja-se por exemplo, e em contexto urbano,

631 FABIAN, Johannes – “Theater and Anthropology. Theatricality and Culture” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 208.

632 JONES, Amelia – “Live Art in Art History. A Paradox?” In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* p. 161.

633 FOSTER, Susan Leigh – “Movement’s Contagion. The Kinaesthetic Impact of Performance” In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* p. 57.

634 RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics* p. 66.

635 Referimo-nos à deslocação aparentemente espontânea de pessoas para um local onde – entre outras coisas – se depositam flores, acendem velas e se deixam mensagens. Isto por ocasião de uma morte, normalmente traumática pelas circunstâncias da mesma ou pela celebridade do falecido.

636 SANTINO, Jack – “Performative Commemoratives. The Personal and the Public. Spontaneous Shrines, Emergent Ritual” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 131.

o modo como as crianças são afastadas do contacto com a morte até aos limites do possível, nomeadamente pela ação dos serviços municipais que rapidamente recolhem as plantas e animais que morrem no espaço público. Naturalmente esta situação é ainda mais aguda no caso de famílias distantes da prática religiosa, onde não existem rituais que libertem do trauma, nomeadamente por chamarem a atenção para a coexistência de diversos universos.

Pessoalmente recordo inúmeros exemplos desta tentativa de iludir a morte: desde a minha filha mais velha, que não participou no funeral da bisavó materna para não ficar impressionada, até à morte repentina de um colega de profissão, que durante um dia não teve quem providenciasse o funeral porque os colegas mais próximos estavam demasiado impressionados para tratarem disso.

Ainda assim importa dizer que, pelo menos no domínio virtual, a morte está cada vez mais presente no espaço público, como se a mediação digital nos pudesse aproximar mais do que é eminentemente uma coisa do corpo.⁶³⁷ O caso mais marcante talvez seja o do *Facebook* que em três etapas, conseguiu marcar novos modos de relacionamento identitário, inclusive *post-mortem*. Primeiro, tornando eminentemente público o que até então era eminentemente privado; depois transformando os dados pessoais e (outrora) íntimos num produto suscetível de ser vendido; finalmente, impedindo a morte de permanecer como o colapso da linguagem, ao permitir que os perfis dos utilizadores passassem – após a sua morte e a pedido dos amigos – a memoriais, “entidades virtuais que por sobreviverem ao falecido o fariam viver para sempre.”

Não admira assim que esta progressiva alteração dos esquemas identitários tenha provocado reações como as dos performers de *Les Liens Invisibles*, através do projeto *seppukoo.com*: Neste sítio – e colhendo inspiração no antigo ritual de suicídio dos samurais – o mundo era convidado a aderir a um esquema de suicídio dos perfis no *Facebook* (a inscrição nesta plataforma despoletava o processo e consequentes participações, memoriais e homenagens relativos aos (virtuais) falecidos). Naturalmente a reação do *Facebook* foi violenta – na proteção do seu negócio - obrigando ao encerramento do serviço.⁶³⁸

Mas este papel das novas tecnologias, na transformação da nossa experiência da morte,⁶³⁹ e da sua memória, não necessitou forçosamente de uma mediação empresarial, se pensarmos nos vídeos caseiros,⁶⁴⁰ geradores de grande comoção, e em que o luto passa também pelo processo de edição e posterior partilha *on line*. Ainda assim, a profissionalização da atividade permite a criação de produtos altamente inovadores, em termos do desejo de performance, que aqui tratámos relativamente à morte, mas agora com mediação digital. Veja-se, por exemplo a aplicação para *iPhone* intitulada *Pocket Cemetery*;⁶⁴¹ Já não é a primeira vez que aqui falamos nas alterações provocadas pelas tecnologias associadas aos *IPhones*. Esta aplicação permite a criação de memoriais (uma lápide com fotografia e epitáfio) e posteriores ações de manutenção, como enviar flores, orações e mudar a cor da lápide e claro, partilhar a nossa lápide com o mundo todo. Isto tanto para figuras públicas, como animais de estimação ou familiares e amigos.

Não poderemos aqui determinar em que medida é que este desejo de performance (nomeadamente da morte) associado aos novos média resulta de novas necessidades, da indução ao

637 Seguimos agora dois exemplos apontados por CALCHI-NOVATI, Gabrielle e CAUSEY, Mathew - “Who wants to live forever?” - *Facebook and the performances of memory In Camillo 2.0: Technology, Memory Experience op. cit.*

638 No momento da redação o projeto ainda permanece acessível em www.seppukoo.com, sem o serviço em si mas com o apelo à produção individual de suicídios virtuais no *Facebook* (19 de Dezembro de 2012 às 12h).

639 Transformação que também se estende ao domínio da arquitetura e paisagismo, convidando a “outras atitudes relativas ao recinto fúnebre”, como explicam os autores de um novo cemitério em Guimarães, Maria Manuel Pita e Pedro Mendo, citados em NOGUEIRA, Paula Ramos – “Cemitério com vista sobre a cidade”. Em http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=586817 em 19 de Dezembro de 2012 à 13h.

640 Mas estes também associados a outras situações como aniversários e despedidas de solteiro.

641 PEPPERMAN911 – *Pocket Cemetery* em <http://www.youtube.com/watch?v=An7d2xZPGZ8> em 19 de Dezembro de 2012 às 12.30h.

consumo de novos produtos ou da resposta a necessidades que não estariam a ser satisfeitas anteriormente, por exemplo, e como referimos antes, em função da acentuada ausência da morte do espaço público.

Ainda assim acreditamos que, neste desejo latente é determinante uma sensação de vazio e subsequente procura de libertação através da performance, seja esta física ou virtual. Poderíamos então dizer que quem não fizer nada desespera. E talvez seja também através deste desejo que se possa começar compreender a presente diluição das linhas que até aqui separavam o *Cidadão-Artista* do *Cidadão-Não-Artista*. Porque o primeiro – que teve que se separar do artesão e da indústria para o ser - poderá estar em vias de extinção, por causa desta tendência geral para procurar novos modos de participação no sensível; Como se, numa concretização das previsões de Joseph Beuys, passasse a ser possível encontrar um artista em qualquer homem. Parece-nos assim ser possível divisar uma teia complexa, em que se cruzam desejos diversos, mas todas elas baralhando a fabricação do sensível. Vejamos alguns exemplos:

- As Performances, na Áustria, no âmbito da práticas dos *Notorische Querulanten*, que invadem a fase de perguntas e respostas de palestras, atacando verbalmente todos os membros do painel, e recusando o habitual silêncio e o caráter não participado dos debates;⁶⁴²
- A Arquitetura feita para ser tocada, como a do coletivo do *Porto LIKE Architects*;⁶⁴³
- Um crescente interesse crítico pela Arte Bruta, como demonstra a criação, em 2011, da *Associação Portuguesa de Arte Outsider*;⁶⁴⁴
- Um artista performativo que assume a personagem de um pregador de rua, como Bill Talen com o seu *Reverendo Billy e a Igreja do Parem de Fazer Compras Meus Filhos!*;⁶⁴⁵
- Jovens que atravessam o país a pé ou fazem greve de fome porque têm de fazer alguma coisa por não terem emprego;⁶⁴⁶
- Atores que já não aceitam ser apenas o objeto sensível dos outros, e exigem regressar ao centro da estética (do grego *aisthesis*, sentir), como se testemunha pela crescente importância das Escritas de Cena ao longo das duas últimas décadas;
- Legislação que majora a existência de *Serviços Educativos*, com a Portaria 1204A/2008 que regulamenta o apoio às artes em Portugal;
- Oportunidades crescentes de financiamento para os artistas mais envolvidos com as suas comunidades;
- Insistência na representação dos artistas enquanto agentes cada vez mais económicos do que simbólicos;
- Omnipresença de conceitos críticos associados à emancipação do espetador, participação e heteronomia da arte.

Nesta proliferação de dados, aparentemente díspares, pensamos poder divisar-se, como conexão, um desejo de performance que arrisca deixar a arte, enquanto fator autónomo para trás.⁶⁴⁷ Mas isto, de um modo geral, sem qualquer má vontade para com a atividade artística mas antes com toda a simplicidade do mundo, como se descrevia em 2010 na conferência *Performing the Future* em

642 Referidos em EIKELS, Kai Van e BRANDLE-RISI, Bettina (editores) – “What There Will Be Instead of an Audience”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011. p. 29.

643 www.likearchitects.com em 25 de Janeiro de 2013 às 12.30h.

644 www.aparteoutsider.org em 22 de Dezembro de 2012 às 12h.

645 www.revilly.com em 22 de Dezembro às 11.30h.

646 Respetivamente descritos em BARROSO, Ana Luisa – “Portugal a Pé de uma Ponta à Outra”. Porto: Grande Porto, Sojormedia Norte SA (21 de Setembro de 2012) p 36 HENRIQUES, Ana Maria – “José, 28 Anos, Está em Greve de Fome até Conseguir Emprego”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (12 de Setembro de 2012). p. 9.

647 “O artista não é mais do que uma figura histórica recente e talvez caduca, como tantas outras figuras.” STIEGLER, Bernard *ob. cit.* p. 255.

Berlim (a propósito de um projeto em que era suposto o público tentar descobrir o leito oculto de um rio, por baixo das ruas de Londres):

De repente, um jovem levantou-se e dirigiu-se ao público dizendo: “Ouçam, vocês não estão a perceber? Isto é um projeto artístico, caralho!” E então, uma senhora de meia idade, à minha beira, levantou-se e disse: “E DEPOIS?” E nesse momento a participação tornou-se mesmo visível para todos por um momento.⁶⁴⁸

E como não poderia deixar de ser, este desejo de participação tem também vindo a ser explorado em eventos para “ratos de laboratório”⁶⁴⁹ e grandes eventos, em que os mesmos participantes alternam entre a (aparente) resistência ao sistema e o seu reforço, integrando com igual fascínio uma manifestação contra a austeridade e mais uma edição do *Rock in Rio*. Talvez porque as convicções ideológicas pareçam menos refletidas do que, por exemplo, há 30 anos, pelo que, depois de esgotada a força de uma performance de resistência, não parece encontrar-se a energia para uma continuidade de mudança. Na verdade, a espetacular força de sedução dos grandes eventos parece ser claramente mais forte do que as convicções ideológicas e até mesmo que as convicções políticas. Tanto mais para uma geração que já nasceu na vigência de uma Constituição sem ideologia e por isso mais permeável às paradoxais manifestações da performance.⁶⁵⁰

Não admira assim o paradoxo em que cada vez mais nos vamos movendo, ao longo desta investigação, motivada pelo entusiasmo com as possibilidades emancipatórias da participação, tanto em termos estéticos como políticos, mas constantemente deparando com sinais de miséria que diluem a possibilidade de modos de participação mais profundos mas bem menos espetaculares.

Compreendemos bem, por isso, tanto a interrogação de Guillermo Gómez Peña:

Pergunto-me se a comunidade ainda é uma fonte de esperança? A comunidade é uma das nossas obsessões. Todos queremos pertencer a um “nós” maior porque estamos obcecados precisamente com o que nos falta. Mas sabem pessoal, as comunidades do tudo igual fazem-me trepar pelas paredes, dão-me um ataque de asma, vertigens e claustrofobia.”⁶⁵¹

Como o (algum) desencanto de Madalena Vitorino, numa entrevista ao jornal *Público*:

Eu acho que é uma grande responsabilidade ter pessoas connosco que oferecem o seu tempo e a sua vida para construir um objecto artístico”, justifica. Confessa sentir-se “um pouco perturbada” com a moda do trabalho com a comunidade que se tem instalado sobretudo no teatro e na dança. Muitos artistas, acredita, aproveitam a oportunidade de haver um interesse pela comunidade e obtêm assim os seus financiamentos. Mas “não têm o tempo nem o amor às pessoas.”⁶⁵²

Seja como for, a verdade é que é inquestionável este efervescente desejo de performance enquanto catalisador dos fenómenos da participação. Pelo que importa agora compreender as suas implicações políticas, nomeadamente tentando compreender em que medida(s) é que a participação

648 EIKELS, Kai Van e BRANDLE-RISI, Bettina (editores) *op. cit.* p. 25.

649 Tomamos emprestada a expressão de um dos participantes (anónimo) em EIKELS, Kai Van e BRANDLE-RISI, Bettina (editores) *op. cit.* p. 22.

650 Referimo-nos à Constituição da República Portuguesa de 1976 que desde a segunda revisão do seu texto, em 1989, foi expurgada da carga ideológica, mantendo, até hoje, apenas o seu *preâmbulo*, enquanto memorial das ideologias abandonadas.

651 GÓMEZ-PEÑA, Guillermo – “Philosophical Tantrum #7”. TDR The Drama Review. Nova Iorque:New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 56:3 (Outono 2012). p. 9.

652 SILVA, Samuel – *Madalena Vitorino virou do avesso o trabalho com as comunidades* em <http://jornal.publico.pt/noticia/30-11-2012/madalena-victorino-virou-do-avesso-o-trabalho-com-as-comunidades-25674098.htm> em 25 de Janeiro de 2013 (acesso exclusivo a assinantes).

se vai apresentando como fator de resistência e/ou sustentabilidade do poder.

4.2 - A performance como política

Desde o início deste percurso que assumimos a nossa afinidade eletiva com as artes performativas. Mas acreditamos que as artes performativas se inserem nos mesmos modos de representação e configuração das outras atividades performativas. Por isso fomos sempre tentando que esta relação mais próxima, com a prática artística, não nos impedisse de olhar práticas performativas mais vastas e nos obrigasse a encarar as artes performativas em função das suas opções estéticas com impacto político. E assim, ao longo da investigação, fomos promovendo um espectro largo na abordagem das questões da participação e deparando com fenómenos que valorizavam a performance em modos pouco comuns.

De um modo geral, fomos constatando o abandono de estratégias de bipolarização em detrimento de um sublinhar de questões de grau, o que já desde o início tinha justificado a nossa opção pelo território dos Estudos Performativos. Sucede assim com certas fugas das artes performativas para territórios lúdicos, próximos das brincadeiras de Allan Kaprow, e com questões acerca do valor intrínseco do próprio ato teatral,⁶⁵³ da diluição do drama e aproximação ao ritual⁶⁵⁴ e da (in)eficácia dos modos de inscrição na comunidade.⁶⁵⁵ Entretanto, e no que diz respeito ao caso particular da criação teatral, na nossa investigação de Mestrado já tínhamos sublinhado o modo através do qual a Escrita de Cena reclamou, nomeadamente a partir dos anos noventa, novos estatutos políticos para a criação teatral, alterando os modos de participação nos processos criativos. Modificaram-se assim as relações de propriedade da cena, tornando-se estas mais inclusivas e suscetíveis de mobilidade social – e progressivamente sem discriminação de género – a partir do momento em que se colocou em causa a pirâmide perfeita, tutelada por um homem-encenador.⁶⁵⁶

Abriu-se assim caminho para uma reformulação das relações entre teatro e política, sendo agora possível delimitar três níveis diferentes em que se opera esta relação: a) em primeiro lugar a afirmação de que todo o teatro é político – nomeadamente por herança da matriz clássica e afinidades temáticas com as questões do poder e da Pólis, que classificariamos como inútil por se tratar de uma formulação tão generalista ao ponto de nada conseguir apontar ou distinguir; b) em segundo lugar, um determinado teatro que se afirma como sendo “Teatro Político”, por pretender reconfigurar as relações de poder através dos conteúdos escolhidos, e que classificariamos como ultrapassado por não considerar as questões relativas ao modo de inscrição; c) em terceiro lugar a afirmação de que todo o teatro tem uma leitura política em termos de performance, situando-se portanto para lá das questões estritas da estética teatral, que classificariamos como a mais adequada ao raciocínio que estamos a elaborar, por permitir eliminar (ou pelo menos confundir) o consenso do público relativamente ao que se apresenta. Vejam-se as palavras de Joe Kelleher:

(...) chamando a atenção mais para a maquinaria da representação e amplificação do que para as palavras que realmente se dizem, levantam-se questões muito particulares acerca das estruturas de confiança, comunicação e representação política que é suposto governarem as nossas vidas de um modo geral.⁶⁵⁷

Ou uma experiência pessoal nossa:

A título de exemplo, desta recusa de um teatro gerador de consensos através do campo-contra-

653 FABIAN, Johannes – “Theater and Anthropology, Theatricality and Culture” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 212.

654 TURNER, Victor with TURNER, Edie – *Performing Ethnography* In BIAL, Henry *op. cit.* p. 332.

655 BHABHA, Homi K. – “Of Mimicry and Man” In BIAL, Henry *op. cit.* p. 339.

656 Questões já tratadas com mais detalhe em COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI* pp. 90-93 e pp. 101-109.

657 KELLEHER, Joe *op. cit.* p. 43.

campo-dramático, posso também apontar uma cena de *Monstros de Vidro*, pelo Visões Úteis: Aqui ouvia-se em *off*, pela voz de uma criança, a justificação de um assassino de crianças; e a sensação de desagrado, provocada por esta conjugação, era exponenciada pelo facto de as palavras cruzarem um conteúdo de fácil adesão política com um modo de expressão verdadeiramente monstruoso, que não permitia sequer um “consenso individual”, muito menos coletivo.

Mas, como dizíamos antes, este tipo de leitura não está preso ao núcleo duro das opções da estética teatral, como aponta também Joe Kelleher quando refere uma encenação de *Júlio César*, de Shakespeare, situada no Iraque e protagonizada por estrelas de cinema; porque aqui o impacto performativo mais relevante resultaria da estranheza da colagem entre o equilíbrio do *Star System* e a rede de interesses dramáticos representados.⁶⁵⁸

E indo mais além podemos pensar em inúmeras situações que transcendem o próprio momento da representação. A título de exemplo lembro quando, nos anos noventa, Ricardo Pais, então Diretor do Teatro Nacional de São João, ordenou que se colocassem cortinas nas janelas do Salão Nobre do edifício. A ideia seria impedir que os beberetes que se seguem às estreias não pudessem ser visíveis da Praça da Batalha. Porque a visão das tostas com queijo *Camembert* e dos copos altos com vinho tinto, a partir de uma praça cruzada constantemente pelos cidadãos socialmente mais frágeis, podia colocar em causa o que quer que seja que se tivesse feito/dito, um pouco antes, em cima do palco. Naturalmente os beberetes continuaram, mas cá de baixo já só se viam sombras mais ou menos difusas.

Porque independentemente da transformação das relações de poder subjacentes aos processos criativos (na escrita do texto, direção do espetáculo, relação com o público etc) a performance não escapará nunca de integrar toda uma economia das artes e do espetáculo (financiar, vender, contratar, comunicar) que coloca em sério risco as eventuais boas intenções que não consigam ultrapassar o domínio ético, para se afirmarem devidamente, primeiro enquanto ação e depois enquanto modo de inscrição que lança (ou não) uma onda de choque sobre quem vive/participa/vê a performance. E aqui referimo-nos mesmo a toda a gente, desde o ator no palco do Teatro Nacional ao sem-abrigo que, numa madrugada de inverno, da Praça da Batalha contemplava as celebrações no Salão Nobre, passando naturalmente pelo público que aplaude.

O limiar ou margem da performance que ainda pertence ao quadro performativo mas que se rege por regras diferentes, tornou-se no momento mais importante para a participação dos públicos. (...) O aplauso é um gesto coletivo. Tente-se aplaudir como um indivíduo; é capaz de até parecer que se está a citar um aplauso e não se conseguirá manter isso por muito tempo. O aplauso funciona em coletivo e produz coletivos.⁶⁵⁹

Mas, mais uma vez, nem sempre serão claros os modos com que se tece a participação neste tipo de coletivos, na medida em que o livre arbítrio da maioria pode perfeitamente ser controlado por uma minoria dominante.

Continuando a convocar memórias associadas ao Teatro Nacional de São João, nos anos noventa, recordo uma apresentação de *A Tragicomédia de D. Duardos*, uma encenação de Ricardo Pais, a partir de Gil Vicente. Nessa noite cheguei atrasado pelo que não pude ocupar o meu lugar na plateia, sendo conduzido pelos assistentes de sala a um recôndito camarote (ou frisa) de um segundo andar onde não estava mais ninguém. No final os aplausos foram algo tímidos e coerentes com a distância de segurança a que o público parecia ter seguido a representação. Mas no momento em que os aplausos morriam umas mãos vigorosas – e

658 *Ibidem* pp. 39-40.

659 BRANDLE-RISI, Bettina *op. cit.* p. 12.

invisíveis a partir da plateia – ressuscitaram-nos, impondo uma cadência bem ritmada que se prolongou por um bom e triunfal bocado. E esticando-me do meu nicho pude ver, oculto pelo ângulo e obscuridade de um outro camarote do mesmo andar, o Sr. Pêra, carismático Fiscal de Sala do TNSJ, que com o seu vigor e grandes mãos completava a dramaturgia da performance.

Aliás este caráter ritmado do aplauso – neste caso ritmado porque cirurgicamente forçado – pode também por si só ser alvo de reflexão crítica.

Nos aplausos depois de uma ópera – que depois de um sucesso demoram minutos – há sempre o momento em que se muda para umas palmas ritmadas. E eu fico muito triste quando isto acontece porque se perde um caráter precioso, fugitivo ou dinâmico em detrimento de uma repentina homogeneidade – uma homogeneidade cruel – e não há maneira de eu diferenciar o meu entusiasmo por um protagonista. Quando isto acontece tento sempre bater palmas sincopadamente para destruir o ritmo dominante. Normalmente sou a única pessoa a sentir esta tristeza pela emergência do aplauso ritmado.⁶⁶⁰

E estes exemplos, arrancados às salas de teatro do nosso tempo, são um *input* que mais uma vez levanta o véu de fascínio que normalmente envolve os fenómenos participativos, obrigando a inquirir acerca do modo de participação. Porque esta tanto pode ser um mecanismo de domínio como uma ferramenta para a liberdade. Veja-se como atualmente a participação se tornou numa alavanca para variados modelos de negócio, quer associados a projetos com comunidades quer a *Serviços Educativos*, em que tantas vezes o que importa ao promotor é a mera execução – avaliada por dados quantitativos – sem que haja qualquer empenho na avaliação do impacto das iniciativas, nomeadamente através da devida consagração da dados qualitativos.

Esta patologia cada vez mais frequente, e para a qual Claire Bishop já tinha alertado na primeira parte, faz-me recordar um projeto do Visões Úteis intitulado “Os Livros Mexem com o Corpo Todo” e que consistia na dinamização de sessões, em salas de aula do ensino básico, que promovessem algum tipo de performance (não necessariamente uma dramatização) a partir de obras literárias. A dado momento este projeto passou a contar com a parceria de uma editora, que viu nele uma boa oportunidade para promover a venda do seu catálogo, através da participação performativa das crianças. Mas a isto seguiu-se uma imparável escalada em que ao nosso novo parceiro apenas importava a maximização do número de participantes, porque eram estes números que condicionariam a venda *in loco* dos respetivos títulos. E assim, um projeto apontado para grupos de 20 a 25 crianças foi evoluindo até ao ponto de os grupos integrarem 100 crianças. Nesse momento e confrontado com “números-geniais-que despachavam 400-crianças-dia” o Visões Úteis colocou um fim à parceria, regressando sozinho à formulação inicial, que privilegiava antes de mais a qualidade de participação.

Parece assim ser necessário ter presente o modo através do qual se processa a implicação ética e/ou política do promotor da participação, e em particular quando se trata de um artista performativo. Porque a transgressão – valor eminentemente associado à arte e em particular à *performance art* – foi absorvida pelo *mainstream* cultural, ao ponto de se poder dizer que *Só os Idiotas Querem ser Radicais*,⁶⁶¹ como também parece sentir Guillermo Gómez-Peña:

A imagem da minha colaboradora, a bailarina Sara Shelton Mann, crucificada nua como um mariachi transexual, com um vibrador à cintura, que teria feito estalar motins no México até há poucos anos, chega até à montagem final. E um dos produtores diz-me: “Gómez-Peña, quem me dera que vocês tivessem mais imagens como esta.” Até me caíram os queixos (...).⁶⁶²

660 EIKELS, Kai Van e BRANDLE-RISI, Bettina (editores) *op. cit.* pp. 26-27.

661 Roubamos o título de um espetáculo de 2009 do *Colectivo 84*, com Direção de John Romão, textos de Mickael Oliveira e interpretação de Ângelo Rodrigues e John Romão.

662 GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – *Ethno-techno. Writings on Performance, Activism, and Pedagogy* p. 57.

Haverá ainda alguma transgressão política no trabalho de uma artista como Saint Orlan? Ou a artista francesa de tanto parodiar os *freaks* acabou por se tornar num deles, nem mais nem menos relevante do que um participante na *Casa dos Segredos* da TVI altamente musculado ou com um litro de silicone em cada mama? Haverá ainda lugar para uma escrita de cena apostada na homenagem do corpo, através da sua exposição, como a de Mónica Calle, em *A Virgem Doida*, no início dos anos noventa? Ou teremos que recatar esse corpo - agora ferido pelo *mainstream* cultural pop e pelo abuso dos média – para salvaguardar a sua humanidade? Correrão as artes performativas o risco de se perderem num jogo de replicações e espelhos que já não é crítico mas sim uma regurgitação involuntária do próprio sistema? Para nos aproximarmos a uma resposta a estas questões, teremos que dar atenção particular ao modo como os constrangimentos e exigências associados à política da performance, têm conduzido a prática artística performativa a opções que privilegiam uma aproximação da arte às questões do espaço público.

E não podemos evitar recordar novamente o *travelling* inicial de *Making Performance*, o documentário dos *Forced Entertainment* acima referido, em que se pergunta por que motivo não se vê no teatro o que está na cidade.⁶⁶³ Questão que declaradamente coloca em causa o capital social de uma atividade que atualmente foi descartada de muitas das funções sociais que outrora a legitimaram: o teatro já não é um meio de comunicação e informação de massas, como por exemplo era para Lope de Vega ou Calderon de la Barca. Há uma geração mais jovem que lhe recusa qualquer papel pedagógico, como por exemplo o imaginado por Brecht. Mas mais do que isso, hoje cada vez menos se aceita que o teatro seja ontologicamente bondoso; Referimos-nos em particular à formulação que aponta o teatro como algo de bom apenas por ser teatro, seja porque é ao vivo, seja por uma tradição de resistência cultural, próxima da ética cívica que lhe foi associada na Antiguidade e que se prolongaria até à refundação burguesa-nacional(ista) de Oitocentos. E cada vez mais – sobretudo sobre a pressão de outros modos de ser performativos – o capital social do teatro pode ser minado pelo contexto material da sua própria produção: o local, o edifício, o financiamento, a data, as relações de trabalho etc.

Recentemente, no Visões Úteis, deparámos com a convocação de uma greve nacional (24 de Novembro de 2011) para o dia em que tínhamos marcado uma estreia com o Teatro Nacional São João. A estreia acabou por ser adiada, em solidariedade com a greve geral, e substituída pela convocação de uma concentração/vigília para a hora e porta do local em que deveria ter acontecido. Mas, na altura, mais do que saber se o Visões Úteis deveria, de algum modo, participar nessa greve geral, o que me pareceu mais marcante foi a sensação de ser “impossível” fazer esse espetáculo concreto (*Monstros de Vidro*) naquele dia. Porque o espetáculo elaborava precisamente acerca de uma comunidade – a nossa obviamente – em crise. E parecia-nos de todo “impossível” e por isso nem sequer passível de uma verdadeira opção, que numa situação daquelas o teatro se encerrasse numa sala – ainda por cima do Estado, o Teatro Carlos Alberto - dramatizando, mais ou menos entre quatro paredes, o que em tempo real acontecia nas ruas da cidade.

Temos então um teatro constantemente (bem) apontado como fator de resistência cultural, nomeadamente por antítese com as noções que presidem à formação de valor e à produtividade, respetivamente no mercado das artes visuais e das indústrias criativas. Mas simultaneamente o teatro mostra-se parte de um sistema neoliberal que estigmatiza outros modos de partilha do sensível. Veja-se a forma como a profissionalização nesta área está sistematicamente associada a salários baixos, fuga ao fisco e à segurança social, empregos paralelos ainda pior remunerados, excesso de mão de obra e vínculos absolutamente precários. Tudo isto tantas vezes conduzindo a uma situação de alienação em que os agentes deixam de acreditar que possam efetivamente participar do que quer que seja em termos políticos.

663 FORCED ENTERTAINMENT – *Making performance*.

Ainda assim são intermináveis, e sobretudo muito diversos, os exemplos dos que tentam encontrar um sentido por entre estas ambivalências, nomeadamente tentando reequacionar as questões da estética e da política, da autonomia e da heteronomia, através de uma re(escrita) constante dos modos de participação. Vejamos então alguns exemplos.

Na Palestina encontramos, desde logo, um exemplo limite da recapitalização social do teatro. Referimo-nos ao assassinato, em 2011, de Juliano Mer Khamis, que durante vários anos, através do trabalho da companhia *The Freedom Theatre*, confrontou os palestinianos com a complexidade do sistema de opressão em que estavam inseridos, “um sistema em que os israelitas deliberadamente nos [aos palestinianos] mantêm ignorantes. Uma limpeza étnica cultural.”⁶⁶⁴ E curiosamente, o sucessor de Mer Khamis, na direção artística do *Freedom Theatre*, foi Nabil Al-Raei (entretanto detido pelas autoridades de Israel), casado com a atriz portuguesa Micaela Miranda, que colabora com a companhia desde 2008. Atualmente Micaela é coordenadora pedagógica da escola profissional e atriz do grupo de improvisação, ambos integrados no *Freedom Theatre*.⁶⁶⁵ E quando questionada sobre o sentido da sua opção de vida,⁶⁶⁶ por entre as múltiplas possibilidades associadas às artes performativas, responde-nos:

1. O teatro e a promoção da cultura tem uma relação bastante evidente com a mudança social, ou como gostamos de lhe chamar, revolução. Jovens actores e jovens membros do público que conheceram o teatro através de nós revelam-se actores conscientes na sua sociedade, queixam-se de quererem agora passar mais tempo sozinhos a contemplar a vida, acusam-se amadores agora da vida e da cultura como arma para se defenderem da opressão.
2. Voltar ao básico e construir a partir do (quase) nada, sendo o (quase) as muitas pessoas, especialmente jovens com uma sede de aprender a brincar, exprimir-se e encontrar o seu lugar numa sociedade oprimida e conservadora.
3. Uma quantidade imensa de material profundamente humano à espera de ser transformado em poética do espaço; performance.
4. Uma perspectiva da minha própria identidade Europeia que todos os dias se aprofunda cada vez mais (...) ⁶⁶⁷

Do outro lado do mundo, e num contexto bem mais “ocidental e urbano”, podemos encontrar, por exemplo, o artista performativo Bill Talen e a sua já referida personagem *Reverendo Billy*, um pregador da *Igreja do Parem de Comprar Meus Filhos*. Utilizando técnicas próprias dos contadores de histórias, Bill Talen invade os locais de consumo, colocando em causa (tal como o *Freedom Theatre*) as relações capitalistas de poder que efetivamente conformam a vida social e os modos de apropriação e participação no espaço público. Ao ponto de, segundo Jill Lane, o sucesso desta perturbação depender da recusa de “qualquer tipo de oferta de reconciliação das contradições sociais que se procura revelar.”⁶⁶⁸

E nesta invasão do real pela performance e pelos mecanismos da ficção, uma das estratégias usadas tem sido a do teatro documental. Referimo-nos a práticas teatrais que, de modo mais ou

664Citado por MEE, Erin B. - “Juliano Mer Khamis: Murder, Theatre, Freedom, Going Forward”. TDR The Drama Review. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 55:3 (Outono 2011). p. 13.

665 Segundo dados de entrevista de GOULÃO, José – *O caso de Nabil é apenas um entre muitos na rotina da ocupação* em <http://www.esquerda.net/artigo/o-caso-de-nabil-%C3%A9-um-entre-muitos-na-rotina-da-ocupa-%C3%A7%C3%A3o/23696> em 9 de Janeiro de 2012 às 12h.

666Será também relevante notar que – e mesmo apesar da notoriedade pública que em 2012 Micaela teve nos média portugueses – nunca a *Academia Contemporânea do Espetáculo* (escola onde Micaela se formou) fez menção de utilizar a imagem desta para promover a capacidade de integração profissional dos ex-alunos da escola.

667 MIRANDA, Micaela - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 28 de Janeiro de 2013*.

668 LANE, Jill – Reverend Billy, Preaching, Protest and Post-Industrial Flânerie IN BIAL, Henry *op. cit.* p. 365.

menos dramático mas operando dentro do modo de produção tradicional, elaboram diretamente sobre documentos da atualidade, nomeadamente de carácter político, biográfico, económico e financeiro.⁶⁶⁹ Elaboração tendencialmente ficcional já que “a verdade dos factos” acaba sempre filtrada por uma trabalho de edição dramaturgica, pelo que Amanda Stuart Fisher pergunta se será mesmo a “pretensão de verdade deste tipo de trabalho a garantir a sua autenticidade”⁶⁷⁰ e não antes o facto de operarem diretamente sobre um trauma da comunidade.

Esta sensação de que importava sobretudo o assumir coletivo do trauma (para poder falar, exigir, mudar, sair) do que a verdade factual da dramaturgia, foi sentida por mim a partir de 2010, no contexto de *Boom & Bang*, uma adaptação do Visões Úteis de um original de David Hare (*The Power of Yes*, 2009) escrito a partir de documentos e relatos de protagonistas da crise financeira de 2008. Esta produção - em que o texto de Hare era adaptado de uma forma extremamente livre e com uma aproximação à realidade portuguesa - assumiu um carácter ultra-portátil, sendo sucessivamente apresentado em locais completamente estranhos ao circuito convencional da circulação teatral: bares, jardins, cafés, casas particulares, associações recreativas, hotéis etc. Mas isto não por razões meramente económicas mas pelo desejo de harmonizar os conteúdos (crítica aos processos dominantes de participação nas decisões económicas) com o modo de inscrição nas respetivas comunidades (alargar o modo de difusão aos locais e pessoas que normalmente não participam dele). E será também relevante considerar - nesta ponderação entre ficção, drama, documento e trauma - que um momento determinante na decisão de o Visões Úteis avançar com o seu *Boom & Bang*, foi uma crítica negativa à primeira encenação do texto de Hare em que se dizia que “*Power of Yes* merece um não na dramatização da crise financeira” e que “Se precisa que lhe expliquem a crise financeira não se dê ao trabalho de ver”; Concluindo o crítico que seria preferível optar por uma peça de Lucy Prebble,⁶⁷¹ pois, essa sim, “seria mesmo dramática”.⁶⁷² Curiosamente, esta assertividade em que se associava o que não presta como teatro ao que não é esteticamente dramático foi determinante na aposta do Visões Úteis neste material.

E esta viragem para o documental pode, com um espetro performativo mais amplo, reclamar também uma relação (com os materiais de partida) que gere algo como uma “participação imersiva”. Pensamos por exemplo nos projetos *Tours to the Dark Side* ou *Camiñata Noturna*. O primeiro, da artista Trevor Paglen, propondo uma incursão fotográfica em que os participantes terão como objetivo fotografar instalações militares secretas norte americanas. E o segundo, promovido por um Parque Natural e uma comunidade indígena do México, a recriar/simular um cruzamento clandestino da fronteira para os Estados Unidos. E aqui os participantes (turistas?) têm mesmo direito a tudo: correr, rastejar, sujarem-se, bicharada e até pancada caso não se portem bem. Pretende-se, em ambos os casos, fazer ver as condições em que se estrutura a nossa vida em comum. E não deixa de ser interessante - regressando agora ao título desta dissertação - que os promotores considerem que para se poder ver será necessário viver. Ainda assim toda esta intensidade participativa poderá não gerar qualquer sentido relevante, ficando-se apenas por mais um momento *hype*, como referem alguns dos participantes: “uma “cena boémia” para se fazer: tipo como ires [com os teus amigos] para um cemitério à meia-noite.”⁶⁷³

669 Podendo ser inseridas numa movimentação mais longa, e que já abordámos na primeira parte, e que atravessa todo o século XX dos dois lados do atlântico.

670 FISCHER, Amanda Stuart - “Trauma, Authenticity and the Limits of Verbatim”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 1, Março 2011 p. 112.

671 Neste caso “Enron”, uma peça inspirada pelo processo da falência da empresa homónima.

672 LEVY, Paul - “The Power of Yes” Deserves a No in Dramatizing the Financial Crisis”. The Wall Street Journal. Nova Iorque: Dow Jones & Company. (9 de Outubro de 2009, edição europeia).

673 UNDERINER, Tamara L. - “Playing at Border Crossing in an Indigenous Community... Seriously”. TDR The Drama Review. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. ISSN 1054-2043 Nº 55:2 (Verão 2011). p. 18.

Esta utilização da paisagem como performance, ou de documentos sociais como material dramaturgico, enquadra também algumas das estratégias do Visões Úteis, nomeadamente as que procuram uma crítica ficcional das imagens, mecanismos e linguagens do *mainstream*, operando uma inversão que permite – só por si – que os documentos ganhem um particular carácter performativo. Normalmente designamos este processo como *Antropologia Invertida*, aproveitando uma designação avançada por Geert Opsomer.⁶⁷⁴

Entretanto, prosseguindo o levantamento de modos de participação que conformam a inscrição estética e política da performance, parece-nos que, há alguns anos atrás, não hesitaríamos aqui em apontar os processos de Escrita de Cena como um dado relevante: veja-se aliás como, na nossa dissertação de Mestrado, constantemente os conotávamos com a democratização da criação teatral, nomeadamente através da partilha de autorias, exercício do poder e umbilical relação com o *Aqui e Agora*. Mas a verdade é que a canonização desta prática foi de tal forma rápida, ao longo da última década,⁶⁷⁵ que hoje dificilmente a poderemos considerar capaz de explicar, por si só, o que quer que seja. Até que ponto, portanto, é que esta tradição colaborativa ainda será uma real tentativa de criar comunidade perante traumas e forças de desintegração? Ou até que ponto será já uma paródia de si própria ou resultado de planificações curriculares que se viraram para um novo segmento de mercado? Afinal é *cool* ser autor, não entrar às nove e sair às cinco, nem ir para onde vão os outros, como avançava um clip da Sumol que referimos antes.

Em particular no Visões Úteis, posso também apontar algumas alterações que terão, em parte, sido influenciadas precisamente pelas opções subjacentes ao nosso *Boom & Bang*. E agora não me refiro tanto às opções estéticas em sentido amplo (os materiais, a relação com o público, a aproximação ao aqui e agora) mas antes ao modo de produção. Assim, a relação com o texto de David Hare levou-nos a uma afinidade com a Companhia de teatro *La Transplanisphère* (Paris)⁶⁷⁶ coordenadora de um projeto europeu (denominado *World Crisis Theatre*)⁶⁷⁷ inspirado precisamente pela metodologia de Hare. E a partir daqui gerou-se uma rede de artistas (Portugal, Itália, França, Grécia e Suécia) cujo denominador comum era precisamente a particular atenção dada às questões políticas, nomeadamente às questões económicas (que entretanto o Visões Úteis também tinha trabalhado em *A Comissão*). E o primeiro resultado desta afinidade foi o projeto *PACE – Performing Arts for Crisis in Europe*,⁶⁷⁸ em que cada um dos parceiros recebe todos os outros numa oficina em que partilha abertamente a sua metodologia de trabalho. E em gestação ficou também um novo projeto (*Duty Free – (ex)Changing Europe*) que pretende ir mais além: já não se trataria de ensinarmos uns aos outros mas de aprendermos juntos alguma coisa que ninguém sabe no início, num processo em que estes *Cidadãos-Artistas* teriam que se articular com *Cidadãos-Não-Artistas*, na resolução, pelas artes performativas, de um problema concreto. Em síntese, uma tendência notória para libertar o modo de produção da autonomia inerente à lógica da criação-produção-difusão, forçando alguma heteronomia, como fator de sentido para a criação artística.

Parece-nos que mais uma vez estamos perante uma declarada tensão entre as forças que condicionam o lugar que a performance deve ocupar, na definição das relações de poder subjacentes ao espaço público, como se aponta no projeto *Trashing Performance*, ao refletir sobre a relação entre padrões de cultura “elevados” e “populares”:

Não apenas refletir sobre um particular estilo de performance, mas abrir-se a um espetro mais

674 OPSOMER, Geert – *Artistic Research as reversed Antropology: some experiences In Camillo 2.0: Technology, Memory Experience*.

675 Paralelamente à canonização da *Performance Art*, com Marina Abramovich a atingir um estatuto de estrela *pop* muito além do conquistado por Laurie Anderson nos anos oitenta.

676 www.latransplanisphere.com

677 www.worldcrisistheatre.com

678 www.pace-europa.org

alargado de questões éticas e políticas acerca do papel da performance na produção da esfera pública contemporânea.

Porque obviamente não se pode escamotear que existe uma relação clara entre, por exemplo, os modos de ser da prática teatral e as relações políticas, sociais e económicas de todos aqueles que participam da performance (aqui incluindo artistas e públicos). E esta relação expõe, tantas vezes, o contraste entre éticas “mais utilitárias” (comporto-me deste modo porque assim me safo) e éticas “mais kantianas” (comporto-me assim porque acho que todos se deviam comportar assim).

Mas não se pense que esta é uma questão demasiado lata para ser aqui tratada, por tendencialmente poder ser colocada em qualquer área de atividade. Porque as artes performativas são um território particularmente adequado à sublimação deste confronto entre os princípios filosóficos e o carácter avaro da natureza. Referimo-nos ao *Dilema Económico*, já diagnosticado nos anos sessenta, que aponta as artes performativas como economicamente inviáveis, na medida em que não seria aqui possível um crescimento da produtividade, pois a produção estaria irremediavelmente presa ao fator tempo e ao fator humano. Esta situação é normalmente exemplificada com o facto de uma peça de Shakespeare necessitar, no século XVI de X atores e Y minutos para ser produzida; no século XXI, continua a necessitar dos mesmos X atores e Y minutos. E por isso apontávamos este como um território – em que “aparentemente a crise é um modo de vida”⁶⁷⁹ - particularmente suscetível de gerar grandes contradições entre o que se diz fazer e o que efetivamente se faz, tal é a constante pressão económica sobre os agentes.

Não admira por isso que, no campo das artes performativas, uma mera observação dos fenómenos possa ser tremendamente enganadora já que nem tudo o que se manifesta da mesma forma é efetivamente da mesma índole. Ou seja, a questão da performance, enquanto política, sobretudo no que diz respeito à criação artística, não se pode desligar da questão da sua própria economia; Na prática saber quem a paga, e em particular quem a paga nos novos e omnipresentes contextos (ditos) neoliberais.

Por um lado, no ponto anterior já tínhamos apontado certas *práticas artísticas sociais* como mero instrumento de produção para a reinvenção de modos de financiamento (nomeadamente em associação com o *Teatro Comunitário*). É, enfim, a situação do artista performativo português que, na busca das majorações do Decreto Lei 225/2006, decide que tem que difundir mais o seu trabalho, criar um Serviço Educativo e corresponsabilizar-se pelas gerações mais jovens.⁶⁸⁰ Tudo isto, claro, numa lógica economicista, de pura execução de tarefas, e sem qualquer consideração relevante pelo impacto das mesmas, tal é a pressão da permanente situação de crise.

Por outro lado, temos alguma Administração Pública, que sempre revelou distância da criação artística contemporânea, constantemente a desvalorizando enquanto bem público e apontando os recursos para aqui canalizados como despesas (supérfluas) e não como Investimento. E é esta Administração Pública que agora, e repentinamente, se torna adepta das tendências performativas contemporâneas que conferem protagonismo artístico aos cidadãos-não-artistas. Na verdade, não porque intrinsecamente reconheçam aqui um particular valor mas por diagnosticarem uma oportunidade de animação cultural com uma excelente relação entre os custos de produção e a exposição mediática, em função da participação gratuita dos (novos) artistas, isto é os ditos cidadãos-não-artistas.

Um excelente exemplo desta instrumentalização dos fenómenos da participação, por quem se recusa a pagar pela criação artística contemporânea, pode ser encontrado no projeto *Manobras no Porto*, promovido pela respetiva Câmara Municipal. O *Manobras* foi uma iniciativa da Empresa

679 BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. - *Performing Arts The Economic Dilemma*. Cambridge, Massachusetts: 1968, M.I.T. Press. Library of Congress Catalog Card Number: 66-27618. p. 3.

680 A Portaria 1204-A/2008, no nº 4 do seu artigo 7, apontava alguns fatores que garantiam majoração de pontos aos candidatos a apoio público às artes, como a Circulação Nacional, a existência de um Serviço Educativo e o acolhimento de Artistas Emergentes. DIÁRIO DA REPÚBLICA – *Portaria 1204-A/2008*. DR, nº 202, Série I, de 17 de outubro de 2008. p. 7458-(5).

Municipal *Porto Lazer*⁶⁸¹ – financiada pelo QREN – e que atravessou os anos de 2011 e 2012, apelando à participação de todos em ações que animassem a cidade, mais ou menos da seguinte forma:

(...) a convocar movimento, vida e acção, a apelar a gentes e ideias, a criar um aqui e agora que envolve os rostos e os corpos da cidade, a produzir e a evidenciar conhecimento e sentimento, a construir futuros na cidade. Que narrativas sonham todos os portuenses? Como questionam o presente, reinventam o passado e constroem novos futuros?

Em cada ano, as Manobras lançam-se à Faina desde a Primavera até ao Outono. Convocamos o Sr. José Mendes e o vizinho dele. A tia deste. O Teatro Nacional e a Associação Recreativa. O Centro de Dia e a Universidade... para acções de criação e alteração positiva do quotidiano do Centro Histórico do Porto.⁶⁸²

Mas um olhar mais atento aos orçamentos em causa, permitia perceber que dos 2 milhões de euros alegadamente investidos no projeto a percentagem que chegava aos “rostos e corpos produtores dos evento” era extremamente baixa: numa análise efetuada em 1 de Julho de 2011 descortinávamos apenas uma “chamada para projetos do primeiro ano” envolvendo cerca de 40 000 euros como remunerações aos artistas.⁶⁸³ Ou seja praticamente a totalidade do orçamento seria aplicada nos custos da mediação (promoção, logística, gestão), cuja produção seria atribuída à empresa privada *Opium*, um *player* omnipresente nos processos de gestão e acesso a fundos europeus.

A *Opium* alcançou assim o estatuto de mediador-com-quem-todos-querem-estar, responsabilizando-se pela instrução de candidaturas de financiamento, de estruturas de programação diversas (como o Teatro Nacional de São João), que tentavam aceder a fundos destinados às Indústrias Criativas, para a realização da sua atividade normal de programação artística. Passa-se isto no contexto do agravamento do desinvestimento na criação artística em favor das ditas Indústrias Criativas. Ou seja, os recursos ainda existiam, mas num outro canal que exigia mediação especializada. E de facto foi notável o crescimento da *Opium* em termos de volume de negócio, como se pode comprovar no site despesapublica.com, onde se apontam 786.350 euros em adjudicações de serviços por entidades públicas a esta empresa.⁶⁸⁴ A título de exemplo, a adjudicação feita pela *Porto Lazer*, pela conceção do referido projeto “Manobras no Porto” tem o montante de 156. 000 euros. Portanto os custos com o mediador-empresa são muito superiores aos custos com os artistas. Já no caso do Teatro Nacional de São João, os custos de mediação foram de “apenas” 8.000 euros.

Refira-se também que a *Opium* esteve sempre associada a Carlos Martins - seu fundador, sócio⁶⁸⁵ e gerente até 2009⁶⁸⁶ – especialista em indústrias criativas e planeamento cultural, que assumiria, mais tarde, a liderança de *Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura*, também

681 A *PortoLazer* veio substituir, na década passada, a *CulturPorto* e o *Gabinete de Desporto do Porto*, no que Isabel Alves Costa classificou ironicamente de “deslize semântico” em COSTA, Isabel Alves – *O que é um teatro Municipal?* Texto apresentado no âmbito de um debate promovido pela candidatura do Bloco de Esquerda à Câmara Municipal do Porto, revisto e reatualizado com os contributos dos outros participantes (Abril de 2009, documento Word cedido pela autora).

682 MANOBRAS NO PORTO - *Apresentação* em <http://manobrasporto.com/section.php?id=22> em 16 de Janeiro de 2013 às 11h.

683 Mais precisamente: Exibições (total máximo de 20 000 euros), Instalações (total máximo de 19.000 euros), Gastronomia (aparentemente sem investimento por "produção") e Conversas (1000 euros por conversa mas sem definição do número máximo de conversas). Estes dados, recolhidos em www.manobrasporto.com já não podem ser confirmados em função das sucessivas atualizações (e na altura não procedemos à gravação do URL em causa).

684 DESPESA PÚBLICA – *Opium* em <http://www.despesapublica.com/entidades/View?ID=E7F3C79208114999B52DE56A882CCAD3> em 16 de Janeiro de 2012 às 12.30h.

685 Segundo o seu perfil no Lindekin em <http://pt.linkedin.com/in/carlosmartinsopium> em 16 de Janeiro de 2012 às 12.40h.

686 Segundo o Ministério da Justiça em MINISTÉRIO DA JUSTIÇA – *Renúncia à Gerência* em <http://publicacoes.mj.pt/DetallePublicacao.aspx> em em 16 de Janeiro de 2012 às 12.50h.

alavancada nesse *Tu Fazes Parte* que a Indústria descobriu como modo de explorar os fenómenos da participação.

Não admira assim que estes fenómenos – agora também enquanto meros geradores de mão de obra barata, multiplicidade de eventos, oportunidade de negócio para mediadores mais ou menos obscuros⁶⁸⁷ e reduzida capacidade de crítica política ao promotor – cativassem também o interesse de uma entidade (referimo-nos novamente à CMP) que ao longo dos últimos anos tinha permanentemente estigmatizado e hostilizado⁶⁸⁸ as tendências da criação artística contemporânea. Aliás, este convite da autarquia a um *pacto com o diabo* não se ficou apenas pelo *Manobras no Porto* estendendo-se também ao projeto *Sair da Gaveta*,⁶⁸⁹ a propósito do qual, em Maio de 2012, fazíamos a seguinte chamada de atenção:

Ao longo dos últimos dez anos, o executivo da Câmara Municipal do Porto recusou qualquer ligação com a criação artística contemporânea. O encerramento do Teatro Municipal – referimo-nos a um programa refletido e não a um mero edifício – foi o momento mais mediático deste processo. E com o desaparecimento do Rivoli, o Porto perdia o palco em que se mostrava ao mundo e em que recebia o mundo. Mas a desvinculação da CMP, relativamente ao que deveria ser a sua obrigação constitucional de serviço público, foi muito mais longe, pondo fim a qualquer tipo de apoio logístico e até institucional. E nesta década, a CMP elegeu também a criação artística e a cultura como um dos principais bodes expiatórios para os males do mundo: cultura não era investimento, mas despesa; Os agentes culturais não eram parceiros mas um poderoso lobby a abater; os bairros sociais não podiam ser requalificados enquanto se mantivesse a relação com a criação artística. E assim, por entre um populismo nunca antes imaginado, os artistas foram censurados (lembra-se da cláusula contratual que impedia criticar o executivo?), perseguidos judicialmente alimentando a paranoia do Presidente (é pouco conhecido o episódio da jovem Companhia de Circo que foi acusada em tribunal por atentado à honra da cidade!) e a CMP deixou de atender os telefonemas dos representantes dos agentes culturais (A PLATEIA ainda recorda 4 meses de tentativas de contacto, sempre com a mesma resposta: o Vereador não está.). São, enfim, os dez anos que Isabel Alves Costa classificou de deslize semântico, referindo-se à substituição da *Culturporto* pela *Porto Lazer*. E eis que repentinamente, a um ano de eleições autárquicas, e com o desprate que caracteriza as piores práticas das democracias ditas populares, a CMP volta a contactar os artistas convidando-os a “sair da gaveta” e a integrar um projeto que disponibiliza equipamentos municipais, nomeadamente para a apresentação de espetáculos. A PLATEIA tem consciência que este pode ser um convite tentador para um tecido artístico fragilizado por anos de ausência de uma política cultural local, pela persistente discriminação negativa do financiamento público da economia na Região Norte e pela repentina desagregação do papel do estado central no apoio às artes, em 2011. Mas a verdade é que esta solução de curto prazo – a participação neste projeto - terá graves consequências a longo prazo, na medida em que legitima 10 anos de ausência de política cultural. E mais do que isso – e através da disparatada designação da iniciativa como “sair da gaveta” - a CMP pretende aparecer como salvadora de pessoas e projetos imaturos, sem autonomia nem capacidade empreendedora; Ou seja, a forma como a CMP comunica esta atividade induz num erro tremendo, o de que sem a CMP tudo estaria “no fundo da gaveta” e que é Rui Rio, o herói que salva o dia. Participar nesta farsa autárquica do “sair da gaveta” terá,

687 No início o *Manobras* apresentava-se como *Porto 2.0* e os pedidos de esclarecimento acerca da iniciativa eram remetidos pelos serviços da CMP para um endereço *gmail* de uma misteriosa “equipa de gestão”, como por exemplo numa comunicação da adjunta do Vereador para o Turismo, Inovação e Lazer: TAVEIRA, Maria Inês - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 7 de Março de 2011*.

688 Esta foi uma imagem de marca da CMP (pelo menos) entre 2002 e 2012, encerrando o Teatro Municipal, impondo cláusulas que impediam a crítica ao executivo e processando judicialmente alguns artistas (*Radar 360*) e sendo processada por outros (*Teatro Art' Imagem*).

689 Descrito em SAIR DA GAVETA - http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/empresas/guitematico/cul_tur_dpt/emp_ced/ocupacaodeespacomunicipalprojectosairdagaveta/Paginas/actividade.aspx?Lic=311 em 16 de Janeiro de 2013 às 13.30h, como pretendendo “incentivar a vontade de mostrar projectos – tantas vezes guardados na gaveta”

a médio prazo, o resultado contrário ao que o seu nome indica: retirar ainda mais visibilidade e condições de trabalho aos agentes culturais, na medida da legitimação de uma década de ignorância e hostilidade. O “sair da gaveta” é um pacto com o Diabo: não se trata de sair, porque não há nada na gaveta; trata-se antes de “meter na gaveta” o que ao longo da década tem persistido em criar visibilidade e sentidos, num gesto crítico próprio da criação artística. Dizem que o melhor dos truques do Diabo foi convencer os homens que não existia.”⁶⁹⁰

Mas não se pense que este paradoxo – de um pensamento político que simultaneamente estigmatiza a criação contemporânea e se encosta às suas tendências mais recentes – é um mero fenómeno local e episódico. Trata-se antes de uma situação cada vez mais sentida, quando consideramos o modo como as competências inerentes à criação artística têm sido (re)valorizadas por aqueles que pensam a economia a partir de modelos tendencialmente neoliberais (referimo-nos em particular a modelos que acreditam sinceramente na auto-regulação dos mercados, na desregulação das relações laborais e no esvaziamento dos serviços normalmente associados ao Estado Social, como a educação, saúde e cultura). E deste modo, podemos encontrar declaradas tentativas de aproveitamento comercial dos sentidos associados à prática artística, não só ao nível da criação propriamente dita, mas também da sua produção, comunicação e difusão. Tudo isto em busca de soluções para as grandes preocupações dos agentes económicos: renovar estratégias, inovar, criar mercado, globalizar, ser criativo.

Um bom exemplo deste embevecimento dos empresários pelos artistas – e em particular pela sua capacidade de encarar uma mesma tarefa a partir de ângulos muito diversos – pode ser encontrada na obra *The Fine Art of Success*, em que abertamente se admite a (até aqui) “subvalorização das lições comerciais dadas pelo mundo das artes,”⁶⁹¹ louvando-se alguns artistas de forma muito particular: Madonna pela sua compreensão do mundo e da indústria, através de processos de auto-crítica em que constantemente se reinventou a si mesma; Tintoretto e Damien Hirst pela capacidade de mudança radical de estratégia, ao nível das técnicas, clientes, relações de trabalho e preços; Joseph Beuys pela criação de uma nova geografia em que cada cidadão é um artista, capaz de colaborar, mudar e inovar; Picasso, Van Gogh e Gauguin pela resposta aos desafios da globalização, fundindo influências, técnicas e experiências pessoais; E Nam June Paik pela recombinação de elementos já existentes de um modo extremamente complexo. Enfim, um (aparente) maravilhoso novo mundo que não hesita em afirmar que serão os hemisférios direitos que dominarão o futuro:

As últimas décadas pertenceram a um particular tipo de pessoa com um particular tipo de mente – programadores informáticos que controlavam códigos, advogados que redigiam contratos, gestores que dominavam números. Mas as chaves do poder estão a mudar de mãos. O futuro pertence a um tipo diferente de pessoa com um tipo diferente de mente – criadores e geradores de empatia, descobridores de padrões, construtores de significados. Essas pessoas – artistas, inventores, designers, contadores de histórias, gente que toma conta e consola, pessoas que pensam a 360 graus – vão agora colher as mais ricas recompensas da sociedade e partilhar as suas imensas alegrias.⁶⁹²

Mas este fascínio geral pelos *right-brainers* não pode ser desligado (e recordemos o caso do Porto, antes apontado) das magníficas oportunidades de negócio que podem ser alavancadas pela utilização de força de trabalho com as características da que normalmente se associa à criação artística. Pelo que não admira que o mesmo neoliberalismo que enjeita (o acesso) à criação artística

690 COSTA, Carlos – *Um Pacto com o Diabo* em <http://plateia-apac.blogspot.pt/2012/05/um-pacto-com-o-diabo.html> em 16 de Janeiro de 2013 às 11.30h.

691 ANDERSON, Jamie [et al.] – *The Fine Art of Success. How Learning Great Art Can Create Great Business*. Chichester: Wiley, 2011. ISBN 978-0-470-66106-2. p. XIII.

692 PINK, Daniel H. - *A Whole New Mond. Why Right-brainers Will Rule the World*. Nova Iorque: Penguin Group, 2006. (primeira página da introdução).

como bem público, seja o primeiro a louvar o trabalhador artista. Afinal é *vox populi* que os artistas gostam tanto do seu trabalho que até o fazem de graça. E são tão flexíveis que até confundem a sua vida com o seu trabalho, levando-o para o lar e não hesitando em “limpar uma casa de banho” sempre que seja necessário. Como também aponta Gregory Sholette:

Talvez, e mais do que um compromisso histórico entre criatividade artística e economia neoliberal, o que agarrou o neoliberalismo à imagem do artista enquanto trabalhador ideal, seja não tanto a sua capacidade de pensar fora da caixa e incansável flexibilidade, mas sobretudo o modo como o mundo da arte, como uma economia agregada, gere o seu próprio excesso de mão de obra, extraindo valor de uma maioria redundante de artistas “falhados” que por sua vez e aparentemente concordam com as regras deste jogo.⁶⁹³

E realmente a Economia das Artes é um jogo declaradamente complexo, como vai descrevendo Hans Abbing, enquanto procura compreender porque serão pobres os artistas. E de facto o artista-economista holandês aponta algumas condicionantes que prolongam o dilema de Baumol e Bowen, nomeadamente o valor acrescido do reconhecimento, a sublimação do poder e a relação com o Estado, como pilares de toda uma *Mitologia das Artes*,⁶⁹⁴ que as torna numa exceção económica. Em síntese, Abbing nota que os artistas se desinteressam de ganhar mais dinheiro a partir de uma certa quantia/reconhecimento, que a arte sustenta o poder dos promotores (e já não apenas as artes visuais mas também as performativas, agora geradoras de eventos e beberetes) e que o estado influencia (e por isso instrumentaliza) um estatuto de qualidade já de si desfasado do valor de mercado (o primeiro ditado por especialistas e o segundo por quem compra). E assim a criação artística estaria condenada a uma próxima desmistificação:

“A: Racionalização: à medida que a sociedade se torna mais racional as artes irão passar por um processo de desmistificação;

B: Diluição de Fronteiras: Porque o elevado estatuto da arte depende de fronteiras e porque as fronteiras na nossa sociedade pós-moderna perderam muito do seu significado, o estatuto da arte irá provavelmente sofrer alguma diminuição;

C: Evolução tecnológica: A importância crescente de trabalhos reproduzidos tecnicamente, de trabalho artístico de massas, e da cultura dos média, contribuirá ainda mais para a desmistificação da arte.”⁶⁹⁵

E parece-nos ser assim, entre a desmistificação (ou pelo menos desvalorização) do valor intrínseco da criação artística e a mistificação das competências e técnicas que lhe são associadas, que se traçam também os limites dos sentidos políticos que, atualmente, se colam à performance e às tendências da participação, algo que Ric Alsopp apontou como sendo um desvio da “Sociedade do Espetáculo” para a “Sociedade da Performance”,⁶⁹⁶ em que um evento não pode ser compreendido – seja enquanto desejo seja enquanto fenómeno – sem se considerar o modo como constrói um particular tipo de participação. E é esta efervescência⁶⁹⁷ que paradoxalmente nos leva a um avolumar de hesitações, à medida que nos aproximamos do final desta segunda parte: Onde acaba então o fascínio democrático pelos fenómenos da participação e começa o aproveitamento político e comercial dos mesmos através de estratégias que perseguem outros objetivos?

693 SHOLETTE, Gregory – *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nova Iorque: Pluto Press, 2011. p. 134.

694 Em Portugal, uma voz que constantemente denuncia a vertente social desta *mitologia* é Jorge Castro Guedes para quem os artistas, ou pelo menos alguns, “entendem o financiamento do estado como uma “tença do Príncipe” de que se julgam credores”. GUEDES, Castro – *Do outro lado da Máscara*. Leça da Palmeira: Letras e Coisas, 2011. p. 22.

695 ABBING, Hans – *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. p. 302.

696 ALLSOPP, Ric – “Preface”. *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011. p. 1.

697 Omnipresente na sequência dos desvios para a relação e práticas sociais, que apontámos na primeira parte.

Porque cada vez mais nos parece— nesta confusão entre opções estéticas e opções de gestão – que a participação cada vez se torna menos gesto e mais produto, menos emancipação e mais controlo, obrigando-nos a ser mais precisos relativamente ao que verdadeiramente importa compreender, tal como sugere a posição do coletivo *Geheimagentur*:

Será que a agregação [gerada pela performance] naquele dia é sentida pelos seus membros como algo real, como um encontro que lida com questões relevantes ou desejos ardentes, ou é vista como um espetáculo, uma simulação, um jogo estranho, algo que nos juntamos para representar num teatro? E em muitos casos a ambivalência permanece em nós ao longo da performance. E o que torna isto interessante, no final, é que ambas as opções são aceitáveis.⁶⁹⁸

Não admira assim que as mesmas vozes que, ao longo dos últimos anos, revelaram uma genuína afinidade eletiva com as questões da participação, sejam as primeiras a denunciar os perigos que se escondem por trás do *hype* associado a estes fenómenos. Porque se é verdade que aqui se encerram processos capazes de gerar, através da performance, novas relações que resistem aos modos de ser instalados (ser comunidade, ser democracia, ser poder, ser agente, ser público) também o contrário é verdade, situação para que Claire Bishop já tinha alertado, como referimos quando, na primeira parte, expusemos os riscos inerentes ao desvio para a relação: Descomplexificação, esvaziamento crítico, auto-celebração, instrumentalização e subsunção à ética da prática artística. Preocupações que nos anos seguintes foram reforçadas e ampliadas pelas leituras que Jean Harvie e Shannon Jackson fizeram de Bishop:

(...) a ideologia neoliberal, com a sua predisposição para gerar iniquidade, pode estar perigosamente diluída nas práticas e contextos artísticos e culturais, aparentemente democráticos e equitativos, de que se esperaria precisamente crítica e resistência [ao neoliberalismo].⁶⁹⁹

Entretanto, o financiamento que ainda permanece disponível (...) para os artistas trabalharem em escolas, prisões, quartéis, hospitais, e noutras organizações financiadas pelo estado, é ao mesmo tempo uma imensa oportunidade de apoio às artes e uma terrível ansiedade, em que se pede aos artistas que apanhem os cacos da educação, saúde e segurança social (...), sistemas que progressivamente se têm desintegrado.⁷⁰⁰

O que se passa é que a criação artística contemporânea, e em particular a performativa, e mais particularmente ainda a que apela a fenómenos de participação, foi consagrada como critério relevante para a avaliação de projetos e financiamento nas mais diversas áreas. O que leva a que, por toda a Europa, e nomeadamente em Portugal, os gestores de projetos necessitem de “colocar um X” neste tópico. Mas tal sucede sem qualquer preocupação pelo seu impacto nem compreensão do seu alcance, apenas o assumir de um ónus, o custo do trabalho dos artistas, inerente a um objetivo maior, o financiamento geral da iniciativa.

E assim temos os artistas trilhados por uma tenaz, em que de um lado está uma (aparente) valorização instrumental das suas técnicas⁷⁰¹ e por outro uma legião de cidadãos-agora-artistas

698 GEHEIMAGENTUR – “The Art of Being Many”. Tradução de Steven Tester. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011. p. 42.

699 HARVIE, Jen – “Democracy and Neoliberalism in Art's Social Turn and Roger Hiorns's “Seizure”. Performance Research. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 2, Junho 2011. p. 114.

700 JACKSON, Shannon – *Social Works. Performing Art. Supporting Publics op. cit.* p. 27. A autora refere-se concretamente ao caso dos Estados Unidos da América, e somos nós que estendemos a sua afirmação a um contexto geográfico mais alargado; A título de exemplo, e em Portugal, vejam-se os *Palhaços de Hospital da Operação Nariz Vermelho*, que oferece uma remuneração - por uma atividade a tempo muito parcial, entenda-se - estável e simpática a diversos atores (que depois trabalham sem remuneração em diversos projetos artísticos).

701 No caso particular dos artistas performativos, veja-se como – e perante a pressão social para a erradicação do insucesso – terá que suscitar admiração (ou pelo menos curiosidade) a sua infinita capacidade para lidar com o

capazes de (aparentemente) fazerem exatamente o mesmo mas com menores custos por não serem remunerados profissionalmente, no que também poderíamos chamar de um “tráfico neoliberal de emoções”.⁷⁰² Ou seja o paradoxo de ao acréscimo de legitimação, em termos de discurso do *mainstream*, corresponder uma desvalorização na prática das relações: “Vamos lá aturar estes gajos para conseguirmos o financiamento” ou “Vamos lá usar antes aqueles tipos que trabalhem de graça”. Enfim, numa absoluta perversão dos esquemas de partilha do sensível, apontados por Rancière, e que convidavam a uma descoberta partilhada e emancipatória entre artista e espetador

Porque estes processos artísticos, baseados em algum tipo de heteronomia, obrigam o artista a um diálogo e a uma gestão de humores alheios (por vezes insuportável) com técnicos de outras áreas – turismo e património, por exemplo – que completamente ignorantes dos mecanismos próprios da criação artística contemporânea, constantemente os afirmam conhecer. Daí a recorrente dor, da falta de autonomia, que se adensa ao longo destes processos, fazendo-me ansiar pela próxima oportunidade de me fechar numa sala de ensaios, preparando um trabalho para o palco de um Teatro Nacional, sem que ninguém me obrigue – como já dizia ironicamente Gregory Motton nos anos noventa – a envolver a comunidade.

E temos assim os artistas performativos – e outros agentes do setor - obrigados a permanentemente expor estratégias, objetivos e avaliações quantitativas, e também por isso, como veremos na terceira parte, sem grande tempo ou vontade para verdadeiramente questionar os efetivos impactos e estatutos que o seu trabalho tem no espaço público, constantemente obrigados a compromissos que confundem ainda mais a relação entre estética e política, em particular quando associada aos desejos e incentivos à participação. Enfim, vivendo sob a *tirania dos projetos*, descrita por Bojana Kunst; uma situação em que difundir a criação e sobreviver (pela arte) dá tanto trabalho que o artista se torna exatamente igual a tudo o resto sobre que supostamente deveria agir:

O artista trabalha sem parar, mas ainda assim, e sendo visto pelos populistas neoliberais como o principal parasita da sociedade, o seu trabalho não tem novamente qualquer valor (...).⁷⁰³

Ou no *beco sem saída* descrito por Guillermo Gómez-Peña:

Se te comprometes demasiado perdes a tua voz, desistes do que te define, dás o cu. Tornas-te em alguém de quem não gostas. E um dia, quando menos esperares, mandam-te outra vez para um canto onde ficas à espera de uma segunda oportunidade que raramente vem. Ou então, se não te comprometeres, se preservares a tua ética, serás mais tarde ou mais cedo encostado a um canto e ninguém saberá que essa inconsequência foi uma opção tua.⁷⁰⁴

4.3 – A performance como reconquista do espaço público

Parece assim inquestionável que (pelo menos) os artistas performativos contemporâneos estão perfeitamente conscientes do modo como o seu trabalho se joga, num equilíbrio entre estética e política, como se depreende das palavras de Rui Horta:

falhanço, enquanto condição imanente à sua atividade.

702 Com RIDOUT, Nicholas e SCHNEIDER, Rebecca – “Precarity and Performance. An Introduction”. TDR The Drama Review. Nova Iorque:New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 56:4 (Inverno 2012). p. 8.

703 KUNST, Bojana – “Le Temps des Projects”. Tradução de Andrée Lück Gaye. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 67 (Janeiro/Fevereiro 2013). p. 109.

704 GÓMEZ-PEÑA, Guillermo – “Philosophical Tantrum #7”. pp. 8-9.

(...) Mesmo que o território da criação artística não pertença ao espaço da política, criar neste contexto [o grande auditório do CCB] tem um peso que é inclusivamente político.⁷⁰⁵

Não nos devemos então admirar – sobretudo depois da nossa insistência em “desvios para a política” (na primeira parte) e na “performance como política (no ponto anterior) – que comecem já a surgir vozes que apontam o risco de estarmos apenas a trocar a “arte pela arte” pela “política pela política.”⁷⁰⁶ Ou seja, substituindo a crença na autonomia (de quem não assume uma responsabilidade direta pela esfera pública) por uma auto-punição das práticas artísticas, em particular das performativas, que aponta como “criminosa” toda a prática que não assume diretamente uma aplicação política.

Assim, teremos que terminar esta segunda parte, no mesmo território em que a iniciámos, o espaço público. Mas agora mesmo de forma literal, apontando as movimentações que conduzem a performance a uma tentativa de reconquista de um espaço público perdido, através de uma ocupação física, nomeadamente em contexto urbano. E são incontáveis os exemplos desta tendência, tanto a nível local como internacional. Começamos com apenas três exemplos, que consideramos emblemáticos: primeiro, em termos de programação, veja-se a passagem para a rua do FIMP – Festival Internacional de Marionetas do Porto, numa opção estratégica explicitamente assumida por Isabel Alves Costa, nomeadamente com a ocupação imediata e intensiva de uma Praça morta⁷⁰⁷ (a de D. João I), em frente ao Teatro (na altura) Municipal Rivoli:

Será que continua hoje a ser pertinente manter o figurino adoptado desde 1989 para o FIMP? (...) encetámos então, em 2005, um vasto programa de reflexão/acção que nos conduziu à circunscrição de um espaço de convergência, por oposição à dispersão dos anos anteriores – o Rivoli Teatro Municipal e a Praça D. João I. (...) Espaço de atravessamentos/passagens, espaço de livre circulação para as pombas, a praça D. João I não se afigura como um espaço de encontro, não se assume enquanto Espaço Público, constituindo-se assim, quase sempre como uma espécie de Não-Lugar(...).⁷⁰⁸

E se em 2006 o *Rivoli Teatro Municipal* ainda era admitido como palco, nos anos seguintes (2007 e 2008) a Praça D. João I teria o monopólio exclusivo das iniciativas do FIMP. Entretanto, e exatamente na mesma altura, mas agora em termos de política de apoio às artes, repare-se também na mudança estratégica do *Arts Council* que apontava como prioridades para o desenvolvimento do teatro no Reino Unido (2007 a 2011), “um ênfase particular na prática experimental e interdisciplinar, circo e artes de rua.”⁷⁰⁹ Finalmente, em termos de modo de produção, considere-se, desde 2003, a rede *In Situ*, dedicada à criação artística contemporânea no espaço público, que pretende “criar um diálogo entre culturas populares e culturas eruditas e valorizar o encontro entre propostas artísticas, públicos/populações e territórios.”⁷¹⁰

Assistimos assim, há cerca de dez anos, a um movimento crescente de invasão do espaço público por atividades de carácter maioritariamente performativo, e em que o cariz artístico é, ele próprio, um dos dados da equação; ou seja, as atividades que progressivamente vêm ocupando o

705 HORTA, Rui – *Território sem Fronteiras*. Programa do espectáculo “As Lágrimas de Saladino” editado pelo Teatro Nacional de São João (2011). p. 2.

706 BAL-BLANC, Pierre – “L’opinion”. *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 64 (Julho/Agosto 2012). p. 37.

707 Curiosamente, anos antes, o *Visões úteis* chegou a ter um projeto de intervenção (não executado) na mesma praça, que passava pela escrita no chão (para vista do edifício do Teatro Municipal) das frases, associadas a passagens de nível: “Não pare, Não escute, Não olhe”.

708 COSTA, Isabel Alves – *Bem vindos... ao nosso encontro*. Programa da edição de 2006 do FIMP – Festival Internacional de Marionetas do Porto.

709 ARTS COUNCIL – *Theatre Policy*. Em www.artscouncil.org.uk/downloads/theatre_policy.pdf em 20 de Junho de 2013 às 12h. p.10.

710 IN SITU – *Charte de collaboration Européenne*. Em http://www.in-situ.info/media/public/pdf/charte_fr.pdf em 31 de Janeiro de 2013 às 12h. p.1.

espaço público carregam implicitamente um convite à reformulação do que seja a própria prática artística. E de um modo geral, estamos a falar de iniciativas que sedimentaram um estatuto – nomeadamente enquanto bem público – que foi permitindo um financiamento (direto e indireto) crescente, e em contra-ciclo com o da restante criação contemporânea. Ao longo da última década, pudemos deparar, primeiro em França e depois em Portugal, com várias iniciativas que apostavam em aproximar a arte da cidade e garantir aos cidadãos uma reocupação de um espaço público indevidamente expropriado, por opções urbanísticas e comerciais, no que Bernard Stiegler classificou de uma luta do “espírito contra os *shoppings*”:

(...) a organização consumista baseada na captura e mercantilização da atenção (...) controla o desejo no espaço do mercado – substituindo (...) o público pelas audiências, segmentadas em grupos etários que destroem as relações intergeracionais.⁷¹¹

Mais uma vez, estamos perante manifestações de um combate, já aqui amplamente cartografado, entre ideias de longo prazo – associadas ao espaço público, participação e civilização – e interesses de curto prazo – associados ao comércio e ao marketing. Mas mais uma vez, este combate apresenta-se com contornos difusos, numa obnubilação que prejudica a leitura do que se passa no “campo de batalha”. Porque tantas vezes os agentes que perseguem prioritariamente os interesses de curto prazo, promovem também atividades normalmente associadas às ideias de longo prazo. Veja-se, por exemplo, o modo como os Centros Comerciais têm uma rubrica orçamental para animação do espaço público da sua superfície, motivada, obviamente não pelo desejo de construir espaço público mas pela necessidade de garantir um padrão de frequência e consumo.

Ainda assim, é possível sintetizar as principais tendências (apontando exemplos concretos), de longo prazo, a presidir a esta reconquista física do espaço público, em geral através da performance e em particular através de modos de participação alargados:

1 - Permitir que as artes visuais ganhem um território declaradamente performativo: este desejo de performance, que se canonizou com as artes visuais da segunda metade do século XX, tem permitido que um grande número de artistas, oriundos das Escolas de Belas Artes, opte por projetos de caráter performativo associados ao espaço público. Como exemplo, o lavadouro imaginado por Isabel Carvalho, no espelho de água em frente à Câmara Municipal do Porto, em *Lavar a Roupa ao Rio*; ou as ações de Malte Martin e da *Agrafmobile*, transformando o design gráfico numa performance, que combate a apropriação do espaço público pelos signos comerciais.⁷¹²

2 - Quebrar definitivamente a barreira entre cultura popular e erudita: um convite a todos os que não possuem determinados códigos culturais, para nem por isso deixarem de se apoderar de uma herança a que têm direito. Como exemplo, as “dramaturgias do público” de Rolf Abederhalden envolvendo populações estigmatizadas, num cruzamento de obras dramáticas canónicas com celebrações populares destinados a sítios públicos específicos.⁷¹³ Ou o espetáculo *Estaleiros*, dirigido por Marco Martins, cruzando textos de Samuel Beckett e Gonçalo M. Tavares com as experiências pessoais dos trabalhadores dos estaleiros de Viana do Castelo.⁷¹⁴

3 - Recusar as práticas em que o artista se assume isoladamente como um revelador do conhecimento do mundo: trata-se do afastamento da visão romântica da criação artística, que fazia a apologia de um artista fechado sobre si próprio e isolado do dia a dia das “pessoas normais”; Em detrimento de uma relação com mais mobilidade de papéis, no que podemos apontar como

711 ADOLPHE, Jean-Marc – “Bernard Stiegler: Ailleurs. Le Witz contre le Mall”. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 52/Cahier Special (Julho/Setembro 2009). p. 5.

712 Respetivamente descritos em PAZ, Lúcia – “Funcionalidade e ideologia: “Lavar a Roupa ao Rio” Enquanto Desafio à Autoridade”. In VAZ-PINHEIRO, Gabriela (editora) - *Arqueologia do Urbano, abordagens e práticas*. Porto: Editora FBAUP, Universidade do Porto, 2009. ISBN 978-972- 98517-4-2 p 147 – 153 e www.agrafmobile.net

713 www.mapateatro.org

714 www.youtube.com/watch?v=UtgBggf4O-Y

concretização da já referida *partilha do sensível*, de Jacques Rancière. Como exemplo, o programa *Bairros Criativos*, de *Marselha – Capital Europeia da Cultura 2013*, que promove residências de artistas, em bairros em renovação urbana, para processos criativos em que “a elaboração de formas é partilhada com os residentes.”⁷¹⁵ Ou o *Projeto Bairros*, promovido por Isabel Alves Costa e pelo *Rivoli Teatro Municipal*, criando as condições para uma partilha de palco entre artistas profissionais e comunidades (mais ou menos) estigmatizadas.⁷¹⁶

4 - Construir significados numa partilha entre o corpo e a paisagem urbana: porque desde a primeira década do século XXI, que (sobretudo) a dança europeia se foi sentindo progressivamente mais confortável no espaço público, abandonando a exclusividade tendencial das *black boxes*. E assim abandonando também o corpo como último e íntimo reduto de todos os significados do mundo, num processo em que os sentidos se partilharam com a paisagem urbana. Como exemplo, as coreografias de Vitor Zambrano em espaços exteriores (mais ou menos públicos)⁷¹⁷ e a simpatia crescente do FITEI por projetos em que a dança assume a rua como palco.⁷¹⁸

5 - Expor as perturbações que afetam o desenvolvimento do espaço público em contexto urbano: aqui se joga uma legitimação acrescida do artista para reequacionar e influenciar o design do ambiente em que se gera a identidade colectiva, num processo em que as emoções e intuições tentam roubar espaço aos decisores tecnocratas. Como exemplo, a *Agência Nacional de Psicanálise Urbana*, de Laurent Petit, que tenta diagnosticar as enfermidades do inconsciente coletivo urbano.⁷¹⁹ Ou a primeira adesão portuguesa – no Metro do Porto - ⁷²⁰à *No Pants Subway Ride (Viagem Sem Calças No Metro)* em 2012.⁷²¹

6 - Escapar à uniformização das narrativas publicitárias e à uniformização do real: porque num espaço público cada vez mais saturado com suportes para os argumentos padrão das mensagens publicitárias, só a performance e a participação a nível local poderão resistir ao branqueamento das diferenças culturais. Como exemplo, os trabalhos do coletivo *Echelle Inconnue* e a sua repulsa por um alisar das arestas, que conduz a uma unidade artificial do espaço público. Ou a performance comunitária *Corpo Casa Rua*, do *Visões Úteis*, a invadir, em 2013, o espaço assético das estações de metro do Porto.⁷²² Em ambos os casos procurando a cidade que se deseja por entre os traços da cidade que efetivamente existe.

7 - Recuperar as memórias inscritas na paisagem: acreditando que através da intervenção no espaço público é ainda possível resistir civicamente e salvar o intangível, como no trabalho dos *KompleXKapharnaüm*. Ou no projeto *Viver a Rua*, desenvolvido pelo *NEC – Núcleo de Experimentação Coreográfica e FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica*.⁷²³

8 - Criar espaços de convívio e encontro entre gerações e culturas que o comércio tende a separar: procura-se aqui gerar forças de integração poderosas, como por exemplo aquelas que se encontram quando uma comunidade se senta, à volta de uma mesa, para comer. Por isso, e ao longo da última década, foram cada vez mais frequentes os espetáculos em que ao público é pedido, precisamente, que se sente à volta de uma mesa e coma. Como exemplo o *Teatro delle Ariette*, em

715 MARSELHA 2013 – *Quartiers Créatifs* em <http://www.mp2013.fr/au-programme/actions-participation-citoyenne/quartiers-creatifs/> em 1 de Fevereiro 2013 às 11.00h.

716 Descrito em COSTA, Isabel Alves – *Rivoli – 1989-2006*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 221 a 226 (Projeto em que também participámos, recordando com especial carinho a 21ª produção do *Visões Úteis*, *Qual é Coisa Qual é Sombra?* (2002), em colaboração com um grupo de crianças do bairro de Aldoar.

717 Nomeadamente *Solo (para o) Quartier Saint-André* em 2008.

718 Pensamos por exemplo em Mário Moutinho, programador do FITEI, e na sua recente abertura a propostas em que a dança invade as ruas (e até o espaço aéreo) do Porto (por exemplo *Asas*, pela *Cia dos Pés* em 2009) e Matosinhos (por exemplo *Underground*, pelo *Motionhouse Dance Theater* em 2010).

719 www.anpu.fr

720 www.facebook.com/events/128190997293107

721 www.improveverywhere.com/missions/the-no-pants-subway-ride

722 Respetivamente www.echelleinconnue.net e www.visoesuteis.pt/pt/novidades/item/779-corpo-casa-rua-estreia-no-porto

723 Respetivamente em www.kxkm.net e www.viverarua.com

Itália, e o *Teatro de Marionetas do Porto*.⁷²⁴

9 - Reformular a noção de atividade turística através da performance: Tirando partido da natural predisposição do turista para participar e questionar, procura-se gerar experiências, no espaço público, em que o visitante se assuma como performer. Porque se acredita que um efetivo acesso ao que está no mundo só se poderá atingir pela participação nessa materialidade, por uma estética do movimento que interaja com o meio. Como exemplo os passeios de elétrico (em Melbourne e Kolkata) do projeto *Tramjatra* de Mick Douglas ou a *Ópera em Bicicleta*, de Kaffe Matthews, programada para o *Serralves em Festa* de 2013.⁷²⁵

10 - Reformular os modos de participação democrática: nomeadamente utilizando a paisagem, e o modo como esta exprime um padrão complexo de ideias, para questionar a nossa relação com a cultura e a política. em particular através da convocação das gerações passadas e futuras (as primeiras em função do modo como nos relacionamos com a memória e as segundas em função do modo como nos responsabilizamos pelo amanhã) em articulação com a proposta de um modo de participação intensivo. Como exemplo, os passeios organizados por Luis Carlos Sotelo, recusando o modelo de *audio-walk* proposto por Janet Cardiff e “enquadrando o diálogo com os parceiros de caminhada como parte integrante da experiência”,⁷²⁶ Ou o mais recente *audio-walk* do *Visões Úteis, Viagens Com Alma*, (afastando-se do paradigma de Cardiff não só pela ligação umbilical à paisagem em que se move – marca já de trabalhos anteriores – mas também pela opção por “zonas e momentos em que o percurso e o ritmo permitem uma maior liberdade de circulação e olhar ao participante.”⁷²⁷

11 - Criar e reforçar *Utopias Piratas*: pretendendo-se impor condições para um trabalho a longo prazo que, através da deslocalização da prática artística para o espaço público, perturbe a ordem natural das coisas, “mostrando que o mundo não é fatalmente assim e que existe uma reserva de possíveis.” Como exemplo maior não podemos escapar aos *ZAT – Zonas Artísticas Temporárias* de Pascal Le-Brun-Cordier, em Montpellier⁷²⁸: um projeto que se estende de 2010 a 2020 invocando diretamente (mais uma vez) uma *partilha do sensível* nos termos descritos por Rancière. Mas sobretudo filiando-se na utopia das *TAZ – Temporary Autonomous Zones*, de Hakim Bey (cujo nome adapta) e nas próprias utopias piratas do século XVIII (sendo que uma e outras foram abordadas na primeira parte deste nosso percurso). E em Portugal o projeto *O Público vai ao Teatro*, do *Teatro Meia Volta*, apontando modos de reconfigurar a relação entre a prática artística e a comunidade.⁷²⁹

De um modo geral, o que todas estas tendências e práticas afirmam é a exigência de uma outra cidade, um outro espaço público, fortemente marcados pelo apelo a uma participação – vista como plena e democrática – não só dos cidadãos-artistas mas também dos cidadãos-não-artistas. Como sugere também Alfredo Martins,⁷³⁰ artista performativo da cidade do Porto:

Mudou muita coisa desde 2008. Mudou o contexto de trabalho - quebrei a proximidade com a

724 Respetivamente em <http://www.teatrodelleariette.it/spettacoli-mangiare.html> e <http://www.marionetasdoporto.pt/espeticulos/boca-de-cena>

725 Respetivamente em www.tramtactic.net e www.visoesuteis.pt/pt/novidades/item/777-opera-fixi-estreia-no-porto (projeto que também contou com a nossa colaboração através do *Visões Úteis*).

726 SOTELO, Luis Carlos – “Looking Backwards to Walk Forward. Walking, Collective Memory and the Site of Intercultural in Site-Specific Performance”. *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 15, Nº 4, Dezembro 2010. p. 62.

727 VISÕES ÚTEIS – *Os Audio-Walks de Côte, Paço de Sousa, Santo Tirso e Vairão*. Programa dos *Audio-Walks Viagens com Alma*, editado pelo *Visões Úteis* (2011).

728 BORDENAVE, Julie – “Quartiers Libres”. *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 58 (Janeiro/Março 2011). p. 91.

729 www.sites.google.com/site/teatromeiavolta

730 Alfredo Martins, diretor artístico do *Teatro Meia Volta*, já tinha sido alvo da nossa atenção em 2008, por ocasião da investigação de mestrado. Mas nessa altura Alfredo Martins estava ainda “fechado” numa *black box* e fascinado pelas *escritas de cena* claramente teatrais. Mas quatro ou cinco anos volvidos e Alfredo Martins aparece envolvido em iniciativas que invadem o espaço público através da participação de comunidades diversas, como por exemplo no (já referido) projeto *O Público vai ao Teatro*.

escola e com certas formas de produção; Comecei a trabalhar em contextos distintos (nacionais e internacionais) e a experimentar novas estratégias de criação e novas colaborações (artistas, antropólogos, sociólogos, activista políticos...). Mudou o mundo - inevitavelmente. E o lugar de onde vemos os nossos sapatos deixou de ser certo. É preciso discutir/negociar o espaço de cada um e o espaço comum. Novo paradigma? Mudou a forma de pensar o teatro - qual o papel das estruturas de criação artística no agenciamento político e cultural dos cidadãos, em geral, e dos públicos? Quais os campos de reflexão e intervenção dos criadores no quadro da globalização económica e cultural?⁷³¹

E um dos modelos performativos que mais tem explorado esta relação com a paisagem (nomeadamente urbana) têm sido, como vimos há pouco, os passeios (*walk, ride, drive*), sejam estes efetuados só pelo artista, só pelo público (agora performer) ou por todos ao mesmo tempo (a pé, de bicicleta, de eléctrico, de carro). Passeios que podemos apontar como eminentemente críticos do urbanismo e geografia humana, num ainda-legado das preocupações de Guy Debord, que referimos na primeira parte;⁷³² Mas também passeios que recusam uma participação de carácter meramente imersivo e apelam tantas vezes à partilha dos modelos de inteligência – nomeadamente de construção de alteridade - associados ao próprio processo criativo (e por vezes em interface com satélites, tecnologias de georreferenciação e/ou telemóveis). Mas quase sempre assumindo um espetador que é também performer e protagonista, como o define Alison Oddey:

É o espetador que emerge como protagonista do passeio, nas suas narrativas auto-reflexivas, histórias inventadas e poéticas artísticas e do quotidiano. O passeio convida o “espetador-protagonista” a interagir com o ambiente vivo que o rodeia, a olhar para objetos, a novos modos de perceção das memórias de si, a pensar de um modo diferente (...).⁷³³

E porque estes passeios, à reconquista do espaço público, nas suas mais variadas vertentes – ora mais processo ora mais produto – têm sido uma constante na última década de atividade do Visões Úteis, parece-nos agora oportuno enquadrar devidamente a nossa experiência pessoal neste contexto.⁷³⁴

(...) depois de vários anos em que as possibilidades de encontro digital parecem ter bastado em termos de processo criativo, o VU voltou em 2010 a “perder-se” em viagens. Por um lado uma viagem comedida, 3 dias de incursão na rota dos moinhos de D. Quixote, seguida de uma residência de duas semanas na comunidade piscatória da Afurada, tentando cruzar um imaginário universal e ficcional com um imaginário local e documental, no âmbito do projecto *Vento*. Por outro lado uma “bizarra” viagem de duas semanas pela França, Itália, Suíça e Alemanha na tentativa de uma cartografia espiritual do legado do projecto medieval da Ordem de Cluny, e que pressupunha pernoitar em cada uma das doze rotas que há mil anos ligavam Cluny ao mundo, bem como micro-performances nas respectivas ruínas e monumentos - sendo que aqui o resultado final acabou por ser uma instalação inter-activa: *A Língua das Pedras* (Cluny, 2010).

Este último projecto era já o reflexo de 10 anos de experimentação performativa em estreita ligação com a paisagem, e que na maior partes das vezes não assumia uma “forma teatral” mas que, de um modo ou outro, forçava sempre o participante a uma viagem. Refiro-me

731 MARTINS, Alfredo - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 15 de Fevereiro de 2013*.

732 Pensamos especialmente no apelo a uma “crítica da geografia humana” e na denúncia do urbanismo como “concretização moderna da tarefa ininterrupta que salvaguarda o poder de classe” em DEBORD, Guy *op. cit.* p. 126 e p. 122 (respetivamente).

733 ODDEY, Alison – “Tuning-in to Sound and Space. Hearing, Voicing and Walking”. In ODDEY, Alison e WHITE, Christine – *Modes of Spectating*. Bristol: Intellect, 2009. p. 134.

734 Recuperamos parcialmente a síntese já elaborada em COSTA, Carlos - *Imagina que isto é um jogo: paisagem, viagem, participação e tecnologia na dramaturgia do Visões Úteis – 1999/2011*. DRAMA, Revista de Cinema e Teatro. Lisboa: APAD - Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos. Nº 4 (Março 2012) p. 50 e 51 em http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf em 7 de Fevereiro de 2013 às 12h.

fundamentalmente às experiências com o formato audio-walk que se vão sucedendo numa constante reelaboração do próprio conceito.

Em *Coma Profundo* (Porto, 2002) assumia-se uma dramaturgia imprecisa e extremamente política, que nascia da tensão urbanística entre uma comunidade que se sentia expulsa do seu território pela especulação imobiliária e os novos habitantes que procuravam apenas um “sétimo andar com vista para o mar”. Já em *Errare* (Parma, 2004) assumia-se uma estrutura romanesca articulada pelo desencontro entre dois irmãos e claramente inspirada pela geografia da cidade (em que um rio separava o centro histórico da zona da resistência anti-fascista e dos novos emigrantes). Mas apesar das claras diferenças estruturais marcava-se o fundamental denominador comum de ser a paisagem (leia-se a geografia, a arquitectura, o urbanismo, as pessoas) a determinar a dramaturgia. Tudo isto através de guiões definidos ao segundo e em que o olhar do participante era subtilmente manipulado através da espacialização do som – que “forçava” o olhar numa dada direcção - e de pequeníssimas intervenções plásticas no percurso – que confundiam realidade e ficção.

Posteriormente o formato sofre importantes desenvolvimentos com os projectos *Os Ossos de que é Feita a Pedra* (Santiago de Compostela, 2009) e *Viagens com Alma* (Cête, Paço de Sousa, Santo Tirso e Vairão, 2011). No primeiro pelas condicionantes de um proto-espço público, o estaleiro da Cidade da Cultura da Galiza, que forçava um assumir das intervenções plásticas e também o “caminhar em grupo”. E no segundo pela fragmentação da dramaturgia por quatro mini-percursos, mas sobretudo pelo abandono do controlo obsessivo dos tempos e olhar do participante, permitindo um espaço de co-escrita (ainda não de diálogo) que era estranho às experiências anteriores.

De referir também, como exemplo de fusão entre as experiências de performance na paisagem dos audiowalks e um registo teatral, o projecto *O Resto do Mundo* (Porto 2007) em que a subida do rio Zaire, ao encontro das trevas, romanceada por Joseph Conrad, era adaptada a um espectáculo *in itinere*, para 3 espectadores/participantes por sessão, a bordo de um táxi que se perdia no trajecto entre o centro do Porto e os bairros da periferia. Mais uma vez a dramaturgia era sobretudo imposta pela descoberta do percurso, estruturando-se em função da paisagem atravessada (e dos seus ecos na banda sonora) mas também de pormenores da condução (uma aceleração, uma mudança de caixa, um ponto de embraiagem hesitante numa subida, uma inversão de marcha “forçada” por um engano, um caminho aparentemente demasiado estreito para o tamanho do carro). Tudo isto numa sujeição absoluta da ficção no interior do habitáculo aos ditames da realidade exterior (entre outras, uma das sessões foi interrompida por uma brigada da PSP que emboscou o táxi numa rua sem saída; E noutra sessão foi necessário empreender uma fuga de um veículo de narcotraficantes que, por sua vez, fugia de uma rusga policial). De referir que a generalidade destes processos criativos acabou por gerar leituras-vídeo que se assumiam como novos objectos artísticos (e não como meros registos).

(...) Para terminar, em jeito de inutilidade arqueológica, recordo que o título de uma das primeiras experiências aqui referidas (*Coma Profundo*), foi “roubado” da versão portuguesa de uma obra de Douglas Coupland, sendo esta pilhagem justificada com a partilha de um fascínio pela celebração, em Israel, do *Dia da Memória*. E dez anos depois, e com tantos desvios ao longo do caminho, talvez seja este o sentido que permanece: a tentativa de construção de breves momentos de partilha que - através do apelo a uma específica relação com espaços, tempos, memórias, movimentos e modos de participação - gravem um sentido na comunidade específica que integramos.

E se optámos por recorrer a uma síntese já antes efetuada, é por este ser um território associado a um modo de produção em acelerada expansão, nomeadamente em função das opções de programadores e das prioridades da Comissão Europeia. Repare-se que no preciso momento me que redigimos este ponto o *Visões Úteis* tem em pré-produção dois projetos, já referidos, que invadem o espaço público. Por um lado *Duty Free – (ex)Changing Europe*, uma rede de ativismo artístico em que agentes de vários países se associam sucessivamente a várias comunidades locais, para abordar uma questão política, relevante para estas, através de ações performativas no espaço público (definindo assim a identidade europeia através de eixos como os direitos humanos, a ecologia, a

integração e, claro, o urbanismo). Por outro lado uma *Ópera para Bicicletas* - pelas ruas do Porto e em bicicletas que incorporam sistemas de som e georreferenciação – proposta pela Fundação de Serralves, em colaboração com a artista holandesa Kaffe Mattews, e inspirada pelos índices de poluição no rio Douro. Tudo isto numa espiral de ocupação do espaço público – não só física como simbólica – sintetizada por uma expressão anglo-saxónica: *empowerment*. Palavra que tanto pode encerrar um desejo de efetivamente atribuir poder ao cidadão, reativando uma cidadania perdida, como pode surgir como um absoluto “buraco negro” que mais não ambiciona do que alavancar oportunidades de negócio através do “acertar na(s) palavra(s) que consta(s) da grelha de avaliação do decisor”.

Não se trata aqui de uma mera imagem para ilustrar esta situação, mas antes da recordação de um efetivo lembrete, de parceiros europeus, para a importância da utilização deste termo (entre outros) no acesso a financiamento europeu de projetos associados à cidadania; como se mais importante do que o que realmente se faz, fosse o modo como se designa o que se faz. E mais ainda, recordo uma sessão de trabalho⁷³⁵ dedicada ao Programa Europa Criativa⁷³⁶ em que o monitor apontava os conceitos de “Inclusão/Participação” como o *Abre-te Sésamo* do programa; ou seja, é a *Participação* a atingir o estatuto político (e burocrático) de palavra-chave para acesso a financiamento e recursos na área da produção cultural. Porque mais uma vez – constantemente caio neste nó górdio ao longo do percurso – todo o entusiasmo institucional com esta (re)conquista do espaço público pelos cidadãos (artistas ou não) é tão verdade como o seu exato oposto, o que na prática se traduz pelo habitual “dizer uma coisa” enquanto se faz o contrário do que se diz. Vejam-se alguns exemplos retirados da minha experiência pessoal: Em Itália, a autoridade local (produtora do projeto) coloca uma grade a impedir o acesso a um beco “mal frequentado”; Também em Itália, o parceiro local pede uma alteração da dramaturgia do percurso, que seja mais adequada à sua participação no capital social de uma determinada loja; Em Espanha, a autoridade nacional (produtora do projeto) desmonta uma instalação (de dimensão apreciável) para não ser obrigada a dialogar com os representantes de um outro partido político; Em Portugal, o coprodutor institucional deseja reescrever o argumento, substituindo uma metáfora por outra que lhe parece mais adequada. Enfim, são incontáveis, e desesperantes, os exemplos que desmentem a aparente generosidade e boa fé destes apelos públicos à participação (através de projetos performativos no espaço público).

Na verdade, muitas vezes, não estamos perante mais do que uma fase do engenhoso jogo de *links*, através do qual os agentes tentam legitimar a sua atividade junto de decisores. Por exemplo – considerando a criação artística intrínseca e progressivamente deslegitimada enquanto bem público – associando-se sucessivamente à educação, ciência, ecologia, mobilidade social e urbana, turismo, desenvolvimento económico e requalificação urbana. E agora também à participação e democracia.

Mas ainda assim, é inegável o impacto crescente que os fenómenos da participação têm tido na conformação (simbólica e física) do espaço público. E referimo-nos não só a projetos artísticos, como *As Cidades Invisíveis*, do *Teatro Potlach*⁷³⁷:

A estrutura social, a paisagem cultural e natural determinam a própria dramaturgia do

735 Discussion on the new EU programme (Creative Europe): putting our projects into its priorities. Zagreb, 27 de Outubro de 2012, 10.30h-12.00h (Grupo de trabalho 4 do plenário de Outono do IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts).

736 Programa da União Europeia para o financiamento da Cultura entre 2014 e 2020.

737 O *Teatro Potlach* é uma Companhia de Teatro italiana que desenvolve, entre outros, o projeto *Cidades Invisíveis*, inspirado pela obra de Italo Calvino e sucessivamente reelaborado em cidades de todo o mundo, e sempre contando com uma participação intensa das comunidades locais, tanto no processo como no produto.

espetáculo, rompendo assim a lógica dos espaços teatrais convencionais, tornando o espaço físico da cidade em palco da representação.

Durante o evento os espaços previamente escolhidos ganham vida ao mesmo tempo e os artistas e espetadores transformam-se em viajantes-exploradores, passando a ser verdadeiros “arqueólogos da memória”.⁷³⁸

Mas também a megaeventos radicais, como o *Burning Man*,⁷³⁹ no Nevada:

Tu pertences e estás aqui para participar(...). Tu estás aqui para sobreviver (...). Tu estás aqui para criar. Porque no *Burning Man* (itálico nosso) ninguém é espetador, tu estás aqui para construir o teu novo mundo (...). Tu estás aqui para sobreviver (...). Tu estás aqui pela experiência (...). Tu estás aqui para celebrar (...). Mas o mundo que construíres vais levá-lo contigo (...).⁷⁴⁰

E ainda às pequenas performances quotidianas que aos fins de semana invadem as marginais das cidades:⁷⁴¹

É uma noção de cidade que contempla a cidadania anónima mas sem a qual a cidade não se diferenciava na auto-representação que faz de si mesma como comunidade que negocia com o governo local, que instaura um aspecto da democracia participativa que, não por acaso, tem diretamente a ver com a ocupação pacífica deste território por estes corpos em movimento.⁷⁴²

Estamos assim perante um processo de ocupação do espaço público através da performance que podemos classificar de sustentado, pelo menos em termos de fenómenos de participação. Trata-se de um processo em que as artes performativas se confundem inapelavelmente com uma série de outros fenómenos, de cariz variado, colocando em constante discussão as fronteiras da própria criação artística, pelo menos no que diz respeito à perceção da generalidade dos cidadãos.

Recordo uma conferência, em Zagreb, em que o artista performativo Dragan Zivadinov apresentava o seu trabalho. Zivadinov é um artista esloveno que adquiriu formação como astronauta para poder realizar espetáculos em condições de gravidade zero. E esta conferência realizava-se dias depois do paraquedista Felix Baumgartner ter batido - com o apoio da marca de bebidas isotónicas *Red Bull* – o recorde mundial de salto em paraquedas. E durante a discussão com o público, um dos presentes elogiava o trabalho de Zivadinov por comparação com o trabalho de Baumgartner. Como se as “encenações” do artista e do paraquedista se inscrevessem de modo semelhante na nossa cultura e no nosso imaginário. Claro que uma poderia ser mais cativante do que outra, mas nem por isso deixariam de ser “a mesma coisa” (pelo menos para aquele membro do público) .

Mas não será necessário subirmos ao espaço sideral para encontramos alguns dos mais intensos e coletivos fenómenos de participação que marcam o espaço público contemporâneo. Referimo-nos

738 TEATRO POTLACH – *Città Invisibili* em <http://www.teatropotlach.org/web/it/pagine/pagina.php?pagina=4> em 8 de Fevereiro de 2013 às 11.30h.

739 Evento que decorre anualmente em pleno deserto e durante o pico do verão, e em que dezenas de milhares de pessoas se encontram para criar uma efêmera cidade/comunidade onde todos e cada um definem os seus próprios modos de expressão e participação.

740 STEENSON, Molly – *What is Burning Man?* Em http://www.burningman.com/whatisburningman/about_burningman/experience.html em 8 de Fevereiro de 2013 às 12h.

741 Sozinho, em família, com amigos e a correr, de patins, de bicicleta, de carreira de rodas, de carrinho de bebé ou simplesmente caminhando, cada um decide o seu modo de participar nesta performance que não traça fronteiras em termos sociais, económicos, geracionais, culturais ou de género.

742 RIBEIRO, António Pinto – “As Ruas”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (30 de Setembro de 2011). p. 47.

aos (por nós designados) *Encontros para Dançar*, fenómenos em que o conhecimento baseado na experiência do corpo é eleito como via que oblitera, de forma decisiva, o conhecimento meramente baseado na informação (de certo modo acreditando-se que a dança pode dizer o indizível).

Na primeira parte deste percurso, já tínhamos referido, a propósito dos anos 80, as *Rave Parties*. E estas evoluem durante as duas décadas seguintes para as designadas *Free Parties*: trata-se também de grandes encontros para dançar caracterizados, por um lado, pela absoluta auto-regulação - em termos por exemplo de regras relativas a segurança, consumo de drogas e custo do acesso - e por outro lado pelo carácter efémero da organização - surgindo à volta de um equipamento de som colocado num determinado lugar para tudo desaparecer ao fim de 24 horas. Assim, estas duas características deverão recordar-nos imediatamente, pela política da performance que envolvem, as *Zonas Temporariamente Autónomas* de que falámos várias vezes (desde os piratas do século XVIII à programação cultural em Montpellier, passando pelas teorias de Hakim Bey). Aliás alguns destes encontros para dançar podem até surgir ligados a protestos políticos e à *okupação* de imóveis.⁷⁴³

De todo o mundo chegam-nos constantemente notícias de pequenos grupos, ou grandes multidões, que se encontram para dançar, nos mais variados contextos e invocando as mais variadas motivações. Mas sempre tendo em comum uma crença profunda no sentido desse movimento agregador, de que todos participam e que todos transforma. Podem ser as mulheres de Israel que se juntam para dançar no meio da rua, afirmando assim (pela performance) a liberdade sobre o corpo face aos constrangimentos da sua tradição cultural:

Cantar ou dançar são as últimas armas das mulheres de Israel. Assim resistem aos ultra-ortodoxos radicais que o proíbem porque afirmam que vai contra a lei judia. Reclamam os seus direitos face a uma comunidade que as exclui e as quer apagar dos espaços públicos.⁷⁴⁴

Ou os 1600 detidos de uma prisão nas Filipinas, que são mesmo obrigados a participar numa dança no pátio interior da cadeia, porque os responsáveis acreditam que dançar os modificará num bom sentido:

Usando a música, você pode envolver o corpo e a mente. Os prisioneiros têm que contar, memorizar passos e seguir a música", disse Garcia [Consultor de Segurança do Governo da Província] à BBC (...). Os prisioneiros me dizem: "Você precisa colocar sua mente longe da vingança, da loucura ou de planos para escapar da prisão ou se juntar a um gangue", acrescentou Garcia.⁷⁴⁵

Ou a imensa multidão que se juntou no México para dançar o *Thriller*, de Mickael Jackson, numa homenagem póstuma ao rei da *pop* em que a participação dos fãs invade uma imensa avenida

Milhares de fãs mexicanos de Michael Jackson bateram o recorde do mundo do maior número de pessoas a dançar a canção "Thriller" de Michael Jackson ao mesmo tempo e num único lugar. Jamie Panas do *Guinness World Records* afirma que a performance foi assegurada por 13597 pessoas em 29 de Agosto [de 2009], no que seria o 51º aniversário de Michael Jackson. Os fãs, muitos vestidos como *zombies*, dançaram "Thriller" na Cidade do México conduzidos por um sócio de Michael Jackson com óculos escuros, um casaco preto com lantejoulas e luvas brancas.⁷⁴⁶

743 Fonte em FREE PARTY: http://en.wikipedia.org/wiki/Free_party em 13 de Fevereiro de 2013 às 12h.

744 GARRALDA, Ana - *Mujeres Israelíes conta la intolerancia* em http://internacional.elpais.com/internacional/2012/01/19/actualidad/1326998961_190240.html em 14 de Fevereiro de 2013 às 12.15h.

745 BBC BRASIL - *Após "Thriller", presos filipinos vão dançar sucesso de Vanilla Ice* em http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/07/070726_filipinasthrillerfn.shtml em 14 de Fevereiro de 2013 às 12.15h.

746 ASSOCIATED PRESS - *Mexico's "Thriller" dance record is official* em <http://www.today.com/id/32919897/site/todayshow/ns/today-entertainment/t/mexicos-thriller-dance-record->

Não admira então que esta apologia multifacetada dos encontros para dançar tenha vindo a revelar uma cada vez maior capacidade de organização institucional. Seja em iniciativas de carácter (antes de mais) comercial, como as *Flash Mobs* organizadas por companhias aéreas, em que se tenta, com maior ou menor sucesso, transformar a espera pelo embarque num encontro para dançar; seja em projetos de carácter artístico, construídos em torno das experiências de grupo associadas aos bailes tradicionais, como os “bailes interativos” do “flocking”, teorizado por Cláudia Galhós, especialista em dança:

A moldura de enquadramento do «Flocking» é a ocupação do palco por todos: artistas e participantes-espectadores-criadores. (...) No centro, os participantes organizam-se em grupo para seguir as orientações de uma monitora de dança e os passos apresentados no ecrã gigante no início de cada tema. Mas este é apenas o ponto de partida. No decurso do «baile interactivo», cabe a ambos os lados desta dialéctica introduzir alterações ao padrão previamente proposto (...).⁷⁴⁷

Ou através da criação de comunidades globais que se encontram, de forma difusa, para dançar na hora de almoço, como nos encontros da *Lunch Beat*, cujo Manifesto proclama, nos cinco primeiros mandamentos:

Primeira Regra: Se este é o teu primeiro almoço na *Lunch Beat* (itálicos nosso), tens de dançar.

Segunda Regra: Se é o teu segundo, terceiro ou quarto almoço na *Lunch Beat*, tens de dançar.

Terceira Regra: Se estás a ficar muito cansado para dançar mesmo na *Lunch Beat*, por favor vai almoçar noutra sítio.

Quarta Regra: Não se fala de trabalho na *Lunch Beat*.

Quinta Regra: Na *Lunch Beat* todas as pessoas são o teu parceiro de dança.⁷⁴⁸

Entretanto, as possibilidades tecnológicas abertas ao longo do mesmo período permitiram também diversas virtualizações parciais destes encontros para dançar, conjugando uma cor local (associada à performance) com uma dimensão global (associada à disseminação viral de conteúdos e a estratégias de marketing). A título de exemplo, podemos citar a transformação de uma dança no quintal, realizada pelos membros da banda *Ok GO*, num movimento planetário de re(interpretações) da mesma coreografia; ou também a ópera rock, de *Siegmar Zacharias & SXS ENTERPRISE*,⁷⁴⁹ *Super! Power!*, em que a autoria do projeto se dispersa por milhares de internautas que dançam pelo mundo todo. Refira-se ainda o projeto *Boiler Room*,⁷⁵⁰ algo como um *clubbing* virtual, em que o DJ atua em *streaming* e quem dança interage através de *webcam*, perdendo o contacto físico mas alegadamente mantendo o “ritual, (d)as expressões, (d)o sentido comunitário”.⁷⁵¹

Mas se apenas pudéssemos apontar um único exemplo, desta crença num poder “transcendente”⁷⁵² destes encontros para dançar, não hesitaríamos em escolher o exemplo de Adam Kohn. Adam é um sobrevivente do Holocausto que, aos 89 anos, foi convencido pela filha a regressar aos Campos de Concentração, na companhia também dos netos. Mas não seria uma visita normal, porque a filha – a artista Jane Korman – pretendia que a família dançasse nesses campos da morte. E assim, o *clip* de Kohn a dançar com os netos em Auschwitz (editado ao som do *hit gay* de

oficial/#.URzcA_LwtAo em 14 de Fevereiro de 2013 às 13h.

747 FLOCKING – *Projecto* em <http://flocking.com.pt/home.html> em 14 de Fevereiro de 2013 às 13.15h.

748 LUNCH BEAT – *Manifesto* em <http://www.lunchbeat.org/om/> em 15 de Fevereiro de 2013 às 13h.

749 www.sxsenterprise.com

750 www.boilerroom.tv/live

751 BELANCIANO, Vitor – “Dançar no Conforto do Sofá a Partir do Boiler Room em Lisboa”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (15 de Fevereiro de 2013). p. 28.

752 Transcendente apenas no sentido coloquial de algo que parece ultrapassar uma abordagem mais racional; Porque na verdade absoluta e completamente imanente já que se basta com o corpo que dança.

Gloria Gaynor, *I Will Survive*) alcançou uma dimensão viral no *youtube*, lançando uma discussão acerca do sentido e legitimidade para se dançar nessas circunstâncias. E Adam Kohn explica, com toda a simplicidade do mundo, que encontrar-se com os netos para dançar em Auschwitz foi um momento determinante na sua vida:

Se alguém naquela altura, quando eu estava ali, me tivesse dito que eu ia voltar, 63 anos e tal depois com os meus netos, eu diria: “O que é que você está a dizer? O que é que você está a dizer!”⁷⁵³ (...) Desde esse momento [quando dancei nos campos de concentração] deixei de ser uma vítima. Sobrevivi. Venci.⁷⁵⁴

E o que o Sr. Kohn nos explica é que só em Auschwitz, dançando no meio dos netos, primeiro de forma renitente, depois tímida e finalmente efusiva, é que lhe foi possível conhecer e exprimir uma nova e decisiva relação com a sua vida e com o seu passado. E que esse conhecimento não foi baseado em qualquer nova informação, análise ou interpretação, mas antes na participação, pela dança, numa performance que invadiu o espaço público do (outrora) sofrimento. E uns simples passos de dança ganharam toda a sabedoria do mundo, ou nas palavras de Vítor Belanciano, e também acerca da aventura de Adam Kohn:

Quando é um gesto espontâneo, autêntico, é como se desnudasse, falasse verdade, sem mediações. A palavra, ou a escrita, mentem mais. O corpo é mais difícil. É como se a realidade se inscrevesse diretamente nele. Falar por falar é fácil. Dançar por dançar nem por isso. (...) é comum ouvir-se dizer que a música e a dança induzem à alienação. Debilitam as capacidades críticas. Sinto o contrário. (...) Dançar é atividade, convida à interação em lugares públicos, é um dos últimos vestígios de um tempo onde se participava em festividades comunitárias. De uma só vez potencia a liberalização individual e é expressão de solidariedade.⁷⁵⁵

Enfim, parece que será este o território de eleição para comprovar as teorias de Manuel Damásio (a que fizemos referência na primeira parte) na medida em que a emoção suscitada pelo ato de dançar em Auschwitz terá sido decisiva para permitir a compreensão do Holocausto e da própria biografia. Não que a dança e o corpo tenham compreendido sozinhos mas sim que foram coprodutores (juntamente com o raciocínio) de um processo de compreensão do mundo e de catalisação da capacidade crítica, superando assim o *Erro de Descartes*, apontado por Damásio (a separação entre corpo e mente).

Deste modo a dança tem sido uma via privilegiada nesta deriva do corpo ao encontro do mundo, movimentação em que constantemente se negociam modelos performativos que esbatem as diferenças entre o que é arte e o que não é arte, num desvanecer de fronteiras que tem contribuído para a criação de comunidades temporárias de indivíduos, em que se forjam novas energias (e utopias) de agregação política.

Faço uso da definição grega de “energia”: a energia é a realização e atualização de uma capacidade, normalmente acompanhada de prazer. Penso que o expoente de uma política cultural seria isto: criar os dispositivos para que a referida energia circulasse, tornando cada cidade um espaço conectado, em permanência, com o mundo em mudança.⁷⁵⁶

753 KORMAN, Jane – *Dancing Auschwitz* em <http://www.youtube.com/watch?v=aajPQw47iq4> em 15 de Fevereiro de 2013 às 12.15h.

754 BRODER, Henryk M. - *Holocaust survivor becomes YouTube star (parte dois)* em <http://www.spiegel.de/international/world/dancing-auschwitz-holocaust-survivor-becomes-youtube-star-a-711247-2.html> em 15 de Fevereiro de 2013 às 12.00h.

755 BELANCIANO, Vítor – “Dançar a Vida”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (18 de Agosto de 2010).

756 RIBEIRO, António Pinto – “Questões Permanentes”. Lisboa: Livros Cotovia, 2011. p. 288.

E se ao longo do nosso percurso temos oscilado lentamente entre a cabeça e o corpo, parece estarmos agora nos limites de uma crença no triunfo do corpo; crença que, na primeira parte, se nos apresentou de forma eminentemente científica e que, ao longo desta segunda parte, se destacou através da convicção dos próprios protagonistas. Momento pois para confrontarmos esta convicção, de que o corpo não mente, com a experiência do nosso próprio corpo. Ou, e colocando as coisas de um modo mais performativo, afirmando: Se não puder dançar este doutoramento não me interessa.

CAPÍTULO 3 – CORPO A CORPO Os meus casos

If I can't dance I don't want to be part of your revolution.

facebook.com/ificandance

1 – Introdução, legitimação e precisão

Ao longo da primeira e da segunda parte fomos assumindo – tal como anunciáramos no início – o confronto com um espectro performativo amplo, mas sempre tentando manter o foco principal da nossa atenção no estudo do que efetivamente “é performance”.⁷⁵⁷ E assim nos fomos movendo não apenas entre fenómenos e produtos mas também por entre os processos que os originam e lhes conferem sentido, afirmando sempre a necessidade de encarar não só o que acontece mas também o “como acontece” ou “como se inscreve”.

Porque desde o início pretendemos perseguir uma transversalidade do olhar, que garantisse a exploração de (experiências) estéticas e (consequências) políticas não só na prática artística que preenche o nosso quotidiano profissional, mas também em outras áreas. Como que numa busca do “reencantamento do mundo” avançado por Fischer-Lichte:

“(…) política, desporto, espetáculo, festivais. Estas performances não se afirmam como arte; Mas contudo são encenadas [staged] e percebidas como novas possibilidades de teatralização e esteticização do nosso ambiente (...).”⁷⁵⁸



Em Utrecht a caminhar (nos subúrbios) e no Porto a correr (no centro)

E também nunca disfarçámos a nossa curiosidade pelo modo como as técnicas do espetáculo, nomeadamente do teatro, vinham a ganhar espaço em áreas performativas diversas, como já

⁷⁵⁷ Referimo-nos à distinção avançada por Schechner entre “is” performance e “as” performance em SHECHNER, Richard – *Performance Studies. An Introduction* pp. 38-40.

⁷⁵⁸ FISCHER-LICHTE, Erika *op. cit.* p. 181.

apontava, no final do século passado, Neil Gabler:

A deliberada aplicação de técnicas do teatro à política, religião, educação, literatura, comércio, guerra, crime, *tudo*, converteu-as em parte do *show business* [como no original], onde o principal objetivo é atingir e satisfazer o público. Agindo como um vírus Ébola da cultura, o entretenimento invade organismos que nunca se poderia imaginar que pudessem providenciar divertimento.⁷⁵⁹

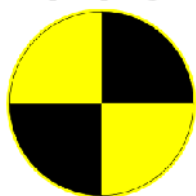
Acreditámos assim, que se as ferramentas do espetáculo e da dramaturgia estão por todo o lado, então as nossas particulares competências profissionais, enquanto dramaturgo, encenador e performer, nos deveriam permitir uma abordagem coerente a áreas diversas, sem que para isso nos tivéssemos que afirmar como especialistas em cada uma delas.⁷⁶⁰ Pelo menos enquanto nos mantivéssemos atentos a alguns limites, nomeadamente: discriminar em vez de definir, complexificar em vez de simplificar e não procurar uma teoria geral.

24/11/2011



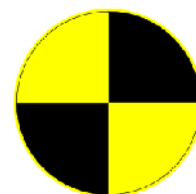
CULTURA
Ninguém precisa?

24/11/2011



CULTURA
Não gera emprego?

24/11/2011



CULTURA
Com 0,2% do Orçamento?

Autocolantes para assinalar a solidariedade do Visões Úteis para com a greve geral e o respetivo adiamento de uma estreia (design de João Martins).

Entretanto, e nomeadamente ao longo dos pontos finais da primeira parte, avançámos com uma análise histórico-crítica, fundamentada sobretudo na leitura de diversos autores, inquestionáveis como referências nos campos em causa. E também é verdade que, ao longo desse processo, não nos esquivámos, desde logo, a encetar um diálogo entre o que líamos e as nossas próprias experiências pessoais e profissionais. Mas ainda assim fomos sempre avançando dando prioridade a uma abordagem eminentemente racional, alavancada por sucessivos momentos de pesquisa bibliográfica, leitura, interpretação, análise e comentário. Aliás, por isso mesmo, por esta abordagem eminentemente *cartesiana*, se explica o subtítulo da primeira parte: Com a cabeça. Ainda assim, essa abordagem mais racional, profunda e distante acabava por caucionar a importância crescente das abordagens físicas, próximas e superficiais.⁷⁶¹ Na altura seguimos até alguns dos raciocínios de Hans Ulrich Gumbrecht, em que se iam expondo os preconceitos epistemológicos dominantes:

759 GABLER, Neal – “Life the movie”. In BIAL, Henry *op. cit.* p. 76.

760 Em sentido paralelo também BELL, Jonh – “Performance Studies in an Age of Terror” IN BIAL, Henry *op. cit.*, nomeadamente afirmando (p. 58) que “a jovem tradição dos Estudos Performativos é essencial para a compreensão da nossa presente situação.”

761 Curiosamente, e por ocasião da atribuição do Prémio PEN Narrativa 2012 a Rita Ferro, a Presidente do Júri, Helena Barbas, afirmava que (até então) a autora “tem sido penalizada por escolher a possibilidade de abordar o lado ligeiro e superficial das coisas.” COSTA, Tiago Bartolomeu – “Rita Ferro Escreveu um Livro Sobre o Embrião do que Somos”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (31 de Outubro de 2012). p. 24.

Se dizemos que uma observação é “profunda”, queremos louvá-la por ter dado a um fenómeno um significado novo, mais complexo e particularmente adequado. Mas aquilo que conotamos como “superficial”, pelo contrário, não poderá ter estas qualidades, porque está implícito que não conseguiu chegar “para lá” ou “debaixo” da primeira impressão produzida pelo fenómeno em causa.⁷⁶²

Ao longo da segunda parte deste trabalho, fomos já encontrando mais espaço para os contributos assentes na nossa experiência pessoal, valorizando-a em moldes já semelhantes àqueles em que desde o início valorizávamos a leitura e a interpretação, não só de autores diversos mas também dos fenómenos em si. Por isso sub-titulávamos a segunda parte de um modo que indicava precisamente essa oscilação entre a cabeça e o corpo.



A dançar ao som dos Joy Division, junto ao palco de Peter Hook, durante um concerto alegadamente sofrível.

Mas não podíamos terminar este nosso percurso sem testar devidamente o paradigma epistemológico que desde o início se vem associando aos fenómenos da participação: referimo-nos a uma crença tendencialmente absoluta na intensidade das experiências efetivamente vividas e na sua capacidade catalisadora de sentido crítico; uma crença que o título desta dissertação - *vens [apenas]ver ou vens [mesmo] viver* - já apontava e que fomos dissecando nas duas primeiras partes.

E não se pense que neste avanço, para uma epistemologia do corpo-a-corpo, queremos apenas acumular camadas não comunicantes em termos de paradigmas. Não. Do que aqui se trata é sim de acumular mais dados, agora arrancados a um paradigma e território diversos, que permitam testar as conexões teóricas e teórico-práticas expostas respetivamente na primeira e na segunda parte. Assumindo assim plenamente a simbiose entre prática e teoria própria dos Estudos Performativos,⁷⁶³ não só pelo cruzamento de métodos diversos mas também por uma homologia⁷⁶⁴ que nos permita compreender quais os fatores estruturantes que são partilhados por fenómenos com origens diversas.⁷⁶⁵ Procurando uma imagem poderia dizer-se que pretendemos uma diversidade de perspetivas como aquela que é possível através do *software* para *Desenho Auxiliado por Computador*, que permite a todo o tempo a consideração de elementos bidimensionais e tridimensionais.

E nesta nova inflexão passaremos a privilegiar as fontes diretas; por um lado, sem qualquer preocupação enciclopédica, apesar de abrangermos diversas áreas normalmente conotadas com os Estudos Performativos de largo espectro, em que assumidamente nos filiámos no início; por outro

762 GUMBRECHT, Hans Ulrich *op. cit.* p. 21.

763 Aberta, como vimos na primeira parte, por Richard Schechner e Dwight Conquergood.

764 Conceito emprestado pela biologia (ocorre quando espécies diversas partilham fatores estruturais semelhantes, como os cinco dedos da mão humana e da asa do morcego).

765 Referimos 3 tópicos avançados por KERSHAW, Baz – “Performance as Research. Live Events and Documents” In DAVIS, Tracy C. *op. cit.* pp.23-42

lado, sem deixarmos que o nosso “mosaico de impressões” seja dominado pelos “disparos aleatórios” propostos por Hakim Bey: porque não escolhemos um caso como poderíamos ter escolhido outro.⁷⁶⁶ O que pretendemos é antes virar-nos de forma absoluta para os protagonistas que nos são mais próximos, por acreditarmos que será com eles que, em função do paradigma em causa, melhor poderemos aprender,⁷⁶⁷ precisamente porque nos são mais próximos. Não se trata de esgotar assuntos mas da minha pessoa (sim estamos a trocar o pronome do discurso principal), da minha experiência pessoal e do meu corpo ao longo destes 3 anos. Seremos por isso orgulhosamente epidérmicos e superficiais, porque não pretendemos repetir planos, mas antes criar um prisma esclarecedor, em que a validade cognitiva da intensidade da experiência (nomeadamente na terceira parte) não será menor do que a da extensão da bibliografia (nomeadamente na primeira parte).

Trata-se então, dizíamos, de privilegiar o que nos é próximo. Não só (mas também) pelas “[razões] mundanas como acessibilidade e gosto pessoal”, apontadas por Richard Bauman⁷⁶⁸ e sobretudo pela busca de um conhecimento político efetivo (saber como e saber quem) que reclama mesmo uma “epistemologia da participação”, tal como avançava Dwight Conquergood.⁷⁶⁹ Porque depois de tantos meses entre os livros dos outros e os teclados dos nossos computadores, não seria aceitável que a nossa metodologia escapasse aos fenómenos que desde o início propunha testar.



Participação familiar no projeto “Barca da Memória do Porto para o ano de 2012” de José Carretas.

Assim, a nossa preocupação inicial passou por eleger, sem preocupações de exaustividade mas com um espectro amplo, alguns territórios e protagonistas; considerando ora algum tipo de afinidade eletiva nossa ora questões logísticas (conhecimento pessoal prévio, acessibilidade física etc). Sempre acreditando que a rede que ligasse entre si esses territórios, aparentemente estrangeiros, estaria a cartografar um domínio comum; como um mapa que prescindia da definição política e se centra na geografia física, para que uma montanha possa ser compreendida em função das suas curvas de nível, sem o incómodo das fronteiras que não a explicam enquanto montanha.

Contudo, de forma lenta mas inexorável, alguns destes casos foram sendo abandonados, à medida que nos apercebíamos que, na verdade, não tínhamos, nem poderíamos vir a ter, alguma relação especial com os seus contextos. Ou seja, no caso de avançarmos por aí, estaríamos apenas a replicar uma abordagem já ensaiada ao longo das duas primeiras partes: observar, analisar, interpretar. E ficaríamos, mais ou menos, na posição de um “Antropólogo” – distanciado, tentando não influenciar o que observa; coisa que de modo algum somos e para o que de modo algum

766 BEY, Hakim - “The Temporary Autonomous Zone” In LUDLOW, Peter *op. cit.* p. 418.

767 Solução também adotada, por exemplo, por Shanon Jackson, ao definir os casos relevantes para JACKSON, Shannon *op. cit.* p. 41.

768 BAUMAN, Richard *op. cit.* p. 6.

769 CONQUERGOOD, Dwight – “Performance Studies. Interventions and Radical Research” In BIAL, Henry *op. cit.* pp. 370-373.

teríamos competência.⁷⁷⁰ Mas talvez o melhor modo de compreender estas hesitações seja uma breve apresentação dos casos perdidos ao longo deste trajeto:

#1 - As Celebrações da *Igreja Universal do Reino de Deus*: Entusiasmou-nos particularmente o modo como, aparentemente, se estabelecia diálogo entre os contadores de histórias (os ministros em palco) e uma participação intensa dos fiéis (através da música e da passagem para o palco e para um acrescido protagonismo performativo). Parecia-nos que a IURD era mais exemplar – ou pelo menos mais tentadora - do que a Igreja Católica, na criação de comunidade através do cerimonial religioso. E, em termos logísticos, a recente abertura do novo e gigantesco Templo do *Reino de Deus* na cidade do Porto, parecia uma excelente oportunidade. E efetivamente, numa visita que efetuámos, a IURD não desiluiu, envolvendo-nos numa celebração, eminentemente espetacular, que obrigava a uma participação intensa: cantar, falar com Deus, subir ao palco atravessando jaulas etc. Mas o que faríamos ali a longo prazo? Observar? Abanar os braços no ar fingindo participar numa devoção que efetivamente não partilhávamos? Regressar com o envelope dourado, que nos deram, com 10% dos rendimentos entretanto auferido? Caso perdido.

#2 - A crítica teatral de Jorge Loureiro Figueira e a prática jornalística de Inês Nadais: Há já alguns anos que dedicávamos particular atenção aos contrastes entre as opções que, no mesmo jornal (*Público*), resultavam dos artigos de Inês Nadais, no suplemento *Ípsilon*, e das Críticas de Teatro de Jorge Loureiro, na secção de Cultura. Por um lado, um crítico que deliberadamente se demarcava das questões da Estética Teatral – ou melhor, das questões de uma Estética Teatral encerrada num palco e nos detalhes da receção, enfim na questão das “estrelinhas”, optando antes por se assumir como um “companheiro de viagem”⁷⁷¹, considerando insistentemente os modos de inscrição da performance num dado tempo e comunidade. Ao ponto de, alegadamente, haver quem dissesse que ali não se tratava de Estudos Teatrais mas de Estudos Culturais.⁷⁷² Por outro lado, uma jornalista que se assumia como protagonista da construção do *Hype* associado às Indústrias Culturais, fabricando todas as semanas a *next big thing*, o *bigger than life* ou a canonização de específicos momentos passados enquanto alicerces de identidade – o habitual “Onde estavas tu quando [a título de exemplo] a PJ Harvey e os *Porthishead* encerraram o Sudoeste em 1998?”. E para testar este contraste fomos conservando todos os suplementos *Ípsilon* ao longo do ano de 2011. Felizmente não era preciso arquivar as críticas de Jorge Loureiro porque ele próprio se ia encarregando disso no seu blog.⁷⁷³ Mas, ao fim de um ano, demos por nós a olhar para todo aquele lastro e a pensar: Mas que relação com isto é que poderemos criar que não pudesse também ser criada por qualquer pessoa com acesso à Internet e que à sexta-feira comprasse o *Público*? É certo que conhecíamos pessoalmente, há muitos anos, os dois protagonistas e Jorge Loureiro até era nosso colega de Doutoramento. Mas iríamos cair forçosamente num esquema de ler para compreender. E não era isso que procurávamos. Os cinquenta e tal *Ípsilons* arquivados seguiram para reciclagem. Caso perdido.

#3 - O *Strip Tease* no LIFE CLUB em Vila Nova de Gaia: O LIFE era (e ainda parece ser) o estabelecimento de referência para o *Strip Tease* na área do Grande Porto. E parecia-nos interessante explorar duas situações: por um lado, um eventual modo dramático, suscitado pela complexificação – em termos de narrativa e personagem - que as bailarinas assumiriam na relação com os clientes; por outro lado, o estatuto dos diversos modos de participação associados às *table dances* ou *lap dances*, em contraste com as *private dances*.⁷⁷⁴ Isto porque a participação se assumia

770 Na verdade até a própria Antropologia já terá evoluído para lá deste modelo, pelo que nos referimos aqui às condições de trabalho que os não especialistas da Antropologia associam ao campo. E como somos precisamente isso – um “Não-Antropólogo” – abstermo-nos de mais considerações acerca dos paradigmas epistemológicos da Antropologia.

771 Usamos uma formulação de Lehmann em LEHMANN, Hans-Thies – “Être là pour l’expérience” p. 59.

772 Testemunho indireto e com pedido de sigilo, que por isso não fundamentaremos. Em todo o caso asseguramos a nossa participação pessoal na discussão em que esse testemunho foi invocado.

773 www.estadocritico.wordpress.com

774 As *table dances* ou *lap dances* são uma dança/*strip tease* personalizada realizada “na mesa ou no colo” de um

aqui como coisa essencialmente do domínio privado, ou seja ninguém compra uma *table dance* para si mas apenas para outros, com o intuito de brincar e embaraçar. Porque participar em público teria uma conotação negativa, com o protagonista a sentir-se um “palhaço”.⁷⁷⁵ E em termos logísticos até conseguimos garantir condições simpáticas: teríamos acesso gratuito ao LIFE, tendo apenas que pagar pelo consumo de bebidas ou performances privadas. Mas se umas *Coca-Colas* ou *Super-Bocks* até caberiam no nosso orçamento, já as imprescindíveis performances personalizadas teriam um custo difícil de suportar no nosso contexto de investigação. Aliás, numa das visitas que efetuámos o Diretor Executivo José Sousa teve mesmo a simpatia de nos oferecer o consumo, e toda a equipa – bailarinas e assistentes – se mostrou extremamente colaborante para com a investigação.

Assim o principal obstáculo surgiu com a mesma questão colocada a propósito da IURD: se habitualmente não participamos neste tipo de performance qual seria o sentido do que iríamos fazer? Não ficaríamos apenas por uma mimetização da participação? Assim – e apesar de nos parecer que no LIFE nos sentiríamos menos “Antropólogos” do que no templo da IURD – acabámos por abandonar esta via, numa decisão em que os fatores orçamentais também pesaram quanto baste. Caso perdido.

#4 - A aquisição e entrega de um Ferrari: Tratava-se aqui da eventual exploração de um particular modo de apreensão de conceitos, inerente às narrativas e à performance. Isto considerando alegados cerimoniais privados associados à entrega ao cliente de veículos Ferrari novos. Supostamente, estas performances deveriam condicionar o modo como o cliente passaria, após a aquisição do Ferrari, a encarar o seu papel no mundo. A ideia era interessante e no Porto até havia um concessionário da marca. Mas foi abandonada rapidamente porque para uma participação efetiva teríamos que comprar ou vender um Ferrari e não podíamos fazer nem uma coisa nem outra. Caso perdido.⁷⁷⁶

#5 - A Liga Americana de *Wrestling*: Um caso rapidamente abandonado. Porque não disfarçando o fascínio - pela relação entre as narrativas e uma participação associada a um particular modo de suspensão da descrença – não havia mesmo nada que nos ligasse a este mundo para lá da grelha do nosso operador de televisão por cabo.

#6 - O Festival *Kazantip Alqueva 2012*: Tratava-se de um gigantesco encontro para dançar que deveria acontecer junto ao Alqueva no Verão de 2012, numa espécie de *franchise* de um modelo já instaurado na Ucrânia.⁷⁷⁷ E aqui estivemos mesmo de malas aviadas mas o Festival acabou por ser subitamente cancelado, numa invocação críptica de questões logísticas, jurídicas e de segurança, em que os diversos responsáveis – organização, Câmara de Moura e ASAE - avançavam explicações mais ou menos contraditórias. E deste modo optámos por restringir a questão - a dos *Encontros para Dançar* - ao maior distanciamento da nossa segunda parte, tanto mais que estes nunca tinha sido, na verdade, uma parte significativa da nossa experiência pessoal.

#7 - Tanta participação à nossa volta: À medida que a nossa investigação avançava íamos sendo quotidianamente atropelados pelo modo como amigos e conhecidos se envolviam, e dinamizavam mesmo, projetos centrados no apelo à participação, nos mais diversos campos. Jorge Marques, nosso amigo de infância, tornava-se num participante ferrenho dos eventos mensais do movimento *Massa Crítica*,⁷⁷⁸ em que os participantes saem para a rua (no Porto, ao fim do dia) para

cliente e perante todos os outros clientes. As *private dances* são uma dança/*strip tease* personalizada realizada num compartimento privado só para um cliente.

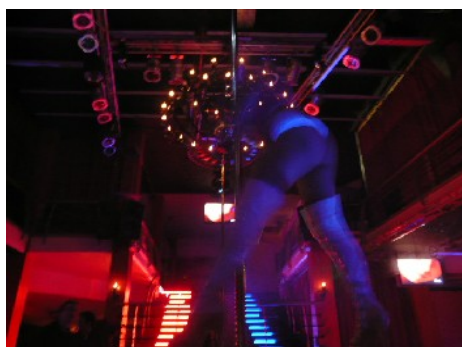
775 Expressão utilizada, numa conversa particular, pelo Diretor Executivo do LIFE, José Sousa, que gentilmente se disponibilizou para facilitar o nosso acesso às performances.

776 Posteriormente, e em contacto telefónico com um concessionário da Ferrari, ficámos a saber que, pelo menos no Porto, nada de muito especial se passaria: O carro novo teria apenas que ser entregue num lugar aprazível, coberto com um pano da marca e acompanhado de uma garrafa de champanhe (para posterior celebração pelo cliente). Nada mais.

777 www.kazantip.com para a edição original. Quanto à edição portuguesa, a página existente em 2012 desapareceu na sequência das complicações que referimos.

778 www.massacriticapt.net

um *statement*, eminentemente performativo, em que se marca o direito inalienável à ocupação do espaço público pelos ciclistas. José Soeiro, sociólogo e ex-deputado pelo Porto, dinamizava há já alguns anos, por vezes até utilizando a sala de ensaios do *Visões Úteis*, o *Núcleo do Porto do Teatro do Oprimido*,⁷⁷⁹ dando uma cor local às metodologias que abordámos na primeira parte. Finalmente, José Reis, também um amigo de infância, AKA *O Criador da Igreja Universal dos Fazedores de Bonitas Listas Musicais dos Últimos Dias*: um grupo do Facebook⁷⁸⁰ em que os participantes são convidados, às zero horas de cada dia, a *postar* uma música que desenvolva um tema lançado pelo *Bispo*⁷⁸¹ de serviço nessa noite. Enfim, de repente e cada vez com mais intensidade, parecia que os fenómenos em causa eram omnipresentes e que a minhas experiências relevantes poderiam não ter limites. Mas na verdade, arriscava-me a uma dispersão tal que mais não traduziria do que repetidas e enciclopédicas tentativas de observação, porque na verdade nunca fomos muito de *postar* na Igreja nem de sair de *bike* à noite. E o *Teatro do Oprimido* nunca foi uma atividade em que estivéssemos diretamente envolvidos. Casos perdidos.



Manhã em celebração da IURD, tarde em ação da Massa Crítica e noite em strip do Life Club.

Assim, e à medida que tantos casos se afirmavam como perdidos, tornava-se mais nítida a particular relação e experiência que sustentava os casos que persistiam em não se deixar perder. De certo modo, era como se estas constantes perdas contribuíssem para legitimar a possibilidade de, nas outras situações, podermos desenvolver uma abordagem verdadeiramente associada a uma experiência pessoal privilegiada, fundada num conhecimento com o corpo, assumidamente distante dos modelos ensaiados nas duas partes anteriores, e permitindo assim algum tipo de triangulação esclarecedora.

Por isso, e daqui para a frente, entraremos num discurso substancialmente diferente, em que as referências e citações bibliográficas serão, em grande medida, substituídas por uma tentativa de relato da intensidade das experiências. Claro que procuraremos sempre delimitar contextos e convocar vozes diversas. Mas estaremos num território bem mais densamente povoado de adjetivos do que os que atravessámos anteriormente, porque serão os adjetivos que testemunharão o nosso desejo de dar conta do que vivemos e se vivia à nossa volta. Naturalmente, passaremos também a deparar-nos com fontes impossíveis de comprovar já que as marcas no corpo ainda não são bibliograficamente referenciáveis. Mas acreditamos que, depois de duas centenas de páginas, minuciosamente referenciadas, deveremos ser dignos de alguma credibilidade, independentemente do teor do relato.

E claro, entramos agora no domínio exclusivo da primeira pessoa do singular. Assim, e

⁷⁷⁹ www.associacaopele.blogspot.pt/2008/03/pele-ncleo-de-teatro-form.html

⁷⁸⁰ www.facebook.com/pages/Igreja-Universal-dos-Fazedores-de-Bonitas-Listas-Musicais-dos-Últimos-Dias

⁷⁸¹ Membros da *Igreja* com um estatuto superior, que lhes permite lançar o tema do dia.

porque nunca foi verdade que fôssemos mais do que um a escrever estas linhas, não poderíamos assumir realmente esta via, do corpo, se não assumíssemos a singularidade do mesmo. Portanto agora serei mesmo eu, os meus amigos, as minhas cenas e as minhas praias... e sem itálicos ou aspas nas cenas e nas praias... e com reticências se necessário! E pontos de exclamação também.

Aliás, inicialmente chegámos mesmo a ponderar a possibilidade de um alter-ego que, nesta terceira parte, se relacionasse com as experiências em causa com um grau de inocência que nós, apesar de passarmos pelas experiências, não teríamos. Mas à medida que perdíamos os casos mais distantes, fomos também abandonando esta possibilidade. Porque nos pareceu mais válido rejeitar uma mera troca de convenção – o *nós* pelo *ele* – em detrimento de um outro modo efetivo de conhecer. Tanto mais que os casos que restavam nos eram cada vez mais próximos. Eram os nossos casos. Ou melhor, os meus casos.

2 - Tensões entre processo, produto, participação e público: “Furlan Número 8”, uma criação de Massimo Furlan e “O Vento”, uma criação Visões Úteis

27 de Maio de 1987 é um dia inesquecível. Eu tinha 17 anos e o Futebol Clube do Porto [FCP] ia jogar, em Viena, a final da Taça dos Campeões Europeus.

Eu era sócio do FCP desde Abril de 1974 (alguns dias antes da Revolução, quando tinha 4 anos) e o meu pai tinha mesmo sido dirigente do clube entre os anos sessenta e setenta. E há já dez anos que eu acompanhava de perto, e com grande devoção, os jogos da equipa principal de futebol do FCP. Recordo que tudo começou na época de 1977/78, num jogo contra o Sporting; recordo sair de casa com o meu pai, depois do almoço de Domingo (porque os jogos eram quase sempre ao domingo, depois de almoço); recordo a minha mãe a colocar-me nas mãos uma bandeira pequenina, dizendo: “Se o Porto ganhar voltas com a bandeira aberta, se perder enrolas a bandeira”. E curiosamente seria esse o ano em que – ao fim de 19 anos de jejum – o FCP se voltaria a sagrar campeão nacional, iniciando um percurso que o levaria de clube de dimensão regional a clube de dimensão mundial, em exatamente dez anos.

Mas ao longo desses dez anos, as vitórias não foram banhadas apenas pelo sol de domingo mas também, de forma rara, pelas luzes dos holofotes do Estádio das Antas, nomeadamente nos jogos das competições europeias. Estes aconteciam normalmente apenas uma, duas ou três vezes por ano, porque o FCP não era um frequentador da fase mais avançada das competições organizadas pela *UEFA - Union des Associations Européennes de Football*. E também por isso eram momentos especiais: era o jogo a meio da semana de escola, a luz artificial, a outra equipa que chegava de avião a Pedras Rubras, os nomes estrangeiros, um árbitro de um terceiro país, a hora tardia da partida (21.45h) e claro os bilhetes, absolutas obras de arte, que me pareciam iluminuras retiradas aos livros da Idade Média (em contraste com o carácter desbotado e repetitivo dos bilhetes do “Dia do Clube” que eram emitidos para alguns dos jogos do campeonato).

Aliás, seria este avolumar de coisas excecionais que justificou o início de uma sensação de ansiedade, vivida entre segunda e quarta feira das semanas de jogo europeu nas Antas e antecipando algo de extraordinário. E esta matriz foi tão marcada que ainda hoje reconheço, em qualquer momento de ansiedade, perante o que quer que seja que aí venha de extraordinário, as marcas dessa origem associada às vésperas dos jogos da UEFA nas Antas. Aliás, origem também próxima da sensação de uma dor difusa pelo corpo e vontade de vomitar, associada ao momento anual de eliminação do FCP das competições europeias: por causa do árbitro, por causa do azar ou pelo menos da falta de sorte, por termos jogado mal, por termos falhado na concretização, ou mesmo por causa de um destino maldito que podia explicar, muito mais do que um jogo de futebol, toda a história da minha vida e da minha comunidade.

Posteriormente comecei também a seguir o FCP em jogos fora das Antas, primeiro com o meu pai ou com o Sr. Hernâni [Ferreira da Silva], uma das maiores glórias do clube e grande amigo da família, e mais tarde enquanto membro da primeira claque organizada do FCP, os *Dragões Azuis*.

Naturalmente, em Maio de 1987, fiz o que pude para estar no *Estádio do Prater*, em Viena mas o meu pai não me quis emprestar o dinheiro necessário para uma viagem em que dormiria num autocarro durante uma semana, alegando que era um disparate fazer tal coisa e ainda por cima numa data tão próxima dos exames de acesso ao ensino superior (alegação de que eu absolutamente discordava). Assim, a final foi seguida, através da RTP, em casa e na companhia dos meus pais e de alguns amigos meus (recordo pelo menos o Zé Reis, o Zé Fernando, talvez o Rui *Galinha*...e claro, os irmãos Marques no andar de baixo) e da família (O Sr. Ventura e a Dona Celeste, que tinham uma papelaria mesmo ao lado).

E a vitória do FCP, nesse 27 de Maio, teve um impacto tal que imediatamente começou a gerar evocações muito particulares: primeiro, na própria noite, em frente à Câmara Municipal do Porto (e antes de rumar para o Estádio para ver a Taça e receber os heróis) com um grupo alargado de amigos a “reproduzir” as jogadas dos golos; depois em 1990, numa visita ao *Estádio do Prater* em Viena (com o Zé Reis) que recordo com muito mais nitidez do que os *Klimts*, *Kokoschkas* e *Schieles* que vi, horas antes, num museu da cidade; em seguida, em 1996, em *Deir ez-Zor*, uma pequena cidade da Síria, junto ao Rio Eufrates e bem próxima da fronteira com o Iraque. Neste lugar remoto fui convidado para um chá por um vendedor ambulante de carnes grelhadas, e ficámos ali à volta do chá, mas sem uma língua que nos unisse. Até que, de uma referência à cidade do Porto, chegámos ao FC Porto e daí a Viena e logo a Madjer (jogador árabe que decidiu o encontro). E num ápice, mais uma vez, mas agora no meio de uma rua lamacenta, se organiza uma reconstituição do primeiro golo do FCP em Viena: eu sou o Juary [outro jogador do FCP], entro pela área e centro mesmo para o meio de dois grelhadores, onde o meu colega sírio – agora a fazer do argelino Madjer – marca de calcanhar. Finalmente, *last but not the least*, já em 27 de Maio de 2012, alguns dos protagonistas daquele dia glorioso (amigos meus, entenda-se) juntam-se em minha casa para rever a segunda parte do jogo, 25 anos depois e entre o registo original em Beta (um sistema morto) e uma cópia em DVD descarregada da Internet.

Entretanto, também me tinha tornado num admirador do artista italiano Massimo Furlan. Tinha estado presente numa apresentação de *Sono qui per l'amore*, no Auditório da Fundação de Serralves, mas gostava particularmente do seu projeto FURLAN N° 10, em que o artista encarnava Michel Platini num jogo dramático do mundial de 1982, em que a França foi eliminada pela Alemanha na marcação de pontapés da marca de grande penalidade (jogo que também recordava ter seguido, com grande emoção, na mesma sala de minha casa mas ainda a preto e branco). Por isso, quando o *Festival Trama* decidiu produzir um FURLAN N°8, associado à vitória do FCP em Viena, não podia ter ficado mais radiante. Tratava-se de dois em um: um artista que admirava, a trabalhar sobre um momento tão importante. Cancelei tudo o que pudesse existir para estar presente nessa noite. Lembro-me até de que um dos meus primeiros *posts* no *Facebook* se dedicava precisamente a esse momento.

Mas já a caminho do Estádio senti alguma estranheza porque nenhum dos meus habituais camaradas de devoção clubística parecia estar ao corrente desta maravilhosa oportunidade. Refiro-me não só aos que partilharam Viena comigo, mas também aos que na altura partilhavam comigo os lugares anuais no Estádio do Dragão. E também eu não tinha tomado conhecimento da performance pelo FCP mas apenas pelo suplemento *Ipsilon* do jornal *Público*.

Mas enfim, esse não era momento para grandes preocupações. E de facto a performance de Furlan foi memorável pelo modo como articula diversas camadas: a movimentação do artista no relvado, escrita em cima da marcação original do n°8 Madjer durante o jogo; a conjugação, num dos ecrãs gigantes, de imagens de Furlan na relva com imagens do próprio jogo de 1987; o relato radiofónico feito ao vivo a partir dessa mesma gravação do jogo; a captação via rádio desse relato; a presença do treinador Artur Jorge no banco; o público na bancada poente em articulação com o barulho (gravado) de um público ausente que vinha da bancada nascente vazia.



Furlan partilha o ecrã com o jogo de 1987.

Enfim, tudo perfeito. E mais ainda, o genial *twist* dramático entre os dois golos do FCP. Explico: o momento determinante do jogo dá-se quando Madjer marca um golo, de calcanhar, e depois de celebrar vem receber assistência médica ao banco de suplentes; posteriormente, quando regressa ao campo, junto à lateral esquerda, recebe uma bola, corre, finta Winklhofer, o defesa direito do Bayern de Munique, e centra para que Juary marque o golo da vitória. E recordo, no rescaldo da vitória de 1987, rever a transmissão da RTP vezes sem conta, tentando adivinhar o que estaria a acontecer, nesse instante decisivo, junto ao banco (porque o realizador não o mostrava). E Furlan acerta em cheio quando, nesse momento, apaga as luzes do estádio e coloca um *follow spot* em Madjer/Furlan sendo massajado perante o olhar de Artur Jorge, para em seguida regressar ao campo e, sempre sob o *follow spot*, marcar o golo da vitória. E deste modo, Furlan convence-me que afinal sempre tinha sido como eu imaginava e que o comentador Miguel Prates – que em 1987 fazia o relato do jogo para a RTP e afirmava segundos antes que Madjer não estaria em condições de prosseguir – estava redondamente enganado. E nesse momento, em que finalmente me era dado ver o que sempre desconfiei que tinha acontecido, Furlan ia ainda mais além do que em tudo o resto, porque cosia a memória do que vivi à memória do que acreditava ter vivido, operando uma restauração de duas narrativas até aí truncadas.



Momento decisivo: Madjer/Furlan é massajado perante o olhar de Artur Jorge.

Por tudo isto, a performance de Furlan - a 15 de Outubro de 2010 no Estádio do Dragão, no Porto - foi para mim um inesquecível mergulho nas minhas memórias, naquilo que fui, que sou, que queria

ter sido, nas pessoas que estavam comigo e nas que entretanto partiram, na comunidade a que pertencio e nos modos como a minha identidade se foi moldando ao longo de décadas. A família, os amigos, as aspirações, as decepções, tudo tudo, aparecia ali concentrado naqueles 90 minutos em que me convocavam para participar num inacreditável (re)acontecer, organizado pelas artes performativas. Fantástico.

Mas a verdade é que à volta de mim nem tudo parecia funcionar de forma tão idílica. Porque, de um modo geral, o público presente parecia demonstrar uma acentuada distância relativamente ao que ali se passava, como se tudo aquilo – um estádio, um jogo de futebol, a paixão clubística e uma memória de 1987 – fosse algo de absolutamente exótico. E realmente, parecia-me reconhecer sobretudo um público associado aos eventos de arte contemporânea, promovidos habitualmente por *Serralves* e, em particular, pelo *Festival Trama*. E menos um público associado ao FCP. É certo que ali estava o Presidente Pinto da Costa, o treinador André Villas-Boas e até o próprio Madjer (entre outras caras conhecidas do futebol do clube). E é certo que o Diretor Artístico de Serralves até ali estava, de cachecol azul e branco ao pescoço e com um ar muito divertido... mas ainda assim eu não conseguia escapar à sensação de estranheza perante o que se passava, como se, e desde logo, uma grande parte dos participantes na performance, refiro-me ao público, estivesse a representar a própria participação sem que efetivamente participasse.



Madjer/Furlan com a imprensa e com o público.

Repare-se no que avançava o próprio programa do evento:

Localizando o espectador em posições específicas que lhe revelam lembranças, há um efeito de multiplicação, de partilha de uma memória comum, de alguma coisa de coletivo e ao mesmo tempo de pessoal.

Fazia sentido. Mas logo depois precisava-se:

Não importa quem tem uma memória ou experiência que o liga à infância ou ao mundo do futebol.

Então? Aponta-se à partilha de uma memória comum mas depois não importa que não se tenha memória para partilhar?

E logo a seguir:

“Furlan/número 8 é sem dúvida a tentativa solitária de entrar na história, de uma forma tão patética e cômica – quanto espetacular e simples, realizada na expectativa de que cada pessoa

do público encontre um caminho individual em relação à sua própria história pessoal.”⁷⁸²

... ah, então seria algo como um dois-em-um-sobre-camadas, e quem não tivesse memória (do evento e relações evocados) ainda assim podia aspirar ao tal caminho da história pessoal.⁷⁸³

Pois... mas na verdade eu não recordava que o artista colocasse uma grande tónica nesta segunda camada... aliás no seu site ele parecia referir-se apenas à primeira, quando descrevia FURLAN Nº10:

Vivemos uma outra vez e recordámos o jogo de 1982, imersos na sua sublime dramaturgia. Ninguém esqueceu. Damos por nós a sonhar, apesar de já conhecermos a história e o seu trágico final. Gritamos, berramos, transformamo-nos em atores, enchemos o vazio do estádio com o nosso imaginário.⁷⁸⁴

Seria então esta segunda camada já uma leitura do programador ou ainda uma parte da estratégia e intenções do artista? Imersos em dúvidas decidimos perguntar a ambos.

Infelizmente, do lado de Serralves nem uma linha de resposta consegui. As minhas mensagens para o Diretor Artístico João Fernandes (em 2010 e 2011) nunca tiveram qualquer resposta.⁷⁸⁵ Mas felizmente Massimo Furlan demonstrou imediatamente a disponibilidade para me ajudar a perceber o que se tinha passado naquela noite. E disse-me:

Olá Carlos,

Agora estou por casa e é com prazer que tento responder às tuas reflexões acerca da performance no Porto.

Antes de mais devo dizer que relativamente ao público do Porto, vivi exatamente a mesma coisa em Seul... Um público pouco numeroso e distante do evento. Direi mesmo mais, um público sobretudo de tendência “contemporânea” [aspas de Massimo Furlan].

A razão de tudo isto, na minha opinião, está na dificuldade que o organizador (Fundação de Serralves) teve para se posicionar na sua função institucional, fortemente ligado a um local de cultura de elite (a Fundação), em relação com uma instituição como o FC Porto, com as suas ramificações históricas, culturais e populares. A dificuldade de relacionamento com um lugar simbólico que não o da Fundação. Parece-me que, em certa medida, tiveram medo da dimensão popular que o evento teria podido atingir. E neste ponto ficaram presos na esfera cultural ligada ao contemporâneo e comunicaram nesse sentido. Por outro lado, o clube não investiu muito na mobilização do seu próprio público tendo certamente medo que a performance não fosse compreendida por este e assim rejeitada em direto.

O ambiente do mundo do futebol em Portugal é muito emocional e fortemente passional. É um mundo muito conservador e pouco dado à curiosidade. Muitas vezes um território fechado e que não vê com bons olhos quem quiser propor um outro modo de encarar as coisas.

Aquilo que faltou, na minha opinião, foi “o mediador” [aspas de Massimo Furlan], a pessoa capaz de comunicar o evento, capaz de suscitar a curiosidade tanto de um lado como do outro. Capaz de explicar o interesse da coisa: O *mix* [itálico meu] entre uma coisa popular e o objeto artístico radical. Houve muito receio e pouca confiança de ambas as partes. Eram dois mundos (a fundação e o clube) demasiado distantes para se entenderem sobre o sentido de tudo isto.

782 TRAMA – *Festival de Artes Performativas, 5ª Edição*. Programa do festival editado por Serralves e brrr – *Festival de Live Art* (2010).

783 Ainda assim a verdade é que este “patético” associado à “história pessoal” - e convocado por um senhor com quarenta e tal anos a tentar correr como o Madjer na final dos Campeões – também não me era estranho. Porque, tal como Furlan, eu também recordava, na infância e na omnipresente sala dos meus pais, marcar os golos com que o FCP ou a seleção portuguesa conquistavam títulos internacionais. Mas, ainda assim, continuávamos sempre a falar de memória.

784 FURLAN, Massimo – *Numéro 10* em <http://massimofurlan.com/texte.php?id=21> em 12 de Março de 2013 às 11h.

785 COSTA, Carlos - *Mensagens pessoais de correio eletrónico para João Fernandes de 19 de Novembro de 2010 e 24 de Junho de 2011*.

Normalmente, quando faço esta performance, toda a parte organizativa e de contactos é muito interessante e rica em encontros, o que confere uma dinâmica positiva com vista à performance. O público envolve-se, quase sempre, na performance em si através da memória histórica e íntima, esquecendo rapidamente o seu estatuto de simples espetador e reencontrando ou descobrindo os códigos do adepto ferrenho [tifoso, no original] e da mecânica da memória. (...)⁷⁸⁶

Entretanto, também eu já havia confirmado casuisticamente esta aparente falta de sintonia entre Serralves e o FCP. Por um lado, os meus camaradas de lugar anual (e um outro amigo) revelavam-me a sua desilusão por não terem estado presentes, mas não tinham sabido do evento. Este tinha sido divulgado exclusivamente pelos canais habituais de Serralves, deixando de fora quem não estivesse neles inserido. Aliás, o próprio FCP dispõe de canais privilegiados com os seus associados (mensagens de mail e SMS) que usa habitualmente para promover as suas atividades. E neste caso estes canais não tinham sido ativados ou eu também o teria sabido por esses meios. Mais ainda, uma aluna minha na *Academia Contemporânea do Espectáculo*, que habitualmente trabalhava como Assistente de Sala na zona VIP do Dragão, contava-me que lhe tinham ligado para saber da sua disponibilidade para trabalhar nessa noite. Mas aparentemente ela nem teria conseguido perceber qual era o evento em causa, já que a responsável pelos recursos humanos, que a abordou, também não parecia compreender exatamente o que se iria passar:

Ela ligava-me regularmente para me propor os mais diversos trabalhos. Geralmente, ela fazia uma pequena introdução como "é um casamento, tens que receber os convidados e encaminhá-los à mesa, vais ter que ficar de pé durante as cinco horas do copo de água e vais receber x. Queres?"

Nesse dia, ela ligou-me e disse-me qualquer coisa como: "Estou a ligar-te porque temos um trabalho no Dragão. Não é nenhum jogo nem nenhuma festa infantil (que eram os trabalhos que eu costumava fazer lá). É uma dramatização de um artista que vai actuar no estádio. Eu não tenho muitas informações e como não percebemos muito bem o que vai acontecer, eu pensei que podias ser uma mais valia. É que tu estás ligada ao Teatro e, se calhar, há convidados VIP do Teatro que podem querer informações ligadas àquilo."⁷⁸⁷

Mas seria eu o único afligido com esta sensação de desacerto? Fui então à procura dos rostos que me lembrava ter visto no Dragão, para poder comparar experiências diversas nessa mesma noite. E forçosamente acabei a fazer perguntas a colegas do teatro, artes visuais e fotografia, já que do futebol não conhecia ninguém.

Primeiro Mário Moutinho (ator e programador do FITEI), que viu o jogo mesmo ao meu lado, na bancada central:

Havia espetadores que era a primeira vez que entravam num estádio de futebol e aquele ambiente era-lhes estranho (...). Para as pessoas que iam ver um espetáculo artístico foi mais estranho ver esta situação da participação desportiva e este entusiasmo do que propriamente para os que foram lá porque era no estádio, era futebol e era uma homenagem ao Madjer, ver a performance [artística]⁷⁸⁸

A seguir, Jorge Costa (Desenhador de Luz) um pouco mais abaixo, à direita e com a esposa e dois filhos:

Lembro-me de ter sentido que as pessoas aderiram ao evento, talvez pelo facto de a

786 FURLAN, Massimo - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 7 de Outubro de 2011.*

787 LEITÃO, Sara Barros – *Mensagem pessoal de Facebook de 18 de Março de 2013*

788 COSTA, Carlos – *Entrevista com Mário Moutinho*, em 25 de maio de 2013, na Praça do Infante, Porto (gravada e transcrita pelo autor).

interpretação dos dois intervenientes, ter sido muito bem conseguida. Achei a ideia dos rádios, genial. Olhar aquele imenso palco, com apenas um jogador, e festejar de forma efusiva cada golo, parecia estar a viver um sonho tornado realidade. Achei o espectáculo muito poético. Senti que o público ali presente, partilhava algo de pessoal, a memória que cada um tinha daquela importante final. Brillhante.⁷⁸⁹

Depois, Manuela Matos Monteiro, fotógrafa e por isso com perspectivas de diversos lugares, nomeadamente do relvado:

Apesar de andar por ali, o facto de estar a fotografar e muito envolvida na cena, não me deu uma percepção precisa de como as pessoas sentiram o que estava a acontecer.

O que senti foi que aquela reconstituição só o era para quem a tinha vivido à época (e com diferentes níveis de adesão talvez relacionada com as diferentes formas de viver um jogo de futebol). Para os mais novos, fiquei com a ideia de que seria um acontecimento único e de alguma forma insólito.

Os mais velhos e aficionados pareceram-me entusiasmados. Num determinado momento ouvi mais do que um espectador gritar "fora o árbitro".⁷⁹⁰

E ainda Magda Henriques (especialista em História da Arte, professora e minha colega na Academia Contemporânea do Espectáculo) que estava mesmo abaixo de mim:

(...) Foi a primeira vez que fui ao estádio do Dragão. A minha atenção começou por centrar-se nas pessoas que estavam presentes e na arquitectura. Recordei-me de outras idas a estádios. Estive pela primeira vez num grande estádio quando era muito miúda, tinha talvez 9 ou 10 anos, para assistir a um jogo da Selecção. Apesar de não ter repetido a experiência, lembro-me que foi intensa sobretudo pela quantidade de pessoas e uma energia muito forte... uma espécie quase de êxtase colectivo. A segunda vez que estive num estádio, tinha acabado de fazer 18 anos e fui ver o concerto do David Bowie... vi sobretudo as imagens no ecrã e muito pouco do palco porque sou baixa ... a sensação de êxtase colectivo, tal como no jogo de futebol, também estava presente.

Na apresentação de Massimo Furlan, o estádio estava praticamente vazio e as pessoas presentes, talvez mais de 90%, eram do mundo das artes.

A minha relação com o futebol é nula.

A experiência deste trabalho não foi, assim, especialmente entusiasmante apesar de lhe reconhecer interesse conceptual e histórico.

(...)

A minha total ausência de relação com o futebol influencia necessariamente a experiência deste trabalho que se relaciona com uma memória afectiva.⁷⁹¹

Finalmente, Eduarda Neves, que eu não conhecia mas que reparei que estava com a Magda Henriques:

Já tinha entrado num estádio sim. Centenas de vezes...e também já vi outras tantas vezes jogos de futebol...prática da qual gosto até hoje. O meu irmão era guarda-redes. Coisas da infância e adolescência. Sim...lembro-me bem daquele jogo. (...)não saí mais cedo porque ...não me deixaram. Pois não senti absolutamente nada a não ser um grande sono...A quarta-parede naturalista não era o pressuposto daquele trabalho! Não aconteceu mais que isso. Talvez pior...todos a esforçarem-se por sentir alguma coisa...terá sido essa a performance? Um grupo de amigos foi ver mais um espectáculo ...mas não recuou a 1987....a produção deste tipo de trabalhos talvez deva ser feita de outra forma. Não sei qual pois não sou produtora.⁷⁹²

789 COSTA, Jorge - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 13 de Março de 2013.*

790 MONTEIRO, Manuela Matos – *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 20 de Março de 2013.*

791 HENRIQUES, Magda - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 6 de Outubro de 2011.*

792 NEVES, Eduarda - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 8 de Outubro de 2011.*

Mas se a Eduarda preferia não avançar com explicações para o que teria sucedido nessa noite, já a Magda não evitava a dar uma opinião mais técnica e crítica acerca do contexto da sua participação em FURLAN N°8

“Questão:

Se este é um trabalho que implica e vive de uma reactualização de uma memória colectiva tão profundamente marcante para os habitantes da cidade, e os portistas em particular, onde estavam as pessoas? O estádio estava vazio e somos sempre os mesmos a estar presentes.

Parece-me parte integrante do trabalho o envolvimento da cidade através de uma forte e eficaz divulgação que estimule a curiosidade e o desejo de participação das pessoas (isto implica tempo e dinheiro) e a integração de grupos directamente ligados ao Futebol Clube do Porto (isto implica tempo e sobretudo pessoas com capacidade para estabelecer pontes entre meios que estão frequentemente afastados).

Fico sempre muito dividida perante estas situações sobretudo quando conheço o funcionamento dos responsáveis por estas programações. Sei que os programadores do Trama são pessoas eticamente responsáveis e trabalhadoras. Se falhou essa dimensão no trabalho, e eu acho que é uma falha, não foi por falta de empenho mas sim de condições variadas (pessoas e dinheiro).

Questão:

Faz sentido programar este tipo de trabalhos se não existem condições para os concretizar na sua dimensão mais plena?

(...)

Por um lado há a dimensão humana e de erro que me parece essencial considerar e compreender. Os programadores são também pessoas e às vezes podem ter, na nossa opinião e até na deles, momentos mais e menos felizes da sua programação.

Por outro lado, não há situações que serão mais ou menos óbvias nos seus resultados e assim sendo não será importante encontrar alternativas?

Até que ponto a fragilidade das condições de produção e outras podem cegar algumas das nossas responsabilidades?

Acredito que arte contemporânea pela sua maior susceptibilidade a críticas, frequentemente sem fundamento ou de fundamento frágil, exige de nós (aqueles que lhes estão mais directamente relacionados: criadores, programadores, críticos, professores...) uma maior responsabilidade porque facilmente tudo é colocado no mesmo saco. (...)

Penso ainda, sobretudo enquanto professores, que temos a absoluta obrigação de estimular nos nossos alunos o sentido crítico mas também promover o exercício do lugar do outro (o outro que com muita frequência somos nós), da compreensão da incoerência e da fragilidade do humano. Compreender não significa facilitar na exigência relativamente ao trabalho de todos nós.

(...)

Importante para mim sublinhar que acho que somos todos responsáveis: os programadores que programam sem terem algumas condições, os artistas que aceitam trabalhar assim e o público que não faz perguntas/ comentários (tão importantes aqueles que "põem em causa" quando é preciso mas que também elogiam quando há motivo para isso... em suma aqueles comentários que constroem)⁷⁹³.

Quanto a mim, a sensação com que eu tinha ficado, no final daquela noite, estava assente num ambivalência brutal. Por um lado um entusiasmo absoluto com aquele trabalho, aquele artista e em particular com a minha experiência pessoal. Enfim, uma crença absoluta no poder da performance para conferir sentido ao mundo e a certeza de que aquele tinha sido um dos grandes momentos da minha vida enquanto espetador/participante das artes performativas. Por outro lado, uma sensação de absoluto falhanço da experiência, com todo aquele público de *Serralves*, que eu ouvia no intervalo, a confessar a sua excitação por estar pela primeira vez num estádio e a gravar o momento

793 HENRIQUES, Magda - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 6 de Outubro de 2011.*

exótico nas câmaras dos seus telefones. Apontando-as de tal modo, à arquitetura e detalhes, que resultava óbvio o exotismo da experiência de ali estar.

Porque não havia memórias individuais que permitissem a gestação da memória coletiva que supostamente alavancaria a performance. Portanto era como se nada tivesse acontecido para lá da assistência ao *reenactment* de um trabalho marcante na história das artes performativas. Porque quem tinha a memória não estava ali. E quem estava ali não tinha memória. Enfim, a performance falhava porque o performer no relvado não teria encontrado os cocriadores/performers adequados na bancada. E não me parecia haver exposição mediática, celebração ou festa que salvasse a situação. Era imprescindível então falar com *Serralves*. E como João Fernandes não me ligava nenhuma, lembrei-me então de Cristina Grande, programadora de *Serralves* que parecia ter articulado a relação da Fundação com o *Trama*. A mesma Cristina Grande que, anos antes, afirmava:

A Trama surge da vontade de criar um espaço dinâmico que ligue a cidade e os seus habitantes (...) é com sentido gregário que a Trama nasce e é assim que pretendemos mantê-la e amplia-la a um maior número de parceiros⁷⁹⁴

A Cristina eu conhecia pessoalmente, talvez ela falasse comigo. E de facto, encontrei uma grande disponibilidade para discutir este assunto. Mas ainda assim a discussão solicitada ia sendo constantemente adiada e recordada por sucessivas trocas de *e-mails*. Como algo sem dúvida importante, mas constantemente esquecido por entre a “espuma dos dias”. Finalmente, seis meses depois do contacto com Cristina Grande e mais de dois anos depois de ter abordado João Fernandes, as portas de *Serralves* abrem-se para falar disto. E, melhor ainda, para falar não só com Cristina Grande mas também com Rita Castro Neves, programadora do *Trama* em 2010.

E desde o início, a Cristina e a Rita – que assumiram ter sido as principais mediadoras do evento - disponibilizam-se para falar não só sobre o “15 de Outubro de 2010” mas também acerca do processo que lhe deu origem. Sempre de forma entusiasta, empolgada e generosa. Quanto a mim, fico ali dividido (mas divertido) entre dois papéis bem diferentes: O espetador que lhes deve a produção do espetáculo com que sonhava, em que o seu artista preferido convoca um momento mítico da sua vida; e o investigador que quer saber mais sobre o contexto da experiência que viveu, especialmente sobre aquela sensação da “falhanço” na fusão dos dois mundos. Mas sempre salvaguardando a minha convicção pessoal, segundo a qual o “falhanço” é encarado como uma característica ontológica da criação e programação no campo das artes performativas contemporâneas.

E um ponto de partida consensual desta conversa⁷⁹⁵ parece ser a distância que, no início, existia entre os mundos e as organizações (*Serralves* e FCP) com Cristina Grande a recordar mesmo uma mesa imensa em que não se percebia muito bem quem era quem:

Um mundo que está muito longe de nós, um mundo fechado (...) Eu não sou sócia, ela [a Rita Castro Neves] não é sócia,. Nunca tínhamos ido a este estádio.

E apesar de parecer haver disponibilidade para colaborar, Cristina Grande sentia que facilmente se instalava a desconfiança:

[Pensariam do lado do FCP] “Se calhar estes estão aqui para nos caricaturar” [e perguntavam admirados]“Nunca vieram ao Estádio?”

794 GRANDE, Cristina, FIRMO, Luís e WANDSCHNEIDER, Miguel – “Performance e Curadoria. Pontos de Situação e Experiências de Produção.” In Marte. Lisboa: Associação de Estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Nº 3, 2008. pp. 46-47.

795 Todas as referências e citações que agora se seguem são retiradas de COSTA, Carlos – *Entrevista com Cristina Grande e Rita Castro Neves*, em 6 de Fevereiro de 2013 na Fundação de Serralves (gravada e transcrita pelo autor).

E respondiam a Cristina e a Rita, do lado de Serralves: “*E vocês nunca vieram ao Auditório de Serralves?*”

Mas repare-se que, entretanto, as mediadoras eram pressionadas não só por uma desconfiança que vinha da outra instituição, mas também por uma desconfiança que vinha do público da sua própria instituição, que parecia não querer alinhar na iniciativa, demonstrando uma renhida resistência ao lugar, tanto mais que para estar presente ainda por cima teria que tomar o lugar do público apoiante do FCP. E, nas palavras de Cristina Grande:

O público de Serralves resistiu ao lugar [disse que sendo ali não iria por serem contra]. A forma como é gerido o clube, a maneira como se impõe na cidade.

E esta desconfiança, desentendimento mesmo, parece ter explodido em cima da questão da comunicação do evento, com o FCP a segmentar a comunicação, não fazendo a divulgação do evento através dos canais privilegiados junto dos associados e simpatizantes (nomeadamente e-mail e SMS). Isto numa estratégia que, segundo Cristina Grande, poderá ter estado associada a uma mudança na direção de Marketing do FCP, com o novo Diretor a recusar utilizar os canais diretos, coisa com que *Serralves* contava. “E de repente [diz Cristina Grande] temos o público da arte contemporânea no lugar do público do futebol”.

Mas porquê esta desconfiança? Do lado de Serralves, Cristina e Rita especulam que talvez por receio acerca do modo como os associados se relacionariam com um evento destes. E o FCP como explicaria esta situação?

Ao longo do primeiro semestre de 2013 tentei contactar o clube para ouvir uma opinião. Nunca obtive uma resposta escrita e foram incontáveis os telefonemas que nunca passaram, semana após semana, da simpática telefonista do clube. Finalmente consegui falar, por telefone, com um “responsável” que diplomaticamente esclareceu que é muito fácil trabalhar com o FCP e que a não utilização dos canais diretos foi apenas uma opção. E para acabar, sublinhou que não me enviaria nenhuma resposta escrita e que não me autorizava qualquer tipo de identificação ou citação. Enfim, não poderia eu ter encontrado melhor exemplo do “território fechado” de que falava Massimo Furlan!

Ainda assim, e apesar da não disfarçarem a desilusão pelo modo como se compuseram de público as bancadas⁷⁹⁶ Cristina Grande e Rita Castro Neves fazem a defesa do produto FURLAN N°8 com base em 3 linhas:

#1 - O processo: ou seja, o produto não seria apenas o evento, mas sim o seu processo mais o evento respetivo, pelo que se teria que contabilizar na avaliação não apenas o visível mas também o invisível, dada a sua importância para os mesmos eixos que o produto queria sublinhar. E assim teríamos que considerar os meses de trabalho, reuniões, aproximações, desmontagem de preconceitos de ambas as partes, planificações; E as portas abertas e a presença das televisões. E ainda ali, num evento de *Serralves* e Arte Contemporânea, a presença de tanta gente do (outro) mundo do futebol: Madjer, Pinto da Costa, André Villas-Boas, entre tantos outros. E, claro, até Artur Jorge representando-se a si próprio.

#2 - A mitologia: Rita Castro Neves refere uma “mitologia da cidade” porque haveria “uma série de coisas que não se resumem à experiência [anterior do espetador].” Estaríamos então, segundo Rita, perante uma dimensão mítica acessível a todos: a uns porque viveram mesmo o acontecimento fundador de 1987 (seriam estes os adeptos do FCP que ali estariam, sentindo com o corpo todo, digo eu); e a outros porque leram acerca disso no programa do Festival (seriam estes o público de Serralves e que ali estaria numa relação mais racional, erudita mesmo, digo eu). Portanto

⁷⁹⁶ Ou melhor “a bancada”, já que, esclarecem-me, terá sido uma opção de Massimo Furlan colocar público apenas numa bancada (a poente) deixando todas as outras vazias, nomeadamente a nascente, de onde vinha o ruído (gravado) de um público ausente.

níveis de participação assumidamente diferentes, segundo Rita.

#3 - Perceção por camadas: parte-se agora da rejeição da ideia - ou pelo menos do seu carácter monopolista - que eu anteriormente associei a este trabalho de Furlan, segundo a qual a performance só funcionaria se houvesse uma memória prévia. Assim, Rita Castro Neves afirma que isso só é verdade para um dos níveis de perceção já que existe um outro⁷⁹⁷ associado à memória da infância e à exposição do desejo impossível de ser outra pessoa (astronauta, bombeiro, futebolista ou Super-Homem, como noutra peça do artista). E esse nível estaria acessível a qualquer pessoa que se confrontasse com um homem de meia idade, ofegante, a tentar ser o seu próprio sonho. E a Rita afirma ainda que o próprio evento seria o resultado da sobreposição destas duas camadas de perceção em pessoas diferentes; umas mais mergulhadas na camada da experiência mítica e outras mais entregues a essa evocação da infância que sonha. E ainda outras nas duas. E até para mim, arrisca Rita, haveria uma sobreposição particular, em que o Carlos-Adepto-do-FCP se cruzava, pela primeira vez na vida, com o Carlos-Artista-Investigador. E não há dúvida que, pelo menos quanto a esta novidade na minha biografia, a Rita estava certa.

E quanto ao resto? Terá sido conseguido o particular tipo de participação a que apelava Furlan? O artista acha que não. Eu também acho que não. E outros espetadores (A Manuela, a Magda e a Eduarda) também parecem ser da mesma opinião. Mas alguns outros, (Jorge e Mário) parecem achar que sim.

Deverá ser considerado um segundo nível de participação e perceção, menos intenso mas mas nem por isso irrelevante, e que foi acessível à generalidade dos presentes, como apontou Rita Castro Neves?

E será de considerar, na avaliação deste produto, a relevância das conquistas “invisíveis” do seu processo, como reclama Cristina Grande? Ou considerar antes aquela noite como um momento infeliz em termos de produção e programação cultural, como sugerem Magda Henriques e Eduarda Neves?

Seguindo a lógica que apresentei na introdução a esta terceira parte, não teria sentido prosseguir numa elaboração teórica acerca de todas estas questões. Mantenho-me por isso no terreno da minha própria experiência e em particular de tudo aquilo que desde os anos setenta tenho aprendido com o corpo. E esse saber, feito de ansiedades e vômitos mas também de (ir)repetíveis momentos de felicidade, garante-me, contra tudo e contra todos, que a parte fundamental da performance de Furlan (e é ele que assim a aponta) implicava um modelo de participação só acessível a quem carregasse consigo uma (memória de) experiência semelhante à minha. Para todos os outros pode ter sido giro, interessante, bonito ou divertido. Mas não terá sido, nem de longe, uma experiência intensa de participação, porque ali não participava quem quisesse mas apenas quem podia. E por muito que me digam o contrário eu não acredito porque sei e sempre soube (com o corpo) que não podia ter sido assim.

Deste modo, e pelo final de Outubro de 2010 (portanto já envolvido neste processo de investigação acerca dos fenómenos da participação) eu ganhava uma especial desconfiança relativamente à forma como a criação/programação artística poderia induzir entusiasmo com uma mimese da participação, associada a fenómenos onde esta, na verdade, não estaria presente de modo relevante. E jurava a mim mesmo que nunca cairia num erro parecido com este. Mas desgraçadamente estava iludido porque, apenas alguns dias depois, iniciava um processo criativo que se perderia na mesma floresta em que se perdeu FURLAN Nº 8. Ia chamar-se O VENTO.

Desde 2009, que o Visões Úteis tinha a felicidade de integrar, entre os seus colaboradores, a Inês de Carvalho. Artista Visual, Cenógrafa, Figurinista, Adrecista, Investigadora e Professora, a Inês rapidamente se tornou num elemento determinante nos processos criativos do Visões Úteis, fossem eles espetáculos para palco ou para sítio específico, *audio-walks* ou instalações.

E precisamente em 2009, eu e a Alice, a minha filha mais velha, tínhamos assistido (ou melhor, participado) numa performance dirigida pela Inês, intitulada *O Mundo é um Sítio Muito*

797 Que de facto estava enunciado no programa editado por Serralves, em articulação com declarações do próprio.

Cheio e integrada num projeto que se pretendia mais vasto: As Histórias de Amélia.

A história da Amélia é a estrutura do espectáculo, que depois é recriado pela presença e participação do próprio público.

A temática tem como centro a ideia de Corpo-Casa: o olhar é atraído para um corpo que conta a história. Nele, os elementos cénicos convergem, num condensado de referentes, sinais, imagens. Numa dimensão de fuga, o ambiente sonoro conduz, cruza e confronta a narrativa.

A partir de conceitos como a Abundância, o Excesso, a plasticidade do Corpo, do Som e do Espaço, a história da Amélia é o guião do espectáculo, onde as artes participam de forma integrada e onde o público é sempre [novo] criador e intérprete.⁷⁹⁸

E esta performance, eminentemente dirigida a famílias, dividia-se em duas partes: primeiro uma oficina em que pequenos e crescidos conheciam o guião subsequente, ensaiavam algumas ações e elaboravam alguns elementos de cena; posteriormente, todos juntos, e em colaboração com a Inês, a performer Alberta Lemos e um operador de luz e som, éramos responsáveis pela performance em si. Entretanto, para a plateia da sala, entravam nessa altura outras pessoas que não tinham participado da oficina. Esses sim, vinham apenas ver o espetáculo.

O formato participativo era extremamente cativante, não só pela colaboração que exigia entre artistas e público, mas também pela colaboração que possibilitava entre gerações da mesma família, provocando uma imensa felicidade em todos os participantes, nomeadamente nos pais e filhos que partilhavam ações em cena. Assim, e no verão de 2009, a Inês foi convidada a explorar novamente o mesmo formato, mas agora no contexto do Visões Úteis, que entretanto também começava a desenvolver os primeiros passos de outros projetos que refletiam sobre os modos de participação do público.⁷⁹⁹ E seria também uma estreia em termos de organização da equipa artística, porque a ideia era que o projeto fosse dirigido pela Inês, pelo que seria a primeira vez que um trabalho não seria diretamente dirigido pelos Diretores Artísticos do VU.

O VENTO foi sendo pensado devagarinho, ao longo do ano de 2010, numa lógica habitual no VU, que assentava num blog interno em que toda a equipa artística ia participando com referências, ideias e pistas. Entretanto, a produção propriamente dita ficava apontada para o início de Novembro, para que a estreia pudesse acontecer no final de Janeiro de 2011. E neste cruzamento, de metodologia com calendário, existem desde logo alguns dados relevantes a considerar. (a) A assombrosa carga de trabalho a que nos propúnhamos em 2010: estrear *Boom & Bang* (em Janeiro), estrear *A Comissão* (em Maio), concluir *A Língua das Pedras* em França, em Setembro (com desgastantes viagens pela Europa em Fevereiro e Março), alinhar os guiões dos *audio-walks Viagens com Alma* em outubro para estrear na Primavera de 2011; e finalmente então, para acabar o ano, o início da produção de O VENTO. (b) A Inês cativava o José Carlos [Gomes] Desenhador de Luz do VU, para uma participação no processo criativo mais precoce do que a habitual: normalmente o Zé optava por aparecer quando as opções dramáticas já estavam plenamente definidas, mas desta vez estaria presente desde o início. E pronto, estavam definidos os contornos de um processo de trabalho, alavancado sobretudo pelo fascínio da participação em que pretendíamos envolver o público, mas que teria de avançar em moldes nunca testados: a Inês nunca tinha dirigido um processo com tantos colaboradores; os Diretores Artísticos do VU (eu e a Ana Vitorino) nunca se tinham confrontado com um projeto em que fossem Diretores de Produção sem serem Diretores Artísticos; o Zé Carlos nunca se tinha envolvido tão cedo; o Visões nunca tinha produzido tanto num só ano.

Ao longo do período de pré-criação, a Inês revelou-se exaustiva no modo como levantava todo o tipo de pistas para o projeto, organizando mesmo um dossier de pesquisa para toda a equipa, que incluía definições, um glossário de palavras relacionadas, mitologias, tipologias,

798 CARVALHO, Inês de – *A História de Amélia* em <http://historiasdeamelia.blogspot.pt/search?updated-max=2008-12-18T02:40:00-08:00&max-results=7&start=4&by-date=false> em 21 de Março de 2013 às 11h.

799 As criações do ano seguinte (2010), *A Comissão* e *Boom & Bang*.

características, lugares, citações, bibliografia, filmografia;⁸⁰⁰ tudo associado ao vento e num processo que apostava antes de tudo no próprio modo de participação:

(...) espaço cujo fim é exactamente a negação da ideia de fim. Pelo contrário, é ponto de fuga, é caminho e direcção, mais espaço para o processo do que para uma conclusão, espaço aberto para mais experimentações. O próprio espectáculo que assinala o momento final da residência é, em si mesmo, processo. A sua forma nunca se fixa, cada apresentação tem uma componente variável essencial: o público que é intérprete e que participa no espectáculo.⁸⁰¹

E na sequência deste processo, que até aí parecia viver em harmonia com as práticas anteriores do VU, surgiu, como a coisa mais natural do mundo a programação de uma viagem aos Moinhos de D. Quixote. Afinal as viagens sempre habitaram o ADN do Visões, e se em Castilla-LaMancha residia uma parte tão importante do nosso imaginário acerca do vento, então nada mais natural do que passar por lá. Tanto mais que, de seguida, entraríamos em residência na comunidade piscatória da Afurada. Seria assim perfeito, na medida em que cruzaríamos um imaginário universal com um imaginário local e referências eruditas e ficcionais com referências populares e documentais.

Mas logo à partida para a viagem, a planificação começa a fugir-nos um pouco, quando na véspera a Ana tem um problema de saúde, que a impede de partir (provavelmente consequência de um ano inteiro envolvida numa continuidade de projetos e viagens particularmente desgastantes, que até incluíram micro-performances ao ar livre com temperaturas abaixo de zero!). Assim, parto para a viagem de 3 dias na companhia da Inês, do Zé Carlos e do músico João Martins. A Inês muito feliz com o arranque da produção, o Zé Carlos verdadeiramente radiante (porque pela primeira vez na vida encontrava tempo para se envolver desde início da criação), o João Martins dando o benefício da dúvida ao novo paradigma (a Ana ausente, a Inês a dirigir e o Zé Carlos tão presente) e eu tentando perceber o que deveria fazer perante tudo aquilo.

Em termos sociais, a viagem correu pelo melhor. Mas em termos artísticos, sentia que havia alguma coisa que me escapava. Na verdade eu não tinha elaborado um plano de trabalho – tudo tinha ficado nas mãos da Inês – pelo que não tinha grandes certezas acerca do que esperar da deambulação. Mas 10 anos de experiência, neste tipo de processos, também me diziam que a maior parte das vezes as coisas acontecem por si e o que mais importa é precisamente o que não foi planeado ou previsto. Mas ainda assim não me conseguia libertar de uma sensação de estranheza, tanto mais que a Inês e o Zé Carlos pareciam imbuídos de um entusiasmo absoluto e que se agigantava a cada moinho, planalto, adega, fábrica de queijo ou marca da literatura e vida de Cervantes, com que íamos deparando. Não é que eu não achasse tudo isso também fascinante, mas confesso que me custava perceber para onde íamos. Mas também acreditava que o projeto radicaria sobretudo no tipo de participação convocada, pelo que os conteúdos não seriam assim tão determinantes quanto isso. E deixei-me ir. Assim, e durante 3 dias mergulhámos na paisagem e nas referências literárias, gravando sons de vento e moinhos e fazendo todo o tipo de experiências com vento e plásticos.

(...) a viagem pareceu não ter servido tanto como meio de definir ideias e recolher material directamente aplicável no espectáculo (como aconteceu noutros processos do Visões), mas mais de “motor de arranque”, reunião da equipa e processo de brainstorming. Não terá sido alheio a isto o facto de não ter havido previamente um trabalho conjunto da equipa em torno dos temas e ideias do espectáculo, como é habitual fazermos, nomeadamente através de blogs internos.⁸⁰²

800 CARVALHO, Inês de – *Dossier de Pesquisa do Projeto VENTO* (Visões Úteis, 2009, documento interno).

801 CARVALHO, Inês de – *Dossier de Apresentação do Projeto VENTO* (Visões Úteis, 2009, documento interno).

802 VITORINO, Ana – *Memoria_Vento_Ana[1]*, (Julho de 2011, documento Word cedido pela autora).



João e Inês em busca do vento; Carlos e Zé Carlos em busca de Quixote e Sancho.

De regresso a Portugal os trabalhos arrancam na Afurada, com diversas sessões com crianças do ensino básico e com visitas e conversas variadas junto da comunidade local (o rancho folclórico, o coro, o mestre da maior traineira, o mercado do peixe etc). Partilho duma generalizada excitação com o processo criativo em si, e com o contacto que este proporciona com uma comunidade tão particular como a da Afurada, em que os ritmos da faina piscatória e os modos de agregação social geram um contexto muito particular em termos de solidariedade e espaço público; e claro, tudo isto, num “outro mundo” que distava poucos minutos do centro do Porto.

E este entusiasmo alicerçava-se também, em grande medida, no paradigma que o projeto propunha em termos de participação. Como se o saber que “íamos fazer aquilo todos juntos” fosse desde logo a resposta para a generalidade das questões. Recordo em particular o Zé Carlos, habitualmente um cocriador que trava entusiasmos exacerbados, com exigências relativas à concretização técnica das ideias em gestação; Pois desta vez, e na sequência da viagem aos moinhos de Quixote, o Zé não largava uma série de ideias que (alegadamente) permitiriam a criação/operação de luz pelas crianças envolvidas. Mas a verdade é que mais tarde (tarde demais digo eu) essas ideias - de construção artesanal de projetores - seriam abandonadas por razões técnicas e de segurança.

Simultaneamente, eu e a Ana não sabíamos exatamente o que fazer. Todo o processo parecia fazer sentido ainda que o produto tardasse. E afinal não nos competia, neste novo modelo de organização, partilhar a Direção Artística do projeto, ainda que assumíssemos a sua Direção de Produção. Mas a situação era extremamente complicada porque a maior parte das vezes não sabíamos bem onde começava uma coisa e acabava outra. Aqui e ali, tentávamos ir corrigindo detalhes, sempre que nos parecia que o processo arriscava afundar-se sobre si próprio. Recordo, por exemplo, um encontro que a Inês planeou para que, juntamente com a comunidade local, construíssemos uma manta, que posteriormente seria a base da cenografia (e enquanto trabalhássemos a manta, iríamos partilhando as histórias locais, nomeadamente acerca da relação com o vento). E só no último momento é que a Ana se apercebe que não existia nenhum ponto de partida que orientasse o trabalho em causa, garantindo um enquadramento estético e técnico no produto final. Era como se apenas o processo-encontro-participação bastasse e o produto-cenografia-espetáculo fosse um dado absolutamente secundário; e ainda que, simultaneamente, não houvesse qualquer garantia da visibilidade do processo enquanto parte do produto. Esta situação particular acabou resolvida, com o assumir prévio de cor e linhas (3 círculos concêntricos de cores diversas). Mas era apenas uma solução pontual.

Quanto à desafinação coletiva, esta foi-se mantendo e agudizando: Eu e a Ana sem sabermos

bem onde começavam e acabavam as nossas funções, a Inês e o Zé Carlos permanentemente encantados com o processo criativo, o João estranhamente calmo, tentando não levantar mais problemas (situação pouco habitual como se ele pressentisse a falta de acerto geral e não a quisesse reforçar) e a Alberta⁸⁰³ a tentar seguir uma ordem natural das coisas, que persistia em não se tornar clara. A situação adensa-se então com o aproximar da montagem. Porque na verdade o guião existente é mais conceptual que prático, como se houvesse um espetáculo imaginado mas não concretizado. Também nesta altura, a Inês acabava por estar cada vez menos tempo na sala de ensaios, por estar ocupada com questões relativas à cenografia, adereços e figurinos.

Seduzir, acompanhar, responder, não falhar, foi talvez a questão que me foi mais cara. Mais do que os aspectos artísticos. Tinha eu própria criado para mim muitas e altas expectativas. Não me queria falhar, não te queria falhar, não queria falhar com ninguém. A determinado ponto esta questão tornou-se demasiado pesada, e, por força de todas as contingências, descontrolou-se. O sonho inicial de vento, enquanto sensação de evento e espetáculo, foi tão interiorizado que depois não conseguia encontrar a porta certa para sair, ou não chegou a ter tempo para isso.⁸⁰⁴

E perante o avolumar do risco, eu a Ana e a Alberta, com os prazos a caírem em cima, assumimos a efetiva direção da performance, e durante poucos dias improvisamos, definimos e ensaiamos – de modo rudimentar- o que se iria passar em cena, mesmo a tempo de iniciar a montagem. Simultaneamente, a Ana organizava todas as possíveis configurações da relação entre a oficina e o espetáculo (que até então permanecia no plano simplificado de uma experiência piloto anterior).

E seria precisamente na montagem, que se agudizaria todo este desfasamento entre processo e produto. Porque repentinamente se tornava óbvio que, por um lado, o maravilhoso processo não era visível no produto; e por outro lado, a maravilhosa participação associada ao produto não seria suficiente para o sustentar se as soluções previstas (cenografia, luz, trabalho de ator e o próprio modo de participação das famílias) não funcionassem.

A escrita final do espetáculo foi desproporcionalmente rápida, quando comparada ao tempo da pesquisa e residência (o que em abstracto não é necessariamente negativo). Mas a maior consequência desta desproporção de tempo foi porventura a “atomização” da equipa, que durante o período de ensaios acabou por trabalhar algo distanciada, devido à quantidade do trabalho de finalização nas diferentes áreas.⁸⁰⁵

Recordo, de forma muito presente, alguns dos momentos da semana da montagem: primeiro a permanente tranquilidade do João, que a todo o tempo aparecia como solução dos problemas sem nunca ter suscitado mais algum; como se visse o caos que o rodeava e não encontrasse espaço para nada mais do que isso; depois a transformação do Zé Carlos – normalmente o nosso garante técnico e racional – num problema complicado, que se revelava numa constante discrepância entre as suas ideias e as possibilidades de concretização técnica; ao ponto de, numa madrugada gélida, escapar sozinho da montagem para um passeio ao longo do Douro, em que só o encontrei quando já se aproximava da Estação de S. Bento no Porto. Recordo um momento em que, a propósito da utilização de um qualquer material cenográfico, respondo de forma desagradável à Inês com algo como “Esquece, agora do que se trata é de salvar o espetáculo”. E finalmente, o ensaio de imprensa, em que a Inês Nadais, jornalista do *público*, faz uma pergunta à Inês de Carvalho acerca do espetáculo em si; momento em que a nossa Inês fica literalmente sem voz, não conseguindo articular uma palavra sequer.

Enfim, parece que me deixei consumir pelas tensões do processo, algumas delas faziam parte do

803 Alberta Lemos, cocriadora e performer das *Histórias de Amélia* e que integrava a equipa por sugestão da Inês.

804 CARVALHO, Inês - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de* 11 de Março de 2011.

805 VITORINO, Ana – *Memoria_Vento_Ana[1]*, (Julho de 2011, documento Word cedido pela autora).

pacote-desafio, outras apareceram dentro de mim sem pedir licença, e independentes do resto.⁸⁰⁶

Sim, o processo criativo de O VENTO, seja no modo como (não) incorporou devidamente o processo no produto, seja no modo como confiou cegamente na alavancagem do elemento participativo do produto, foi uma sucessão de enganos, mal entendidos e ingenuidades. E tudo isto deixou, sem dúvida, uma marca profunda nas relações entre a equipa. Veja-se o modo como este relato não integra qualquer comentário do João ou do Zé Carlos apesar de eu o ter solicitado de forma constante durante dois anos. Dois anos! Na verdade os mesmos dois anos em que andei atrás de um *feed back* de Serralves acerca de FURLAN Nº8. Dois anos em que estes dois colaboradores, permanentes e quotidianos, nunca encontraram disponibilidade para escrever uma linha sobre isto, apesar de constantemente darem o seu tempo, energia, reflexões, talento e generosidade a uma série de atividades do VU. Mas para falar sobre O VENTO, não. Naturalmente não me é possível aqui fazer qualquer juízo – posteriormente sindicável - acerca desta situação. Mas o que sinto – e nesta terceira parte da dissertação é isso que sobretudo interessa – é a cicatriz profunda que este processo deixou, ao ponto de poder ser quase doloroso (ou se calhar inconveniente) falar dele.

Mas se me socorrer do blog interno,⁸⁰⁷ em que o processo criativo ficou documentado, parece óbvio o momento decisivo de todo este processo. O blog tinha sido aberto no final de 2009, com as habituais ideias gerais e com a definição de modos de organização. Posteriormente, em Outubro e Novembro de 2010, entrava-se no processo criativo, com troca de referências, novas ideias, preparação e depois documentação da viagem e da residência. E a 30 de Novembro eu escrevi:

Quanto à política da coisa: eu gostaria que este espectáculo não fosse celebrativo e funcional ao processo, ou seja que não caísse num vazio crítico aberto pela sensação de que a ideia de fazer isto só por si já justifica o que quer que se faça. Basicamente não queria ser engolido pela ética do processo.

Para dois dias depois o João escrever:

Li num dos últimos posts do Carlos um parágrafo com o qual me identifico totalmente [transcrevendo de seguida o parágrafo anterior].

E no próprio dia a Inês responder ao João:

Concordo.

O processo - de observação, vivências, recolha - serve de alimento ao espectáculo, mas a criação não deve ficar presa (ética ou emocionalmente) ao processo, nem deve ser dele uma exposição. É preciso encontrar o caminho e a história que, agora, queremos contar.

Mas apesar destas boas intenções, refletidas em *posts* que nas duas semanas seguintes tentavam concretizar o produto, a verdade é que o processo foi seguindo, essencialmente ancorado por conceitos e desejos (associados ao modo de participação do público) que tardavam em ser tecnicamente verificáveis, nomeadamente os que diziam respeito a “caixas móveis com projetores PAR encastrados” e a “materiais onde agarrariam as imagens”.

Ainda assim, e dois anos depois, sou um grande entusiasta deste falhanço do Visões Úteis. Aliás já atrás tinha referido a naturalidade com que o falhanço deve ser encarado no contexto da performance. O VENTO tornou-se então num trabalho em constante (re)construção, que ao longo dos meses subsequentes foi sujeitos a sucessivos enxertos e transformações: primeiro abandonando

806 CARVALHO, Inês - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de* 11 de Março de 2011.

807 VISÕES ÚTEIS – *Vento, blog de trabalho do projeto Vento* em <http://vu-vento.blogspot.pt> em 21 de Março de 2013 às 12.30h, de onde são retiradas as 3 citações seguintes.

algumas opções cenográficas que os contextos de produção não permitiam garantir com proficiência; depois excluindo da performance a segunda camada de público (o dito “não participante”) e transformando O VENTO em algo que está literalmente a ser feito por todos e em que ninguém fica só para ver; finalmente abrindo o evento a grupos seniores, numa fascinante descoberta das tangentes entre a infância e a terceira idade (e por vezes mesmo numa partilha da performance entre gerações muito afastadas). Tudo isto numa constante sublimação dos termos da participação e do próprio risco de falhanço, quotidianamente atualizado pelos novos performers que se vão dispondo a participar.

Sinto que o Vento, o produto final, é um bom espectáculo, divertido, envolvente, num formato original e desafiante para a equipa que o faz e interpreta. É a obra aberta que desenhei, diferente a cada apresentação pela indefinível participação do público.⁸⁰⁸



O VENTO-Oficina (imagem Hugo Martins) e O VENTO-Espectáculo (imagem Paulo Pimenta)

Por tudo isto, e quando considero o longo prazo, desde o início da criação até à sua ainda presente difusão, O VENTO terá sido um dos mais bem sucedidos processos criativos do VU, o que é paradoxal, na medida em que até à estreia o apontaria como um dos maiores falhanços. É verdade que o processo nunca foi devidamente integrado no produto. Mas também é verdade que o modo de participação não só alavancou o sucesso da performance como exigiu uma permanente atualização do processo criativo, que assim terá encontrado algum espaço para redimir a ingenuidade inicial.

E agora sim, pareço a Cristina Grande, programadora de Serralves: não só reconhecendo uma quotidiana fuga para a frente, na busca de soluções de futuro e sem tempo para refletir sobre o passado; mas também acreditando que, apesar de ter corrido tudo mal, na verdade correu tudo bem, e que, no final, o processo e a participação salvaram o dia.

3 – Do poder das histórias à conformação da realidade através de narrativas: os espaços cénicos de Catarina Martins e as estratégias de advocacia de Mary Ann DeVlieg

Desde o início desta investigação, que não escondi um fascínio pelo modo como as narrativas dominantes reforçam, por razões diversas, o relevo estético e político da participação. Não podia assim deixar de testar a minha própria experiência num território já atravessado, ainda que numa perspetiva mais distanciada, no ponto três da segunda parte.

Aliás, foi já no decurso do processo de investigação, que vivi uma intensa experiência, associada ao poder transformador das histórias, e à sua capacidade de induzir modos de participação

808 CARVALHO, Inês - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de* 11 de Março de 2011.

muito especiais. Refiro-me ao dia 5 de Maio de 2011, quando me deslocuei ao Coliseu do Porto para assistir ao Evento “O Melhor de Dois Mundos – Motivação, Marketing e Vendas”. Tratava-se de um espetáculo (sem dúvida) protagonizado por Daniel Sá Nogueira e Daniel Godri. O primeiro apresentando-se, sem modéstia, como o “Líder Nacional em Desenvolvimento Pessoal”; e o segundo, nada mais nada menos, como sendo “O Melhor Orador do Mundo em Língua Portuguesa”.

No início, a música dispara, num volume mesmo muito alto, e toda a gente se levanta, batendo palmas e dançando, num clima de grande festa; e como se, desde o início, todos soubessem que esse era o comportamento adequado; enfim, até eu já sabia porque tinha visto uma reportagem televisiva acerca da apresentação do mesmo espetáculo no Pavilhão Atlântico. Por isso, naqueles primeiros minutos, somos todos os verdadeiros protagonistas do Evento. Até que entra o Daniel Sá Nogueira: aos saltos, a dançar, gritando “Vamos acordar a Cidade”, e toda a gente dança e salta também. E o Daniel avisa logo: “Vocês são bons, têm de ser bons porque estão aqui a participar nisto.” Toda a gente parece concordar e sentir que está ali realmente para participar em algo importante. E o próprio desenho de luz reforça essa convicção, através de uma luz geral em que a plateia e o palco se fundem. Posteriormente, o espetáculo evolui com uma notável demonstração de proficiência do Daniel, não só no modo como utiliza técnicas associadas ao trabalho de ator – controlo do ritmo, domínio da pausa, *timing* associado ao humor, composição de personagens, movimento, relação direta com o público, dicção etc – mas também na escrita do argumento, que faz a apologia de alegados novos paradigmas associados ao desenvolvimento pessoal.

Mas a mim impressiona-me particularmente o modo como o público é engolido por uma espiral participativa, organizada em torno de uma permanente interação com a plateia, em que cada um dos presentes sente a responsabilidade de ter que fazer algo para mudar o mundo. Notável, a título de exemplo, o momento em que um jovem com deficiência entra e pede aos presentes que o façam “sentir grande”. E perante este apelo, a solução fica nas mãos do coletivo que gera a solicitada “sensação de grandeza” através de sentidos aplausos. E uma das estratégias, a que o guru do desenvolvimento pessoal recorre, é precisamente a organização de pequenas histórias que se sucedem com um cuidado muito especial. Porque o Daniel não permite que a interpretação da história fique nas mãos dos participantes, ou seja não há uma partilha real da escrita, na medida em que o Daniel sabe sempre gerar (explícita ou implicitamente) uma moral que, imediatamente, se assume como o dogma que sustentará o axioma seguinte do argumento. Tudo isto numa admirável sucessão silogística que os participantes acreditam estar a cocriar, sempre que demonstram a sua vontade/adesão através de um sistema de votos por braço no ar.

Entretanto, acabo por sair, ao fim de duas horas, já esgotado com o esforço físico e mental que participar neste evento parecia exigir. Saio por isso sem nunca ter visto o segundo convidado, Daniel Godri, não podendo por isso confirmar se efetivamente seria o melhor orador do mundo em língua portuguesa. E quanto às duas horas, que passei no Coliseu, sinto ter acumulado diversas informações contraditórias (por exemplo haver um “grande arquiteto” mas a “culpa ser da Alemanha”) apesar de paradoxalmente o meu corpo - afundado em luz e som e embalada pela criação conjunta de tantas histórias - me dizer que essas contradições retóricas e políticas são detalhes insignificantes.⁸⁰⁹

E este contacto, tão próximo e espetacular, com o poder demiúrgico de um bom Contador de Histórias, levou-me a tentar uma aproximação ao modo como este processo de escrita e performance – alicerçado num permanente apelo à ideia de uma alegada autoria colaborativa e participada – se estaria a desenvolver no terreno das grandes decisões políticas. Para isso abordei, com a descrição possível, uma pessoa conhecida, que algum tempo antes me tinha explicado que trabalhava para o Governo Português como um “Gestor de Crises através da construção de

809 Curioso notar a partilha de técnicas e modos de participação (relação com o público, histórias, silogismos, canto, dança, música) entre este evento de motivação pessoal e a celebração religiosa da IURD, em que participo posteriormente.

narrativas?”. Ouçamos a explicação pelo próprio, que, por razões óbvias designaremos aqui apenas por SENHOR X:

As equipas ministeriais são apoiadas técnica e politicamente por um grupo de pessoas cuja função é recolher, organizar e coligir informação de forma a capacitar os agentes políticos com instrumentos que lhes permitam tomar decisões e comunicá-las eficazmente aos cidadãos, geralmente através da comunicação social.

Na esmagadora maioria das vezes, esse trabalho tem pouca visibilidade porque se refere ao regular funcionamento dos organismos governamentais ou a matérias de baixa controvérsia na opinião pública. Nesse caso, a comunicação é unidirecional, querendo dizer com isto que se processa do agente político para a sociedade sendo assimilada por esta de forma não reativa. Há no entanto casos em que os “dossiers” são mais polémicos e o processo de construção da narrativa de suporte à decisão mais complexo e delicado. O pior caso possível acontece quando a comunicação social devolve o assunto ao agente político, ou seja, quando questiona a narrativa ou os elementos que a suportam, dando origem a um diálogo entre os agentes políticos e a sociedade. Esse diálogo constante acaba sempre por ter impactos negativos na forma como a opinião pública percepçiona a atividade do agente político, no limite porque é muito desgastante.⁸¹⁰



Questionar de narrativas nas manifestações de Março e Outubro de 2011 no Porto.

Ou seja, o nosso SENHOR X partilharia com Daniel Sá Nogueira a tarefa de construir narrativas de modo a que o público-alvo se sinta permanentemente envolvido como coautor do argumento, ainda que, na realidade, todos os eixos narrativos disponíveis já estejam ordenados para que se atinja um determinado efeito dramático (que desde o início integra os objetivos do autor principal da trama). A diferença parecia estar apenas na discrição absoluta do SENHOR X, face ao carácter espetacular do Daniel: porque o primeiro esconde a sua própria existência do público-alvo; enquanto o segundo a assume, utilizando depois os mecanismos do espetáculo para que o público alvo suspenda alguma eventual descrença e acredite que as narrativas apresentadas não estão manipuladas à partida. É o SENHOR X tem ainda a bondade de partilhar comigo um exemplo da sua atividade de “Contador de Histórias”, num Gabinete Governamental em que trabalhou como Assessor Político:

Este processo demorou quatro meses. Durante esse período, construímos alianças não formais com alguns dos interessados de forma a garantir que as negociações decorreriam como desejávamos. Paralelamente, recusávamos responder diretamente às solicitações da comunicação social e confrontávamos as diferentes partes com a necessidade de esclarecimento.

810 SENHOR X – *CarlosCosta.docx* (2012, documento cedido pelo autor com indicação expressa de anonimato sob o nome de Senhor X).

Havia, claro, o risco de sermos acusados de não quereremos resolver o assunto de forma célere e durante várias semanas as manchetes em alguns órgãos sociais referiam essa percepção. Os desequilíbrios entre os agentes do processo eram evidentes. De um lado, organizações com poder económico que tinham agências de comunicação a trabalhar com elas com capacidade para induzir e criar notícias na comunicação social. Do outro, grupos de pessoas com pouca capacidade de controlarem e difundirem os seus interesses na comunicação social. De forma informal, acabámos por demonstrar e sublinhar esses desequilíbrios o que passou a comprometer a credibilidade dos grupos económicos e a reforçar a credibilidade dos segundos. Paralelamente, reuníamos com terceiros interessados em resolver o assunto de forma alinhada com a nossa vontade política. Essas reuniões eram feitas fora-de-horas e em gabinetes interiores do edifício para que a comunicação social não tivesse conhecimento das mesmas.

(...)

A narrativa resultante, de que o Estado não deve ser parte interessada em problemas desta natureza, foi por nós induzida através das alianças que construímos no processo. Narrativa essa que nunca foi por nós formalizada. Nem poderia sê-lo, porque violaria a premissa de não intromissão. E essa foi a grande vitória deste processo.⁸¹¹

Contudo, este género de contactos – com gurus do desenvolvimento pessoal e assessores políticos – não fazia parte de uma experiência pessoal que eu pudesse considerar relevante para os objetivos a que me propunha nesta terceira parte da dissertação. Afinal, tinha estado apenas duas horas com o Daniel, e relativamente ao SENHOR X, a nossa relação tinha sido o mais racional possível. Mas ainda assim, esta dupla experiência deixava-me cada vez mais atento ao modo como as ferramentas narrativas, e nomeadamente as também associadas à performance teatral, estariam a ser usadas no campo da política. Razão pela qual, a primeira experiência pessoal relevante, com que me confrontei, foi obviamente proporcionada pelo contacto com a Catarina Martins, ou melhor, pelo contacto com a Catarina Martins numa perspetiva completamente nova.

Eu conhecia a Catarina desde 1992. Juntos tínhamos atravessado um experiência de Teatro Universitário e fundado o Visões Úteis, onde durante 15 anos colaborámos na conceção, escrita e direção de espetáculos de teatro e outros eventos de cariz performativo. Isto até 2009, altura em que a Catarina foi eleita como deputada à Assembleia da República e abandonou o VU para exercer o seu mandato. Mas enquanto estive no VU, e especialmente ao longo dos últimos anos, a Catarina sempre me fez sentir uma fé absoluta nas histórias enquanto modo de envolver as pessoas; e por histórias refiro aqui um modo de organização narrativa, suficientemente dramática, em que se definem personagens, que perseguem objetivos e constantemente vão ultrapassando obstáculos, tudo isto num quadro de significados relativamente fechado.

Mas mais do que isso, a Catarina demonstrava uma particular capacidade para compreender o modo como as narrativas *mainstream* nos mantêm quotidianamente convencidos da veracidade de diversos preconceitos. Ainda recorro que foi a Catarina, nos anos noventa, quem me disse que eu era estúpido por classificar de “demasiadamente feminino” o cinema da Jane Campion. E dez anos depois, foi a Catarina a primeira pessoa que ouvi a sublinhar o modo como o discurso de Barak Obama, convidava os ouvintes a organizar os seus próprios sentidos; isto através de um particular modo de contar histórias que rompia com uma tradição política tão forte que eu nem reparava que existia. Tal como não reparava que não era o cinema da Jane Campion que era “demasiado feminino” mas todo o restante que era “demasiado masculino”. E explicava a Catarina, no seu blog, ainda em 2008:

O discurso do Obama tem ainda um outro mérito muito importante: percebe-se. Não exige determinada escolaridade ou vida intelectual dos interlocutores. Sem ser simplista é simples. As elites portuguesas adoram ser crípticas para a maior parte da população. Mais importante do que discutir uma ideia é mostrar que se tem eventualmente uma grande ideia. De preferência escondida numa frase do tamanho de um parágrafo, cheio de referências a outros e ao próprio,

811 *Ibidem*.

com uma construção e um vocabulário dignos da melhor literatura do século XIX. Não há pachorra.⁸¹²

E em termos de performance, a Catarina sempre esteve – enquanto artista – especialmente atenta ao modo como esta, através dos tipos de participação que convoca, condiciona de forma decisiva as relações de poder. Recordo, por exemplo, o trabalho que dirigiu com jovens do Bairro de Cerco, no Porto, e as suas opções em termos de investigação académica: o primeiro sublinhando o modo de participação em detrimento da busca de virtuosismo; e as segundas, centradas, na altura, numa investigação de Mestrado acerca das possibilidades de intervenção baseadas em relatos orais (para recuperar funções de linguagem perdidas com o envelhecimento). Aqui, a Catarina tentava confrontar um grupo de idosos com os mecanismos da escrita e com o mundo em que estão inseridos, testando modos de reforçar a sua inclusão social.

(...) seria também interessante tentar compreender até que ponto é que produzir discurso sobre um tema – neste caso o presente e a cidade – transforma a visão desse mesmo tema. Ter-se-á a Praça da Batalha, como os dados recolhidos parecem indicar, tornado num local mais agradável depois trocarmos ideias sobre ela?⁸¹³

Não admira assim que se tenha revelado extremamente pertinente integrar aqui a minha experiência pessoal, ao longo do ano de 2011, enquanto participava em algumas das intervenções públicas da (agora deputada) Catarina. Mas se num primeiro momento, eu imaginava que as narrativas que a Catarina tentaria impor, seriam alavancadas, antes demais, pela oralidade, rapidamente percebi que era antes no design do espaço cénico, enquanto catalisador de uma metodologia colaborativa de escrita, que se traçavam as diferenças fundamentais, relativamente ao modo como até aí se organizava habitualmente a produção do discurso político. Portanto uma produção de discurso, sim, mas um discurso eminentemente performativo e improvisado, em que o modo como te sentas condiciona o modo como vais pensar e escrever.

Na primeira vez, a 21 de Fevereiro, vou ao encontro da Catarina, no Porto, no Espaço *Maus Hábitos*, para uma sessão ao fim da tarde, promovida pelo *Bloco de Esquerda*, para discutir a situação do *Rivoli Teatro Municipal*. Sou dos primeiros a chegar à “sala norte” dos *Maus Hábitos*. E o primeiro “choque” para quem entra é perceber que as mesas estão dispostas em círculo. Não há um centro ou referência central. Parece claro que não estarei ali para ouvir um discurso da deputada, mas verdadeiramente para uma reunião de trabalho em que será suposto todos participarem de modo intenso. Ou seja, parece que vamos todos fazer alguma coisa juntos. Sento-me num lugar à sorte, tanto mais que, com a Catarina andando de um lado para o outro, é impossível perceber onde poderá vir a estar o centro e a periferia simbólicos daquele círculo. E fico ali a ver a Catarina a tratar dos últimos detalhes, sem poder deixar de recordar o modo como se organizavam as dramaturgias e os espaços cénicos do *Visões Úteis*, e em particular o modo como acreditávamos – com a Catarina – que antes demais do que se tratava era de desenhar e reforçar perspetivas, que lançassem um novo olhar sobre dada questão. Enfim, o que já na altura se designava por “dramaturgias do espaço e do olhar”.⁸¹⁴

812 MARTINS, Catarina – *Ainda o discurso de Obama*. Post de 26 de Março de 2008 em <http://argolas.blogspot.pt/search/label/obama> em 5 de Abril de 2013 às 11h.

813 MARTINS, Catarina – *O Impacto da Intervenção nas Funções Linguísticas dos Idosos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. p. 55.

814 Tomo as designações propostas, em português, e no início da década passada por PAIS, Ana – *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.



Porto: A deputada espera pelo público e o público espera pela deputada.

Mas esta minha introspeção teórica é rapidamente interrompida pela Catarina, que desde logo avisa que me irá pedir para – em nome da PLATEIA, de que era Diretor – explicar as ações judiciais que tinham sido movidas contra a Câmara Municipal do Porto. Portanto vou mesmo participar. Já ia. Mas ainda vou mais. Abandono então definitivamente o distanciamento e considerações teóricas e começo a preparar algumas notas.

Entretanto, as pessoas começam a chegar e o círculo parece comportar-se como um organismo vivo. A roda alarga-se para que caibam todos. Chega ainda mais gente. A roda volta a alargar-se. Novamente mais gente. Ricardo Alves, do *Teatro da Palmilha Dentada*, afirma “Não há segunda Plateia,” parecendo-me que quer dizer, mais precisamente, que ali, naquele contexto, não deve haver segunda plateia. Mas ainda assim, o círculo não parece ser de acesso universal porque há dois jornalistas que estão sentados no seu exterior; talvez porque estejam ali para ver e não para participar. E mesmo antes de começarmos a Catarina sugere que se espere mais uns minutos pois há algumas ausências, e afirma : “temos todos vidas complicadas”, sedimentando definitivamente o carácter comunitário para que o espaço cénico já apontava: ela é apenas mais um elemento do grupo.

Finalmente, estão cerca de 60 pessoas mas nenhuma mesa que debite ideias, antes a afirmação, da Catarina, de que “temos ideias diversas mas que estão separadas” e que este encontro servirá para nos “ajudar a pensar o que fazer com o Rivoli”. A Deputada começa por apresentar os participantes de uma maneira geral (artistas, ex-okupas, escolas) e recorda que o Porto é a cidade do país com mais escolas de teatro. E esta descrição reforça a ideia de que este fórum tem legitimidade. Mas ela não o diz. Sou eu que o sinto, como se o tivesse descoberto sozinho.

Ao longo de mais de uma hora, há diversas intervenções: algumas mais técnicas, outras mais inflamadas e uma ou outra que claramente coloca em causa a integridade da roda enquanto coletivo. E a Catarina preocupa-se, sobretudo, em garantir uma ponte entre todas as intervenções, partindo dessa síntese para apresentar a sua própria opinião. Ao mesmo tempo, a intervenção de José Castro (do *Bloco de Esquerda* no Porto) torna ainda mais flagrante o contraste entre o discurso da Catarina e aquele discurso maioritariamente associado à política (nomeadamente) local: este feito de ataques violentos aos outros partidos e agentes; o da Catarina feito de uma organização de perspectivas que convida o ouvinte a descobrir por si próprio aquilo em que acredita.

Perto do final, a Catarina faz correr uma folha de presenças com endereços de correio eletrónico, reforçando a ideia de que somos um grupo, que a discussão é para continuar e que haverá um retorno do que ali se disse e fez. E avisa que terá de sair passado pouco tempo mas que podemos continuar sem ela, e que a folha de presenças está disponível para consultas que permitam

contactos bilaterais. Finalmente sai, dizendo que tem de correr para apanhar o comboio para Lisboa e que já não sabe se o vai conseguir fazer. Há um forte aplauso e votos de boa viagem. E a reunião continua. O espaço cénico em círculo não se desfaz.

E só depois da Catarina sair, é que recorro que foi precisamente nos *Maus Hábitos*, e também naquela sala, que 10 anos antes (2001) o VU estreava o espetáculo ESTUDOS. Este organizava-se em torno de 3 momentos principais, que viviam sobretudo do modo como se dispunha o público à volta de mesas. E nesse espetáculo, que a Catarina coescreveu e dirigiu, sucedia-se um discurso bélico (com o público de pé à volta duma individualidade num palanque), uma conferência (com o público sentado em plateia frontal a um orador numa mesa) e um debate televisivo (com o público disposto em arena face a dois convidados em confronto). Enfim, 3 perspetivas diferentes, mas partindo sempre da convicção que era o modo de organizar as mesas que condicionava, ou pelo menos refletia, os modos de participação. Como se dez anos depois, a Escritora de Cena Catarina voltasse ao mesmíssimo local do crime para o cometer outra vez, mas num contexto diferente.

No dia cinco do mês seguinte, desloco-me a Penafiel e acompanho mais uma intervenção da Catarina, numa sessão para a Juventude, organizada pelo *Bloco de Esquerda*, no Auditório Municipal. Desta vez parece-me que a Catarina não irá conseguir construir o seu “círculo mágico”, não só porque se trata de um auditório, com palco e plateia fixa em anfiteatro, mas também porque a organização colocou uma mesa no palco. Mas de forma ostensiva, a Catarina não sobe ao palco, forçando uma roda na plateia, ainda que isso a obrigue a ficar numa posição estranha, sentada numa das filas da frente, meia de lado, meio torcida.⁸¹⁵

E paradoxalmente, o impacto do círculo parece-me ainda maior aqui do que no Porto, porque a mesa fica ali no palco, vazia, debaixo das luzes teatrais que se tinham montado para melhor a iluminar, como que marcando a recusa da narrativa, implícita no espaço cénico previamente organizado. E na plateia, pouco iluminada, em que se dá a discussão, a Catarina vai colocando em causa precisamente as narrativas dominantes e os valores que estas transmitem. Não conta propriamente uma história, ou melhor, “como que conta” uma história sobre o modo dominante de contar histórias. Percebemos o que ela quer dizer sem que ela tenha de o dizer e sem que avance com qualquer tipo de moral. Como se já o soubéssemos e nunca tivéssemos percebido que o sabíamos. Mas sempre numa dramaturgia relativamente aberta, que convida à participação do público, para que este a preencha também. E sempre, tendo como fundo aquela mesa vazia, e iluminada por projetores de recorte, como que numa (involuntária mas assumida) projeção simbólica e teatral de um modo de participação política recusado.

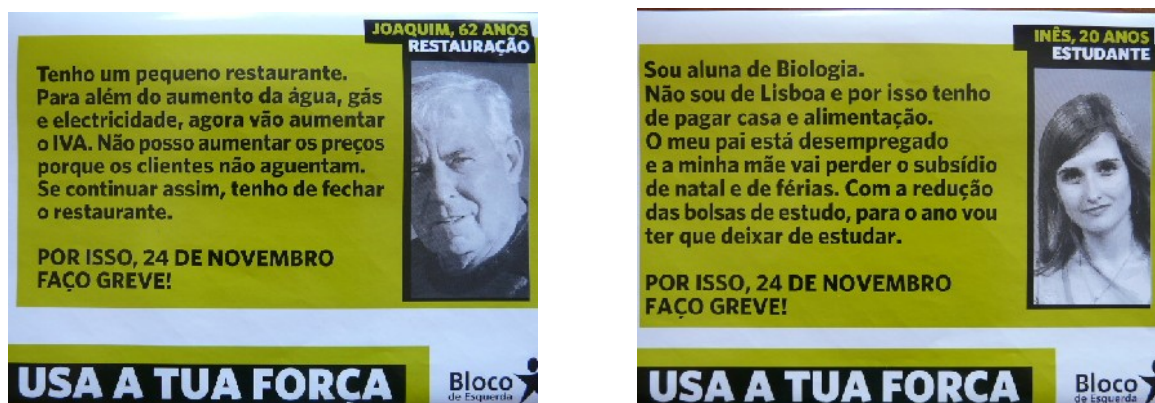


Penafiel: Palco vazio e deputada na plateia.

815 Curiosamente, nesta iniciativa, a Catarina está acompanhada do seu colega de bancada parlamentar, José Soeiro, que referi a propósito da dinamização de um núcleo do *Teatro do Oprimido*, no Porto.

Finalmente, em 20 de Novembro do mesmo ano, a própria Catarina acaba mesmo por expor a lógica que presidia ao design dos espaços cénicos da sua intervenção política. Assim, numa sessão organizada pelo *Bloco de Esquerda*, no Teatro Carlos Alberto, no Porto, a mesa estava colocada pelos anfitriões (o Teatro Nacional São João) numa posição de conferência, não havendo aparentemente possibilidade logística de alterar a situação. E a Catarina logo explicou que a situação se devia a uma opção que a tinha ultrapassado, mas que a ideia não era a unilateralidade dominante que a arquitetura transmitia mas sim uma busca de diálogo. E, na impossibilidade de alterar cenicamente a situação, a Catarina chamou 3 pessoas para partilharem a mesa consigo, esforçando-se para que, pelo menos duas dela, “não viessem sozinhas”, por representarem associações e cooperativas como a *GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas* (cooperativa que gere direitos conexos e que contava com milhares de cooperantes) e a *PLATEIA – Associação de Profissionais das Artes Cénicas* (associação profissional que contava com cerca de cem associados, entre profissionais e companhias). E pronto, se não era possível combater a arquitetura, pelo menos a Catarina soube reduzi-la à absoluta irrelevância, colocando todos frente a frente com todos.

Entretanto, e desde 2011, que o *Bloco de Esquerda* já tinha ensaiado uma abordagem das grandes questões políticas do momento através de histórias pessoais que – seguindo de certo modo o registo narrativo que referi a propósito de Barak Obama, na Segunda Parte – convidavam os eleitores mais a formar a sua própria opinião e menos a seguir uma opinião já formada (isto em termos de sensações, claro). Refiro-me a uns autocolantes verdes impressos pelo *Bloco de Esquerda* e que se enquadravam na preparação da Greve Geral de 24 de Novembro de 2011. Aqui optava-se apenas por contar a história de uma pessoa concreta – a Vera, o Nuno, o David, a Dina, o Joaquim ou a Inês – associando essa história à fotografia da pessoa.



Histórias autocolantes do Bloco de Esquerda (Direitos Reservados).

Aliás, a própria Catarina integraria essas histórias num discurso assinado por si, que apelava à adesão à greve:

A Vera trabalha oito horas por dia numa pastelaria. Ganha o salário mínimo e tem um filho. Vai pagar mais 20% de luz porque não tem sequer direito a tarifa social; para o Governo vive sem dificuldades, embora não conheça outra coisa no seu dia-a-dia. A patroa já a avisou que não sabe se vai continuar. O IVA aumenta, os clientes não aparecem, a pastelaria parece condenada a ser mais uma porta fechada das muitas que ameaçam fazer parte do desenho das nossas cidades. O presente é impossível e o futuro negro. E pedem-lhe agora que trabalhe mais meia hora por dia; 15 dias por ano de trabalho sem salário. Para quê? Em nome de quê?
 O Nuno, polícia, com um salário médio de 800 euros, ouviu o Ministro das Finanças dizer que ele é uma despesa. E como tal tem de ser cortado. Entre subsídios de férias e de Natal, este

Orçamento do Estado leva-lhe mais de 2000€. Perde 20% do salário, num ano em que sobem a luz, os transportes, a conta do supermercado. Até nas horas extraordinárias que é obrigado a fazer, o Estado inventou uma nova fórmula para lhe roubar salário. E como o Nuno, o David, enfermeiro, com um salário médio de mil euros e que vai perder 25% do seu salário. Mesmo a Dina, auxiliar de acção educativa, com 485 euros por mês, verá serem-lhe roubados, nos subsídios de refeição, 8% do seu salário já miserável.⁸¹⁶

Passo ao lado da importância de saber se a Vera, o Nuno, o David a Dina existem mesmo (em termos de biografia ou imagem) ou se são uma ficção.⁸¹⁷ Porque agora me interessa mais convocar a experiência pessoal que tive, também desde 2011, precisamente no âmbito de um acentuado “contra-ataque das histórias” no campo da política cultural.

Nesta altura eu já participava de forma regular nos encontros promovidos pelo *IETM-International Network for the Contemporary Performing Arts*. O IETM agrega diversos agentes (artistas, produtores, companhias, organismos públicos) ligados às artes performativas e assume-se como um facilitador do trabalho em rede e um agente de *lobby* em favor das artes performativas, em particular fazendo a apologia do financiamento da criação artística enquanto bem público. Mas no IETM o *lobby* não se designa como *lobby*, mas antes como *advocacy*, para assim escapar à conotação negativa da expressão dominante.

E no final da década passada, a principal estratégia de influência política passava pelo estabelecimento de *links*. Explico: tratava-se de reconhecer a deficiente legitimação da cultura, e em particular da criação artística, enquanto bem público. Ou seja, para a generalidade dos cidadãos não seria óbvio (na melhor das hipóteses) que os seu impostos devessem ser utilizados para financiar a criação artística performativa, afastando-a da lógica do mercado. E sendo assim tornava-se natural que os decisores políticos – representantes dos contribuintes/eleitores – não se sentissem legitimados para decidir nesse sentido, mesmo que, o que também não era frequente, pessoalmente encarassem a criação artística como um bem público tão legítimo como a defesa nacional, a saúde ou a educação. Então do que se trataria, seria de fornecer, aos decisores, elos entre a criação artística performativa e outros bens públicos (mais) legítimos. Assim, nas sessões do Grupo de Trabalho *Creative School of Advocacy* (em cuja terceira edição tive oportunidade de participar em 2009 em Vilnius, na Lituânia) procurava-se dotar os agentes do setor com os *links* mais eficientes, colocando o valor intrínseco da cultura em segundo plano, para realçar o seu valor instrumental. A tónica dos discursos deveria assim estar na capacidade que a atividade dos agentes tivesse para desenvolver os bens públicos já consagrados, como o desenvolvimento económico, o emprego, a educação, a mobilidade, a requalificação urbana, a coesão social ou a integração de minorias. Basicamente o agente deveria esquecer – no momento em que comunicava com os decisores - aquilo que realmente o movia e centrar-se na eventual capacidade do seu projeto para, por exemplo, fazer as pessoas sair de casa para jantar fora, usar os transportes públicos ou passar a encarar uma dada etnia com outros olhos. E nesta escola de *lobby*, a Secretária -Geral do IETM, Mary Ann DeVlieg, sintetizava o paradigma com um lapidar “Forget About Culture”, deixando em estado de choque a sensibilidade artística de muitos dos participantes. Na altura achei fascinante esta construção narrativa, partilhando-a com os associados da PLATEIA, no blog da associação, em que recordava também o modo como, logo na altura, se concretizava esta estratégia do IETM:

Mas no fim [do encontro de Vilnius], e porque à cultura mais vale esquecê-la, os participantes eram repetidamente lembrados pela equipa do IETM, da importância vital de uma folha A4 que deviam preencher: tratava-se da descrição pormenorizada dos Euros que cada visitante tinha deixado no país, entre Hotel, refeições, transportes, copos e *souvenirs*. Para depois fazer ver às

816 MARTINS, Catarina – *A Grécia é já aqui* em <http://blocodeesquerdaindependente.blogspot.pt/2011/10/grecia-e-ja-aqui.html> em 3 de Abril de 2013 às 12h.

817 Ainda assim colocamos esta questão ao Bloco de Esquerda, sem contudo obtermos uma resposta: COSTA, Carlos – *Mensagem pessoal de correio eletrónico, para Bloco de Esquerda de 3 de abril de 2012.*

autoridades nacionais e municipais que por cada moeda investida ,pelo menos outra, e esperemos que mais, teria sido recuperada para a economia nacional. E assim demonstrar que o investimento na cultura serve o desígnio nacional, e bem público, do desenvolvimento económico. Porque a cultura, só por si, o melhor é esquecê-la...⁸¹⁸

Entretanto, e com o aproximar dos impactos da crise financeira de 2008, nos orçamentos para a Cultura (previstos para 2011) o IETM passou a concentrar-se (mais tarde se veria que sem grande sucesso) na manutenção do investimento público no sector. E em 2011, quando já se presentia o colapsar do financiamento público às artes em vários países, o IETM anunciou uma novidade em termos de estratégia. Foi na Primavera, em Estocolmo, num encontro que desde logo, no seu mote, colocava a tónica no poder das histórias: “Whose Story is It?”. Do que se tratava então era de apostar num trabalho a longo prazo (2011 a 2014) que assentaria na recolha de histórias, com poder para expressar uma ideia, histórias que garantissem mais impacto do que a argumentação racional baseada em asserções políticas e *links*. Basicamente, o IETM concluía que não adiantava nada continuar a apelar à racionalidade do anterior sistema de *links* porque as decisões políticas cada vez mais pareciam ser tomadas em função das emoções causadas por histórias bem contadas:

(...) Os membros do IETM são os “especialistas que ajudarão a colher o material – na verdade trata-se das nossas “histórias” - e vamos descobrir juntos, ao longo dos próximos 3 anos, o que elas significam. Temos de ser nós mesmos a articular o que as artes performativas contemporâneas significam, neste momento, para as nossas sociedades.⁸¹⁹

Ou seja, com a sua habitual transparência – ou pelo menos aparente transparência, tal é a sensação de participação provocada pelas decisões tomadas por consenso em plenários da organização – o IETM reconhecia estar a falhar enquanto agente de narrativas minimamente dominantes (basicamente a narrativa “O Estado deve financiar as artes performativas enquanto bem público relevante”) e concluía que o controlo narrativo já não deveria ser alavancado por *links*, mas por histórias assaz dramáticas, isto é com rostos individuais visíveis, percursos de vida, obstáculos ultrapassados, nomes, emoções locais etc.

Não devo neste momento perder-me em mais considerações teóricas, mas não posso deixar de apontar, já em 2013, o modo como o termo “narrativa” se desvinculou, ao longo dos últimos meses, do termo “história”. Esta situação, que já era visível na exposição do meu SENHOR X, transparece no modo como, repentinamente, os Partidos Políticos trocam acusações mútuas acerca da tentativa de controlo das narrativas, com a imprensa a fazer eco repetido desta situação, em que o poder se disputa através de apresentações assumidamente diferentes do que efetivamente terá acontecido.

Em Portugal, esta situação parece atingir um ponto de particular interesse com o regresso à vida pública de José Sócrates, criando um fascinante jogo de “narrativas descasadas”.⁸²⁰ E o deslizar semântico, agora em causa, é relevante porque marca a distinção entre a utilização dominante dos dois termos: por um lado a história, enquanto enredo claro, relativamente fechado sobre si próprio em termos de tempo, espaço e personagens; por outro lado, a narrativa, enquanto memória do que aconteceu e sentimento, geral e difuso, do que está a acontecer. Mas obviamente que uma história não deixa de ser uma narrativa; e uma narrativa, nomeadamente a dominante, articula várias histórias. Talvez por isso nas publicações oficiais do IETM, e nas mensagens pessoais da sua Secretária-Geral, o termo *story* apareça sempre entre aspas. Assim, do que tratava o IETM - e também a segunda parte desta dissertação a propósito do “contra-ataque das histórias – era da

818 COSTA, Carlos – *Forget about Culture* em <http://plateia-apac.blogspot.pt/2009/10/forget-about-culture.html> em 3 de Abril de 2013 às 12.40h.

819 IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts – *Whose Story Is it?* op. cit. p. 12.

820 JORNAL PÚBLICO – “A Moção de Censura Enquanto Narrativa” (editorial). Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (4 de Abril de 2013). p. 43.

utilização de histórias para controlar a(s) narrativa(s) dominante(s).

(...) decidimos procurar exemplos (caso de estudo ou “histórias”) em 3 grandes categorias: Em que assuntos estão os artistas interessados; Como os programadores estão a inventar novos modos de organizar o encontro entre artistas e público e que novos modelos económicos estão a emergir (não necessariamente “financeiros” mas mais “económicos” num sentido lato, podendo não envolver dinheiro).

(...)

Depois fazemos uma chamada para produções artísticas, práticas gerais ou práticas de organizações que são acerca dos temas ou que demonstram preocupação com eles. No IETM recolhemos a informação enviada por quem respondeu e damos a peritos [exteriores ao IETM] que decidem quem entrevistar. E depois os peritos escrevem um relatório dizendo-nos o que ELES veem nestas “histórias”. [Os assuntos que procuramos são os que interessam a toda a gente] trabalho, troca económica, sexo/género, a polis/política, espiritualidade, natureza, geografia/território/identidade, educação, saúde.⁸²¹

O IETM iniciou então uma pesquisa de materiais que observassem dois requisitos: Sustentarem a narrativa que a organização quer impor como dominante (“O Estado deve financiar os artistas performativos”) e serem suscetíveis de organização enquanto história, tal como explica numa entrevista pessoal, em Zagreb, Mary Ann:

A minha preocupação era, já há muito tempo, que os argumentos utilizados, baseados em links à arte já não funcionavam, tínhamos de encontrar uma nova linguagem.

(...)

E desenvolvemos esta ideias das histórias porque sabemos que as pessoas ouvem histórias e que as histórias se metem na tua cabeça. E especialmente se queres convencer alguém de alguma coisa, conta uma história, não uses um *power point*.

(...)

As pessoas utilizam histórias desde sempre. (...) Não me assusta utilizar esta técnica. Mas sim, é possível que toda esta descrição daquilo que os artistas fazem, origine uma exploração [perniciosa] da atividade artística (...) e isto numa situação em que a ideia de que as artes deviam ser apoiadas pelo Estado está a ser abandonada em vários países.⁸²²

E o primeiro resultado, deste processo de 3 anos, foi a publicação de “Everyday Innovators”, um documento de 65 páginas, que tenta, simultaneamente, inspirar os agentes e dotá-los com boas histórias para contar; histórias que substituam a anterior estratégia de exposição de *links*. E assim eu passo a conhecer, por exemplo, a história da Monika [Klengel] que em Graz, na Áustria, acabou com a precariedade laboral da sua Companhia através de um esquema de maior solidariedade entre os colaboradores; ou como Judith [Knight] passou a reunir os colaboradores da sua companhia num almoço semanal que alterou o modo de a equipa se relacionar entre si; ou como a Devinda [De Silva] alargou os seus colaboradores de modo a incluir, de forma permanente, o próprio público, alterando completamente o paradigma identitário anterior; ou como o Maarten [Bresseleers] criou uma rede para a partilha de práticas profissionais que alargou as competências de todos os participantes. Etc, Etc...⁸²³

E no final desta síntese, de experiências pessoais com as práticas políticas que me são mais próximas, o que me ocorre é o lapidar título da obra, anteriormente citada, de Annette Simmons: “Ganha quem contar a melhor história”. Porque as histórias – apesar do apelo centrado no ouvir/ler – não perderam uma fascinante capacidade de cativar e envolver, em tudo semelhante àquela que se

821 DEVLIEG, Mary Ann - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de Novembro de 2012*.

822 COSTA, Carlos – *Entrevista com Mary Ann DeVlieg*, em 26 de Outubro de 2012 no *Student Centre* em Zagreb (gravada e transcrita pelo autor).

823 Exemplos recolhidos em LA BELLE OUVRAGE e IETM – *Everyday innovators*. [s.l]: IETM- International Network for The Contemporary Performing Arts, 2012.

procura nos fenómenos da participação, que vão propondo uma interação mais física e funcional. E seja através das histórias que a Mary Ann recolheu, seja através da organização do espaço cénico da Catarina, do que se trata é sempre da tentativa de controlar uma narrativa: a Mary Ann querendo conduzi-la no sentido de manter/reforçar o estatuto de bem público das artes performativas, e a Catarina (ex-artista performativa) a conduzi-la no sentido de questionar os modos de participação política dominantes e associados aos partidos do *bloco central*, cujo eleitorado pretende conquistar.

A dramaturgia invisível do *SENHOR X* arrepiava-me um pouco, porque há 20 anos ele era um fervoroso defensor da transparência e agora esconde-se “fora-de-horas e em gabinetes interiores”.

Os silogismos dramáticos do Daniel Sá Nogueira provocam-me sorrisos pela sua aparente ingenuidade e eficiência.

Os eróticos protagonistas da Mary Ann DeVlieg fazem-me desejar ser também um inovador.

O espaço cénico da Catarina comove-me, pelo convite que me faz a participar em algo maior do que eu .

Medo, riso, desejo, participação

Dramaturgia, drama, personagens e espaço cénico.

Sinto que a realidade política em que me insiro – ou melhor, a narrativa por que a tomo - está absolutamente conformada pelos mesmos mecanismos que utilizo na criação artística.

4 - Utopias Piratas: a Es.Col. A. do Alto da Fontinha e o ativismo de Ricardo Lafuente

Ao longo desta dissertação, e em particular da segunda parte, chamei a atenção para as diversas tensões que atravessam o espaço público, transformando os modos de negociação da identidade, retirando protagonismo ao Estado e aos aparelhos partidários, redefinindo a questão da alteridade, reforçando e diversificando mecanismos de participação política e alargando a cidadania, de um modo sensível, para lá dos limites do Estado-Nação.

Por toda a Europa, em Portugal e também nos Estados Unidos, desde 2011 foram-se sucedendo diversos movimentos como os *Acampados*, os *Indignados*, o *Occupy Wall Street*, o *12M*, o *15M*, o *Que se Lixe a Troyka* etc. Todos eles, na sequência da crise do crédito de 2008 e da crise da dívida pública que se seguiu, a reclamarem novos paradigmas de participação política, ou pelo menos a colocarem em causa o paradigma dominante, associado a uma representatividade mediada pelos aparelhos partidários. Em comum, todos estes movimentos apresentam a reivindicação utópica de um outro modo de ocupação do espaço público; e todos eles são olhados com algum paternalismo pela direita, com alguma esperança pela esquerda e com muitas dúvidas por parte das autoridades policiais, para quem as *Assembleias Populares* surgem como uma novidade.

Não admira assim que, ao longo desta investigação, o meu trajeto quotidiano, no Porto, entre o Covelo (onde moro) e a Fontinha (onde estão as instalações do Visões Úteis), passando pelo Marquês, tenha sido marcado por sinais fortíssimos das questões teóricas convocadas até aqui. É verdade que na Praça do Marquês de Pombal estava já instalada, há algum tempo a *Casa Viva*.⁸²⁴ Mas este projeto assumia uma postura relativamente discreta, com atividades sobretudo no interior das instalações, de onde escapava alguma música. Contudo, ao longo de 2011, comecei a deparar, de forma constante, com apelos variados, através de *flyers* e cartazes A4 colados de modo rudimentar e em qualquer local.

Primeiro o *Movimento Anarquista*,⁸²⁵ apelando à “Revolução Mundial” e a uma “Sociedade sem Estado.”⁸²⁶ Depois as *Indignadas do Porto*⁸²⁷ com exigências assertivas:

824 www.casa-viva.blogspot.pt

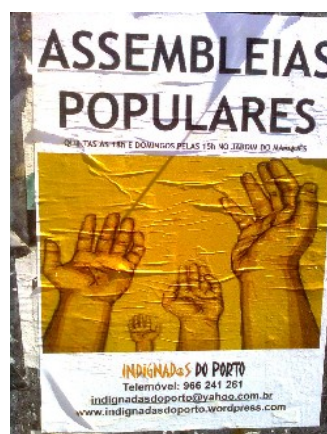
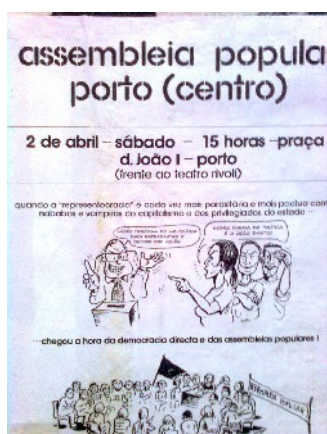
825 www.movimentoanarquista.blogspot.com

826 MOVIMENTO ANARQUISTA – *Revolução Mundial*. Cartaz A4 recolhido na zona do Marquês (2012).

827 www.indignadasdoporto.wordpress.com

“O QUE QUEREMOS! Uma sociedade não hierárquica e anti-autoritária. Abolição de privilégios de nascimento. Recusa da política partidária e sindicatos por ela instrumentalizados. Queremos decidir tudo o que direta ou indiretamente nos diz respeito. Um mundo melhor para toda a gente, baseado numa justa distribuição da riqueza produzida, na responsabilidade, no apoio mútuo e na solidariedade com as pessoas menos capazes.”⁸²⁸

Ao ponto de rapidamente, o Jardim do Marquês se tornar também palco de Assembleias Populares, ao Domingo depois de almoço. E posteriormente, o mesmo jardim estaria ainda no centro de uma polémica, relativa à utilização de um pequeno edifício, outrora afeto a uma biblioteca para a infância (que eu frequentava nos anos 80), com diversos grupos a reclamar a sua reafetação ao serviço público.



Convocações de Assembleias Populares na zona do Marquês.

Mas na verdade eu nem sequer precisava de chegar ao Marquês, para deparar com esta efervescência em termos de desejo de participação política, porque, também no meu trajeto diário mas mais perto de minha casa, surgia o *Projeto CasAntónio*, que ocupava um edifício, cedido pela Câmara Municipal do Porto, com o intuito de desenvolver uma horta comunitária; e para isso convidava os vizinhos a participar, com uma mensagem em forma de flor:

Gostaríamos de conversar convosco, para falarmos melhor sobre este projeto, sobre o que pretendemos, e escutar também os vossos interesses. Convidamos-vos para um chá em nossa casa (...).⁸²⁹

Mas esta experiência, na Rua António Cândido, surgia já na sequência de uma Horta Comunitária – *A Quinta das Musas* - de que toda a gente falava (e para onde eu já tinha sido levado por uma amiga em busca de um espaço de cultivo), situada na Rua do Bonjardim, mais uma vez logo abaixo desse epicentro que era o Marquês, nuns socalcos que se erguem até à cota mais elevada da cidade do Porto. E curiosamente, o socalco mais elevado desta horta fica quase paredes meias com a *Fábrica Social* (onde o *Visões Úteis* tem instalações) e com a Rua da Fábrica Social, na Fontinha,

828 INDIGNADAS DO PORTO – *O que queremos*. Flyer A5 recolhido na zona do Marquês (2012).

829 PROJECTO CASANTÓNIO – *Olá vizinhas e vizinhos!* Desdobrável em forma de flor na minha caixa do correio (2012).

onde pela mesma altura despontava o projeto comunitário mais mediático de todos, a Es.Col.A – Espaço Colectivo Autogestionado do Alto da Fontinha.

A Fontinha é um zona, talvez melhor dito um bairro, relativamente isolado na cidade do Porto. Digo relativamente porque na Fontinha se está mesmo ao lado da baixa do Porto e a poucos minutos de estações de metro. Mas a configuração topográfica e urbanística – uma colina, que constitui o ponto mais alto da cidade, rodeada por ruas de acesso difícil, imóveis degradados e baldios – aliada a um contexto social particular – população envelhecida e economicamente carenciada – fazem da Fontinha um caso *sui generis* de isolamento. Quanto à Fábrica Social, trata-se de uma antiga instalação fabril – instalada mesmo no topo da colina, ao cimo da Rua da Fábrica Social, reabilitada pelo escultor José Rodrigues, para se transformar em algo como um condomínio de profissionais das artes e das indústrias criativas. E aqui se instalou, em 2009, o Visões Úteis, num enclave praticamente esquecido pela cidade.

Quanto à Es.Col.A. apresentava-se assim:

Criar um espaço autónomo, autogestionado, livre, não discriminatório, não comercial e aberto a diferentes actividades foram premissas que orientaram o projecto Es.Col.A. Daí chamar-se Espaço Colectivo Autogestionado do Alto da Fontinha. Nasceu com o bairro e para o bairro, com a comunidade e para a comunidade.

Com o desenrolar do projecto, e no seguimento das assembleias semanais, a Es.Col.A. confirmou-se como estrutura horizontal, livre de hierarquias, inclusiva, apartidária, transparente e aberta, quer internamente quer para o exterior, disponibilizando informação, no bairro e na internet, sobre o seu funcionamento e actividades, incluindo resumo das assembleias e fotografias.⁸³⁰

Entretanto, e desde o início da sua residência na Fontinha, o Visões Úteis, sem o sucesso que pretendia, tentava desenvolver uma relação próxima com a população do bairro, através da oferta de bolsas de cursos de férias para crianças, bilhetes de espetáculos para adultos, ações dirigidas à população mais velha e parcerias com a escola básica local. Mas os nossos esforços deparavam quase sempre com uma indisponibilidade da população para participar nestas iniciativas. Até que, na primavera de 2011, os ventos de mudança, que sopravam do Marquês para Santa Catarina, subiram finalmente a colina. E em abril, o edifício da antiga escola básica, precisamente na Rua da Fábrica Social, era ocupado por um grupo de pessoas, com um programa para estas instalações municipais:

Inês: “Sentia muito a necessidade de um local livre, e que tivesse uma vertente cultural e de arte, mas sem alugueres, horários e rigidez”

Luís: “Um espaço autónomo, livre, não discriminatório e em que as atividades não eram feitas em função do lucro.”⁸³¹

E rapidamente os *okupas* mudaram a face do bairro. O edifício foi limpo e aberto à população, numa série de atividades que envolviam tanto os mais novos como os mais velhos. E parecia haver uma participação efetiva da população do bairro, que tomava a escola como uma casa também sua, ao contrário da *Fábrica Social* que, há já dois anos, continuava efetivamente fechada, para lá do seu portão verde, à comunidade local, apesar de todas as tentativas em contrário. E subir a Rua da *Fábrica Social*, todos os dias, deixava-me feliz – pela nova dinâmica cosmopolita do bairro – mas perplexo: “Como era possível que, de um momento para o outro, estes tipos tivessem conseguido o que os profissionais-financiados-pelo-estado, residentes na *Fábrica Social*, não tinham conseguido ou até tentado?” Porque a adesão do bairro ao projeto de *okupação* – ainda que não unânime – era

830 ES.COL.A – *Princípios e Funcionamento* em <http://escoladafontinha.blogspot.pt/2011/05/principios-e-funcionamento.html> em 24 de abril de 2013 às 19.00h

831 CARVALHO, Patrícia – “Es.Col.A.” Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (9 de Maio de 2012) pp. 32-33.

uma coisa evidente, pelo crescendo de atividades que envolviam a comunidade local.

José Maria Oliveira: “Tenho aprendido muito com esta juventude.”

José Deodato: “Isto é uma zona pobre, com mais idosos do que jovens, e não há dinheiro para infantários. Estas pessoas estavam a fazer coisas que eram válidas. Ajudavam os miúdos a estudar e eles ficavam lá a jogar à bola e a fazer pinturas.”

Álvaro Morgado: “Limparam aquilo tudo (...).”

Maria Celeste: “Coitados dos rapazes, andavam a fazer o bem. Toda a gente gostava deles e os vizinhos da escola até se diziam que se sentiam mais seguros.”⁸³²

Assim, não consegui resistir mais e assumi que se eram eles que sabiam como se fazia, então eu teria que fazer com eles. Talvez assim aprendesse alguma coisa. Numa primeira visita, apresento-me e à minha vontade de realizar um curso com a população mais velha. E logo aí deparo com a eficiência dos novos vizinhos, que pintam a fachada utilizando material de alpinismo e máscara para pintura. Nessa altura, foi-me explicado que deveria apresentar a minha proposta ao plenário da escola e assim procedi. E seria nesse plenário – onde acabei por não ter oportunidade para apresentar nada – que se tornaria para mim claro o caráter fascinante da Es.Col.A

E não apresentei nada porque a Assembleia “encravou” antes de chegar ao ponto em que eu poderia entrar na ordem do dia. E encravou quando se suscitou uma discussão acerca do vegetarianismo no interior da escola, pretendendo saber-se quais seriam os limites da norma; por exemplo, saber se não se deviam “assar febras” mas se se podia permitir que a população local entrasse com uma “sandes de fiambre”. E a discussão seguia animada, até ao momento em que um dos participantes suscitou uma questão prejudicial, a de saber se o vegetarianismo era uma norma constitucional do projeto, impondo-se de forma total e sem exceções ou discussões, ou se pelo contrário era uma mera recomendação ou quando muito uma norma flexível. E esta questão imediatamente paralisou a assembleia, porque mais nada podia ser discutido enquanto os presentes não clarificassem o valor jurídico e político do vegetarianismo.

Entretanto, no início de maio de 2011, a PSP, por indicação da Câmara Municipal do Porto, despeja os ocupantes da escola. Era o início da manhã e não havia quase ninguém no local. Ainda denuncio a situação no *Facebook* e chamo a imprensa e os Partidos da oposição municipal, mas muito rapidamente os funcionários do município entaipam as entradas com tijolos.



A Câmara Municipal do Porto e a Polícia de Segurança Pública nas paredes da Fontinha.

E considerando o que disse, na segunda parte, acerca da política do executivo municipal, não deixa

⁸³² MARMELO, Jorge – “Porto, Na outra Es.Col.A Entre as Árvores”. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (5 de Junho de 2011) pp. 8-9.

de ser intrigante esta hostilidade do município para com o projeto da Es.Col.A. Porque numa primeira leitura, as intenções dos *Okupas* deveriam ir completamente ao encontro dos sonhos do Presidente do executivo municipal: um grupo de privados disposto a assumir gratuitamente as obrigações do Estado, para com o edifício e a população do bairro, permitindo diminuir a despesa pública. Mas naturalmente a questão não seria tão simples, porque a filosofia e comunicação do projeto minavam profundamente a autoridade da Câmara Municipal, prometendo deixar um lastro de descontentamento com o executivo. E naturalmente, a Es.Col.A nunca seria um parceiro que permitisse à Câmara Municipal do Porto (CMP), e em particular à empresa municipal *Porto Lazer*, desenvolver a habitual coleção de *iniciativas-para-exposição-de-logotipo* (estratégia principal do executivo em relação a tudo o que se referia à cultura: deixar que alguém faça e colocar o logotipo por permitir fazer).

Segue-se então um momento de *stand-bye* no projeto: negociações com a CMP para tentar voltar ao espaço, atenção dos média, novas assembleias populares, mas agora no Largo da Fontinha, e uma maior presença dos partidos políticos. E pelo Visões Úteis, voltámos ao formato inicial e tentámos novamente organizar uma atividade para a população mais idosa. E desta vez, e mesmo indo porta a porta, também sem resultados: apenas aparece o Sr. José Deodato, um dos habitantes mais ativos e que até já citámos atrás.

Volto ainda a uma Assembleia Popular, no largo da Fontinha, a 25 de Julho, mas mais uma vez não consigo apresentar o projeto. Desta vez é porque a ordem do dia só permite a discussão de atividades para o mês de agosto. Começo a ficar impaciente, mas pelo meio consigo falar com um dos membros do grupo e combinar o envio de uma mensagem apresentando o projeto, que segue a 28 de Julho. Mas passam dois meses sem qualquer resposta, o que não estranhei porque o mesmo já tinha acontecido com uma mensagem minha do início de Julho, que tinha sido, segundo explicaram depois, indevidamente arquivada sem resposta. Por isso, e já conhecedor das dificuldades de comunicação, insisto novamente a 21 de setembro. E aí tenho uma resposta, assinada pela Joana Cruz, convidando-me a apresentar a proposta na Assembleia de 27 de Setembro. E de facto, nesse dia a proposta é aprovada e conheço duas pessoas que poderiam dar uma grande ajuda: a Vanessa, que integra o *Grupo de Reconhecimento*, encarregado de um levantamento demográfico do bairro, que permitiria conhecer melhor as características e necessidades da população; a Sandra, coordenadora de uma atividade com famílias, que permitiria chegar aos mais velhos através dos mais novos. Por isso combino com a Joana Cruz, aguardar até ao fim do ano pelos resultados do trabalho da Sandra e Vanessa, para arrancar com o curso no início do ano seguinte. Mas quando, no final de dezembro, tento saber mais alguma coisa, deparo com uma situação que me deixa estupefacto: da Sandra não consigo saber nada, já não encontro a Joana e da Vanessa dizem-me que se foi embora. Agora a comunicação parece estar a cargo da Violeta que me diz não saber de nada e me sugere que apresente o projeto numa próxima Assembleia. Apresentar o projeto outra vez! A situação é absurda e leva-me a desacreditar completamente no projeto da Es.Col.A: seis meses (!) à volta disto entre mensagens perdidas e gente que entra e sai. Sinto que a Es.Col.A se perde em torno de uma vertente lúdica, vivendo das paixões passageiras dos seus membros, que a abandonam depois de passados os momentos mais excitantes, partindo em busca de novos amores. Mas o que me perturba profundamente é que esta movimentação passional parece encerrar uma absoluta desconsideração da população, em nome da qual se diz agir. Seis meses! Parece-me inadmissível. Opto então por esquecer esta parceria e procurar a mediação da Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, no que se viria a revelar, pouco depois, uma decisão acertada.⁸³³

Mas, verdade se diga, e apesar deste falhanço pessoal, a Escola do Alto da Fontinha era um centro de atividade intensa. Por exemplo, na terceira edição da Folha de Notícias da Es.Col.A. – um A3 a cores colado no bairro e, pelo menos, entre a Fontinha e o Marquês – dá-se conta de uma atividade intensa entre o final de outubro e o início de novembro de 2011, com atividades variadas

833 Cronologia seguida em COSTA, Carlos – *Troca de mensagens eletrónicas com a Es.Col.A entre 6 de Julho de 2011 e 2 de Janeiro de 2012*.

dirigidas à população como crochet e tricot, capoeira, xadrez ioga, cozinha, karaoke, oficina de bicicletas, encontros de *hackers* e claro o apoio ao estudo dos mais novos, uma atividade diária de segunda a sexta. Mas importa também destacar o papel da arte, neste contexto de práticas de integração dirigidas à comunidade: encontram-se aqui oficinas e sessões de música, danças, canto (e em particular de intervenção), teatro, poesia, cinema e vídeo. Um exemplo notável era a oficina, dirigida por Tiago Afonso “O meu bairro como nunca o viste” que pretendia dotar os participantes com as competências necessárias para exprimirem a sua visão do bairro através da linguagem vídeo. Ou seja, uma tónica muito forte em *práticas sociais e arte aplicada* que visam conferir autonomia estética e política a uma população que até então não a tinha. E pode ler-se no editorial desta folha de notícias:

A Es.Col.A. da Fontinha é um espaço livre, onde todos são aceites e iguais, onde cada um pode pensar livremente, onde não há chefes nem hierarquias, nem partidos. Resumindo, na Fontinha não há rei nem rainha.⁸³⁴

E nesta abertura intensa à comunidade local parecia residir uma das razões para o carácter *sui generis* da Es.Col.A, como conta o João Martins (descrevendo as reações à apresentação deste projeto, por ocasião de uma reunião de um projeto homólogo em Varsóvia (um espaço ocupado e auto-gerido chamado *Syrena*⁸³⁵):

(...) espanto relativo por se ter optado por um modelo de okupa aberto, ou seja, por não haver controlo de entradas e saídas e por haver incentivos directos à participação de todas as pessoas da comunidade, independentemente das suas convicções e hábitos.
Espanto genuíno pela coexistência, no mesmo espaço, de gente ligada ao movimento okupa/antifa, outros activistas, alguns até próximos de partidos políticos e populares, de várias idades, ocupações e origens.⁸³⁶

Mas seria na (já referida) Assembleia de 27 de Setembro (depois da reocupação do edifício) que se iriam desenhar os contornos decisivos para a ação da Es.Col.A no bairro (quero naturalmente dizer os que eu senti como decisivos na minha relação pessoal com a Es.Col.A). Mais uma vez, a Assembleia começa imersa em questões relativas à própria natureza do projeto, num desfilar de questões constitucionais e regimentais. Inicia-se com a tentativa de discutir as conclusões da última assembleia temática (as Assembleias Temáticas foram um espaço, entre Assembleias Populares, criado para discutir com mais calma tópicos específicos). Mas logo o membro Ricardo Lafuente, percebendo que a Assembleia temática não deliberou nada por consenso, levanta a questão: será que podemos considerar como Assembleia uma reunião que não delibera? E imediatamente se começa a discutir a natureza das Assembleias Temáticas. Será então que o nome induz confusão quanto a uma natureza que não existe? Ou terá sido esta última Assembleia que funcionou mal? A situação é para mim de um absoluto fascínio, como se na Es.Col.A fosse impossível fugir ao apelo quotidiano das questões constitucionais: aquelas que lá fora nunca se discutem!

Por isso não se evita uma excursão para discutir a natureza das Assembleias Temáticas, ou seja um tema que, aparentemente não se devia discutir numa Assembleia de Gestão mas sim numa Assembleia Temática (já que estas teriam sido criadas mesmo para isso). Trata-se então de saber como ter Assembleias Temáticas em que haja um equilíbrio entre responsabilidade e reflexão para que possam ter carácter deliberativo. E finalmente vota-se que as Assembleias Temáticas têm forçosamente de ter poder de decisão, ainda que seguindo sempre uma tramitação própria. Ou seja, e mais uma vez, os fundamentos do sistema constitucional são alvo de discussão pública, mas de

834 ES.COL.A – *Na Fontinha não há rei nem rainha!* Folha de Notícias, Edição 03 (24 de Outubro a 06 de Novembro de 2011). A3 recolhido na zona da Fontinha (2011) p. 1.

835 www.syrena-warszawa.blogspot.pt

836 MARTINS, João - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de abril de 2012.*

um modo dinâmico, constantemente renovado, e que não está limitado por uma moldura dada como previamente adquirida. Por isso, e logo ali, se lavra em ata algo de maravilhoso: “É sempre possível voltar atrás numa decisão”.

E este processo, de constante refundação constitucional, atinge os mais pequenos detalhes. Por exemplo, pouco depois discute-se a questão da limpeza das casas de banho, e as opiniões dividem-se: Criar uma brigada permanente? Criar brigadas temporárias? Avançar para a auto-gestão? E avisa o facilitador: “Cuidado, a auto gestão é um modelo de difícil implementação, em particular no que diz respeito a casas de banho.” E desta vez não se chega mesmo a uma decisão política, pois um dos presentes levanta uma questão filosófica que transcende a própria ordem constitucional: será a limpeza das casas de banho uma tarefa estigmatizante? Porque sem um consenso à volta desse eventual estigma seria impossível decidir acerca do carácter (permanente ou temporário) das brigadas.



A caveira e os ossos hasteados na Fontinha.

E neste fim de tarde, no terraço da Escola do Alto da Fontinha, sinto-me absolutamente submerso e contagiado pelo gozo deste jogo em que tudo é possível, mesmo que para isso nada seja possível. Mas o momento mais importante deste plenário estava reservado para o fim, quando Ricardo Lafuente faz um ponto de situação relativo à formalização da Es.Col.A.

O Ricardo Lafuente é licenciado, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em *Design de Comunicação* e Mestre em *Media Design* pelo Piet Zwart Institute de Roterdão. Mas o Ricardo não é um designer habitual, já que o que o fascina verdadeiramente é a articulação entre variados tipos de estruturas (políticas, económicas, estéticas, de comunicação e informação). Na verdade, o Lafuente (que colabora com o Visões Úteis desde 2009 e calha de ser meu primo) é um *hacker*, ou seja um pirata dos nossos tempos, mas numa versão mais digital e algo amoral, que não hesita em alternar momentos de colaboração com o sistema com ataques violentos dirigidos à sua destruição. Por isso num momento o Ricardo pode estar a criar o *Lettersoup*, um software livre que visa destruir o negócio mundial das fontes tipográficas, e noutro a vender os seus serviços a uma multinacional instalada na Índia; ou a dedicar-se ao desenvolvimento de software livre, mas com o financiamento de capitais especulativos gerados por uma bolha financeiro na Islândia. A título de exemplo, um dos seus mais notáveis trabalhos (para além do protoprograma que permite a criação de fontes) é a plataforma *demo.cratICA*, que assina, juntamente com Ana Carvalho, como *Manufatura Independente*. A *demo.cratICA* é uma plataforma que permite aceder, de forma eficiente, a dados relativos ao funcionamento da Assembleia da República, cruzando diversas fontes de acesso público, para permitir um efetivo controlo da imparcialidade e qualidade da ação dos

representantes dos cidadãos no Parlamento.⁸³⁷ Não admira por isso que este pirata cibernético simpatisasse, inicialmente, com o projeto da Fontinha, tanto mais que o Ricardo e a Ana já estavam envolvidos na “onda do Marquês”, pois aí chegaram a instalar, na *Casa Viva*, o seu *Hacklaviva*, um laboratório de partilha de experiências e *know how* entre *hackers*, entretanto transferido para as instalações da Es.Col.A.⁸³⁸ Na verdade a Fontinha era claramente a onda do Ricardo, mas mais ao vivo.

Explica então o Ricardo que foi criada uma Associação para se poder assinar um contrato de cedência do espaço com a CMP; situação que parece causar um grande desconforto aos presentes, apesar de alegadamente ter sido aprovada em plenário. E a situação não me admira, porque a criação de uma personalidade jurídica parece realmente um desvio imenso à matriz das *Zonas Temporariamente Autónomas* (que referi, a propósito de Hakim Bey, na primeira parte). E o que até eu sinto como um desvio, parece gerar uma imensa tensão na Assembleia, que mais o parece sentir como uma traição, porque a formalização implica fazer parte do sistema em vez de desaparecer ao fim de algum tempo.

E a essa Associação, criada pelo Ricardo e da qual é formalmente Presidente, era agora exigido o início de atividade nas finanças e a criação de uma conta bancária. A tensão cresce ainda mais, já que alguns dos que aprovaram a formalização da Associação afirmam não ter compreendido que iria ser exigida uma relação com um Banco. O Ricardo diz que também não sabia e que os processos burocráticos são um redemoinho imparável, mas que ainda assim se abriu conta na Caixa Geral de Depósitos; Por ser o banco do estado mas por ser também mais fácil já que os três (formais) diretores teriam lá já aberta uma ficha de cliente. Assim, um deles, depositaria 500 euros na conta (exigidos pelo banco para a abertura) para os retirar logo a seguir. Mas, pergunta um dos presentes, e se houver despesas de manutenção? E esta ideia de dar dinheiro a ganhar a um Banco gera uma verdadeira comoção na Assembleia Popular, que acaba por caucionar a abertura de conta com a condição de esta não implicar despesas.

Isto porque, de um modo geral, as transações comerciais geram aqui fortes reações de rejeição, só sendo aceites quando todas as outras soluções se esgotaram, como por exemplo quando se discute a contratação de um serviço de acesso à internet. E é curioso que as referências icónicas para este género de inimigo sejam a *SONAE* e a *McDonald's*; a segunda referida várias vezes como exemplo do que se rejeita e a primeira referida como exemplo dos perigos de a Es.Col.A. se transformar num produto e ser absorvida pelo sistema (por exemplo “para que não apareça aqui no pátio uma faixa da SONAE enquanto patrocinadora do projeto”).

Ainda assim, a opção de formalizar esta utopia pirata era de facto revolucionária (ou contra-revolucionária, como se preferir) ao ponto de ter sido comentada, de forma depreciativa, no contexto da reunião na Polónia que referimos atrás:

O projecto Es.Col.A foi apresentado pela Ewe, que é polaca e faz parte do primeiro grupo de okupas da Escola e pelo Toni, que também faz parte do movimento fundador e que é um dos protagonistas do projecto Casa Viva (Marquês)

(...)

No meio da conversa, também houve alguma polémica no momento do relato da formalização da associação para poder assinar contrato com a CMP. A Ewe e o Toni, que estavam a apresentar, disseram que essa questão foi profundamente debatida e que, contra a opinião deles, mas de acordo com a Assembleia Popular, decidiu-se avançar com a constituição da Associação, questão que teria sido liderada por facções mais "ingénuas" do movimento. Descreveram esse acontecimento como sendo o que, naturalmente, os afastou mais do projecto (com a compreensão dos presentes) e não estavam muito a par desses desenvolvimentos (passavam essa imagem, pelo menos), uma vez que a CMP já tinha falhado, provando a tal "ingenuidade". O "falhanço" da estratégia de institucionalização era o que teria aberto espaço, em nova

837 www.demo.cratica.org

838 www.hacklaviva.net

Assembleia Popular, à definição de estratégias diferenciadas face à ameaça de despejo, com respeito por todas as que se assumissem como formas de resistência.⁸³⁹

Mas também a mim já não me parecia que estes *okupas* da Fontinha batessem certo com o perfil paradigmático avançado por Hakim Bey.⁸⁴⁰ Este apontava-os como educados mas sem habilitação, no entanto na Fontinha alguns deles tinham claramente habilitações superiores (como o Ricardo) e alguns eu até reconhecia de contextos académicos, enquanto investigadores; Ativos mas sem trabalho, mas na Fontinha eu reconhecia vários com trabalhos bem remunerados em instituições de ensino superior e organismos públicos; sedentários mas sem casa e na Fontinha ninguém lá dormia; empenhados mas sem voto, e quanto a isto já não posso ter uma certeza. Seja como for, uma passagem pelo *blog* do projeto permite compreender devidamente uma elevada capacidade de organização e articulação de competências e discursos variados, por exemplo com a fundamentação do projeto na Constituição da República Portuguesa (artigos, 52, 78 e 85), tal como constava do “enquadramento legislativo”⁸⁴¹ reivindicado pela Es.Col.A. Aliás esta disponibilidade, para o *flirt* com o sistema, que a Es.Col.A demonstrava, gerava preocupações no seio de uma comunidade mais alargada:

esta é uma discussão com algum tempo já... (...) deve um anarquista ouvir as populações onde se insere e tentar consensos com gente que nunca ouviu falar de resolver problemas sem ser através dos canais institucionais? Não, claro que não, que um anarquista não negocia com instituições. Ou... sim, claro que sim e, daqui a um ano, essas pessoas não só odeiam essa instituição como também já descobriram que há formas não institucionais de resolverem as coisas?⁸⁴²



Pelo espaço público, resistir e não sair.

Mas apesar das tendências menos puras - que permitiram colocar um pé dentro do sistema e negar implicitamente o carácter temporário – a matriz filosófica original estava suficientemente marcada para que o Ricardo Lafuente ficasse estigmatizado, como uma espécie de burocrata e traidor. Por isso recordo tê-lo surpreendido, numa tarde de 2011, a fazer um estranho desvio, por uma rua

839 MARTINS, João - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de abril de 2012.*

840 BEY, Hakim – “The Temporary Autonomous Zone” In LUDLOW, Peter *op. cit.* p. 428 a 431.

841 ES.COL.A – *Enquadramento Legislativo* em <http://www.escoladafontinha.blogspot.pt> em 25 de Abril de 2013 às 12h.

842 TONI – *A Discussão a ter.* Em pt.indymedia.org/conteudo/newswire/7262 em 25 de Abril de 2012 às 12.15h.

paralela à Rua da Fábrica Social, precisamente para não ter de se cruzar com um projeto em que já não acreditava, ele que era o presidente da associação, por considerar que a recusa efetiva de formalizar a Es.Col.A teria condenado o próprio projeto:

(...) algumas pessoas não concordaram completamente com a solução proposta pela câmara (formar associação), mas não bloquearam o consenso, pelo que se prosseguiu com essa via, que era a única opção que realmente parecia haver.

O processo de constituição da associação é lento, demorado e frustrante; isso naturalmente foi levando ao aparecimento de tensões e de discussões à volta da pertinência deste esforço.

(...) tirou-se à sorte quem ocupava que cargo, e calhou-me ser presidente. Ficou decidido que os cargos são exclusivamente formais -- eu não sou mais do que qualquer outra pessoa, tenho é de meter a minha assinatura nos papéis que a assembleia decidir.

Mas sim, cria-se também essa ideia de que o pessoal dos órgãos é o sector burocrata da Escola, o que não é verdade, mas organicamente vai-se criando essa ideia (fruto também das tensões acima mencionadas). Tenciono também "passar a pasta" rapidamente para não cristalizar essa impressão."⁸⁴³

De facto o Ricardo Lafuente parecia aberto a compromissos demasiado violentos para a generalidade dos seus camaradas. O que aliás não me admira porque ainda recordo de o Ricardo um dia, no café Ceuta, me ter dito que (e cito de memória) "Se um tipo me quiser vender uma coisa que eu posso comprar mais barata noutra sítio então o tipo que se lixe e que venha a *Amazon* ou o Belmiro de Azevedo." Pois... logo o Belmiro de Azevedo, patrão da tão detestada e icónica SONAE. Não poderia assim haver melhor exemplo de distanciamento entre estas duas vias: uma concentrada na matriz original, no carácter temporário e na força do exemplo que se dissemina; a outra mitigando a matriz com um carácter prático, procurando um mínimo de institucionalização e permanência, considerando os impactos diretos e concretos do projeto. E esta insatisfação do Ricardo parece mesmo ter andado de mãos dadas com a sua decisão de acabar com o *Hacklaviva* a 6 de Abril de 2012, portanto no mesmo mês em que a Escola da Fontinha seria definitivamente despejada pela PSP. E isto com um título eminentemente trágico – *Hacklaviva: Adoro-te mas morreste* – que expressava uma declarada dualidade de sentimentos:

Por mais que acreditemos na ideia dos colectivos horizontais e comunitários, tivemos de reconhecer que há alturas em que a coisa simplesmente não funciona da forma que queríamos.⁸⁴⁴

Esta ponderação da legitimidade face à eficiência articula-se também com o impacto que se pretende ter junto das comunidades locais. Porque quanto mais temporária for a ocupação mais indireto terá de ser o impacto, através da inspiração, da força do exemplo e da abertura de horizontes, e quanto mais duradoura for a ocupação mais diretos serão os benefícios na comunidade local. Por isso o meu incómodo, já descrito atrás, quando descobri que as pessoas que na Es.Col.A se tinham disponibilizado para colaborar com o curso do *Visões Úteis*, ou em atividades tangentes, pura e simplesmente tinham desaparecido: uma literalmente, porque me diziam não saber dela; outra por ter viajado para outro país europeu, alegadamente para participar num projeto congénere. E portanto todas as ideias, constantemente adiadas, de um levantamento demográfico da população do bairro e de um curso para os netos que permitisse chegar aos avós, não passaram de ideias, boas intenções e planos, sem qualquer impacto na vida da população local. Como se o entusiasmo de participar numa utopia como a da Fontinha, onde não há limites e tudo se pode discutir, inclusive o modo de participar, fosse por si só suficientemente sedutor para os intervenientes.

Posteriormente, o destino do projeto jogou-se em abril de 2012. Primeiro no dia 19, com o

843 LAFUENTE, Ricardo - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 5 de Outubro de 2011.*

844 LAFUENTE, Ricardo e Carvalho, Ana - *Hacklaviva: Adoro-te mas morreste.* Em <http://hacklaviva.net> em 25 de abril de 2013 às 12.30h.

segundo despejo e a escola a ser fechada com placas metálicas. Depois com a terceira ocupação, numa emocionante tarde de 25 de abril, em que centenas de pessoas rumaram, colina acima, em busca dos ideais prometidos pela revolução de 1974, e que a Es.Col.A parecia agora capaz de simbolizar. Finalmente, a 26 de abril, com o terceiro e último despejo e a escola a ser tapada com paredes de cimento no R/C e a ficar sem janelas no andar superior. Aliás, esta progressão da eficiência do entaipamento dos Serviços Municipais, primeiro tijolo, depois chapa, depois cimento, faz-me recordar a construção das casas dos “3 porquinhos”, e a sua sucessão de empenho e proficiência: empenho curioso vindo de uns Serviços que, ao longo de três anos, eu apenas tinha visto no bairro para instalar um pequeno corrimão, numa escadaria mais íngreme, sempre alheios às ruas escavacadas, à degradação dos baldios e à impossibilidade de circulação dos bombeiros numa eventual emergência.



Escola libertada a 25 de abril. Escola entaipada a 26 de abril.

A desilusão com o impacto direto na comunidade da Fontinha, do projeto Es.Col.A, foi grande em mim: o tempo perdido, as indecisões, as burocracias mesmo, a ligeireza dos alegados projetos, o abandono e a irresponsabilidade perante o que supostamente se tinha assumido. E a verdade é que, desativada a Es.Col.A, o Visões Úteis acabou por encontrar na Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, um excelente parceiro na mediação com a população sénior da freguesia. Assim, logo em 2012, realizaríamos um curso de *Performance em Comunidade*, que finalizaria com o exercício *Quem Dá Tudo Antes Que Morra Merece Uma Cachaporra*; E em 2013 repetíamos esse curso, mas desta vez em articulação profunda com uma nova criação do Visões Úteis: *Corpo Casa Rua*. Irónico que tivesse sido o Estado a providenciar, de forma rápida e eficiente, a mediação que não tinha sido possível, com o projeto que se justificava a si próprio como um *bypass* ao Estado.

Ainda assim, isto é só metade da história. Porque também é verdade que o Visões Úteis só avançou, de forma decisiva, para os processos de mediação, com a população local, quando foi confrontado como o sucesso (aparente e inicial) da mediação da Es.Col.A. Foi a utopia - ali mais abaixo na rua - que nos fez acreditar que tinha de ser possível, caramba! E também é verdade que, no final de todo este processo, a Câmara Municipal do Porto teve mesmo que salvar a face, investindo na recuperação de um imóvel que há anos estava abandonado e vandalizado; para isso instalou, na antiga Escola Básica do Alto da Fontinha, um *Centro de Recursos Sociais*.⁸⁴⁵ Isto mais ou menos pela mesma altura, em que a experiência da Esc.Col.A já se tinha documentado de modo

⁸⁴⁵ Integrando variadas organizações privadas - nomeadamente nas áreas da saúde, consumo, igualdade de género e integração social – num óbvio contributo para a abertura do bairro ao exterior.

a disseminar-se em circuitos variados, como por exemplo com a exibição do documentário *Es.Col.A. - Espaço Colectivo Autogestionado*, realizado pelo coletivo *Viva Filmes* e programado pelo *DocLisboa*, no Outono de 2012.⁸⁴⁶

Claro que sei que o Presidente do Executivo Municipal se manteve irredutível, afirmando que "ninguém, nenhum portuense, ganhou nada com isso [a okupação do edifício pela Es.Col.A.]."⁸⁴⁷ E também sei que havia moradores menos satisfeitos (incomodados mesmo) com o modo como – para o melhor e para o pior – a Es.Col.A. expôs a Fontinha aos estrangeiros, viessem estes de outras partes da cidade ou de outras partes do mundo. Mas como vizinho, que também fui, é para mim impossível não partilhar um fascínio estético e político pela comunidade pirata que ali esteve instalada, e pela sua capacidade para efetivamente apontar novos modos de participação política, nomeadamente através de práticas sociais e artísticas. Mas este fascínio estético, com o exemplo, andou, para mim e durante algum tempo, de mãos dadas com uma sensação de vazio e inutilidade, como se os piratas se perdessem numa celebração de si próprios e abandonassem as populações em nome das quais o projeto se queria afirmar. Aliás, é curioso que esta seja uma sensação que eu já tinha sentido relativamente ao trabalho do próprio Ricardo Lafuente; veja-se que alguns dos projetos que eu mais apreciava pareciam ser votados ao abandono, após o entusiasmo inicial: o *demo.cratika* (para acesso efetivo a informação sobre o Parlamento) entregue a uma eterna versão beta, que não permitia a concretização plena da ideia inicial; e o *Lettersoup* (para a criação livre de fontes tipográficas), pior ainda, sem qualquer documentação on-line, na sequência do extravio de um disco. E isto num misto indecifrável de entusiasmo generoso – sempre mais um projeto não remunerado - e gestão de carreira – sempre encontrando modos de explorar financeiramente o impacto do trabalho inacabado.

Ao fim de um ano de convívio com esta ilha pirata, e ao fim de mais de um ano passado sobre o seu desaparecimento, continuo a subir quotidianamente a íngreme encosta da Fábrica Social, cruzando-me com uma população que, apesar de tudo, está um pouco menos entregue a si, um pouco menos fechada no bairro; não só pela requalificação do edifício, que reforçou a abertura do bairro à cidade, mas também pelo estímulo da imaginação, pelo acreditar em *outros possíveis*. E no Visões Úteis, temos também agora uma intensa relação com membros da freguesia e em particular do bairro, através dos cursos de *Performance em Comunidade*, pelo que o sobe-e-desce é constantemente interrompido com saudações e pequenas conversas. E até já conseguimos encher a Cafeteria da Fábrica Social com moradores, para apresentação de um espetáculo especialmente dedicado (em termo de horário e acesso gratuito). E eu sei que nada disto teria sido possível, não fosse por esta colónia pirata que por aqui passou. Porque com todas as suas hesitações, incoerências, deslizes, arrependimentos, amuos e desentendimentos, esta *Zona Temporariamente Autónoma* cumpriu o papel que se tinha reservado a si mesma. E mesmo o devaneio de institucionalização, que o Ricardo teve de gerir, não colocou em causa o carácter utópico do projeto. Quanto aos piratas, partiram todos, muitos deles provavelmente para criar novos fenómenos, algo passageiros, mas provavelmente capazes de alterar os modos de participação política e estética dominantes. Talvez apenas por um momento mas ainda assim deixando, como na Fontinha, sementes visíveis de mudança.

846 VIVA FILMES – *A Es.Col.A da Fontinha* em <http://vimeo.com/39829386> em 26 de Abril de 2013 às 11h.

847 CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO – *Rui Rio visitou o novo Centro de Recursos Sociais na Fontinha*. Em <http://www.cm-porto.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=cmp.stories/20700> em 26 de Abril de 2013 às 11.20h.



Mudanças na Fontinha: Centro de Recursos Sociais e Curso de Performance em Comunidade

E numa coincidência plena de sentido, no mesmo dia em que acabava de escrever as linhas anteriores, recebia uma proposta que testemunha a resiliência desta utopia participativa. Trata-se de uma candidatura aos órgãos da Câmara Municipal do Porto, protagonizada por José Soeiro, e que reclama precisamente a herança das utopias piratas que nos últimos anos atravessaram a cidade, e em particular o meu sobe e desce entre o Marquês e a Fontinha. Isto numa candidatura que, apesar de reconhecer o apoio e a colaboração de um partido político – o Bloco de Esquerda – se assume como um movimento autónomo de cidadãos:

Partindo do amor pela nossa cidade, depauperada, despovoada e deprimida, e conhecedores das suas potencialidades – que a lógica economicista não contempla –, confiamos na massa crítica que ela comporta e que está, em boa parte, escondida, intimidada e hostilizada. Próximos da população que habita a cidade, que nela trabalha ou que por ela passa, queremos perseguir a utopia de a alegrar, de a despertar da letargia, de a povoar sem discriminações sociais, de, sem descuidar a edificação do presente, cuidar do seu património. Queremos tornar o Porto um centro cosmopolita, preservar a sua identidade, transformando-o numa cidade boa para todas as pessoas viverem. ⁸⁴⁸

E neste documento, que pretende “virar o Porto ao contrário”, utiliza-se duas vezes a palavra “utopia! (e uma a palavra “sonho”) e três vezes a palavra “participativa/o”. E aqui se fala dos vários movimentos que sustentam esta nova candidatura, como o da *Biblioteca do Marquês*, que referi, mas destacando precisamente a Es.Col.A.. como exemplo maior de insurgência e inspiração. Ou seja, parece que, e no fim de tudo, os piratas partiram sim, mas deixaram à comunidade a responsabilidade de articular a força da sua utopia com alguma da eficiência dos canais institucionais. Naturalmente o documento não explica, de forma precisa, como irá funcionar esta inédita relação de uma Assembleia de Cidadãos com um Partido político (e, eventualmente, com os seus representantes eleitos). E o meu lado cético (se calhar cínico) duvida da eficiência do modelo à escala de uma cidade. Mas isso agora pouco me importa.

Depois de um ano inteiro sob a bandeira da caveira e dos ossos.

Depois de todo o esforço de aproximação à população local.

Depois de ter invadido a Escola da Fontinha numa tarde de 25 de Abril cheia de sol.

Não podia fazer outra coisa.

848 A OUTRA CANDIDATURA – *E se virássemos o Porto ao contrário?* - Declaração de Candidatura. Documento Word enviado (por correio eletrónico) por José Soeiro em 17 de Abril de 2013.

Subscrevo imediatamente a candidatura: Carlos Costa, Diretor Artístico.
Se calhar, por ter estado no meio disto tudo, aprendi alguma coisa.

5 - Identidade, comunhão, e experiência como prioridades de consumo: Estádio do Dragão e o *marketing* do Festival do Sudoeste 2010

Um dos livros que deixou uma marca mais profunda na minha infância, foi *Cuore*, de Edmondo De Amicis. Recordo ter sido a minha mãe, ainda nos anos setenta, a dar-me uma edição ilustrada por Guido Bertello, com versão portuguesa de Ricardo Alberty. Para mim foi um choque brutal pois a obra – de finais do século XIX – expunha um imenso contraste relativamente ao papel que, no meu imaginário e experiência, o mundo reservava à crianças: netos que ofereciam o corpo a punhais para salvar a avó, filhos que passavam noites em claro para realizar o trabalho do pai, pequenos soldados amputados por terem subido a uma árvore que permitia divisar as movimentações do inimigo, crianças a atravessarem o mundo sozinhas em busca da mãe e meninos que salvavam meninas para se afogarem logo a seguir. E tudo isto numa imensa alegria pela participação abnegada e generosa na vida de um projeto coletivo – a família e a nação italiana. Naturalmente, na altura, passei ao lado de qualquer avaliação crítica do contexto histórico concreto em que se enquadrava a obra de De Amicis.

Talvez tenha sido este impacto, de uma Itália anacrónica, que me fez achar óbvio, durante a minha adolescência nos anos oitenta, que o fenómeno *Ultra*, que então crescia em Portugal, tivesse a Itália como origem. Refiro-me ao movimento de adeptos de clubes de futebol, organizados em torno da absoluta paixão e sacrifício pelo clube, que em meados dos anos oitenta chega a Portugal, nomeadamente com a *Juventude Leonina*, *Diabos Vermelhos* e *Dragões Azuis*. E desde logo me deixei seduzir por este novíssimo e espetacular modo de participação – ao mesmo tempo generoso e perigoso, tal como no livro de De Amicis - em algo maior do que eu, o meu clube, o Futebol Clube do Porto. Aderi assim aos *Dragões Azuis*, a primeira claque organizada, ainda algo como um híbrido entre o modo de ser dos adeptos tradicionais e as influências *Ultra* que chegavam de Itália (e também de Espanha). E durante cerca de dois anos, passei a correr o país, de Chaves a Setúbal, integrando agora um espetáculo, em que manipulava tochas, extintores de fumo azul, bandeiras e faixas, vivendo duma permanente tensão com a polícia e os adeptos adversários, em particular os igualmente organizados. Entretanto, e já na segunda metade da década de oitenta, os *Dragões Azuis* vão perdendo protagonismo para os *Super Dragões*, projeto mais fiel à nova (em Portugal, entendasse) lógica *Ultra*, e que se afirmaria, até à atualidade, como a principal claque do clube. Quanto a mim, chego ainda a inscrever-me pontualmente como membro dos *Super Dragões*, para uma viagem a Espanha, para logo de seguida abandonar este modo de participação na vida do clube.

Mas para a filosofia do movimento *Ultra* – que na origem também refletia as preocupações sociais dos anos sessenta e setenta, em Itália – estava ainda reservado um importante papel, na conformação das relações de poder em torno dos clubes de futebol. Refiro-me à transformação do futebol num negócio global, nomeadamente a partir do final da década de noventa e com a *pay tv*, conduzindo à criação em Portugal das *Sociedades Anónimas Desportivas (SADs)*, retirando aos associados o controlo efetivo da vida do clube. Assim, o protagonismo de uma relação associativa e *intuitu personae*, cede lugar a uma relação eminentemente comercial; já não interessa tanto o associado, aquele que faz parte, mas sobretudo o cliente, aquele que paga.

Recordo, apenas a título de exemplo, que em 2004 não pude assistir à vitória do FC Porto na Liga dos Campeões, em Gelsenkirchen, porque o clube canalizou a maioria de bilhetes para um parceiro comercial (uma agência de viagens) que apenas os cedia em troca da aquisição de um pacote completo (avião+hotel). Assim, apesar da minha condição de associado, apesar do meu lugar anual no estádio, apesar de ter apoiado a equipa na generalidade dos jogos que conduziram à final e apesar de ter a viagem garantida, não obtive um bilhete, por me recusar a associar ao mesmo a

aquisição forçada de serviços comerciais que não necessitava. Naturalmente, “esse mesmo bilhete” ficou disponível para todos os clientes dispostos a pagar pelos serviços oferecidos. Foi também por esta mudança de paradigma, na relação do clube/SAD com os associados/clientes, que mudei de atitude relativamente à cedência do meu cartão de associado (com lugar anual) a terceiros. E se até aí não o cedia, invocando, de modo até considerado pouco simpático, a relação pessoal entre mim e o clube, a partir sensivelmente dessa altura, passei a cedê-lo sem mais considerações, desde que não pudesse estar presente e algum amigo o solicitasse, porque a minha posição anterior não fazia sentido no novo paradigma imposto pelo clube/SAD: o que interessava, na verdade, era que o cliente pagasse e o que fazia girar os torniquetes já não era uma relação associativa mas meramente comercial.

Mas esta diluição do clube na sua SAD para o futebol, veio também a revelar-me gravíssimas patologias ao nível dos mais básicos princípios de participação democrática, erguendo-se uma barreira invisível, ao jeito das Democracias Populares, em que as opiniões dissidentes não têm acesso a qualquer retorno institucional. Recordo, mais uma vez a título de exemplo, que em 2012 escrevi ao Presidente da Mesa da Assembleia Geral do clube, protestando contra uma decisão da direção, que eu considerava ilegítima por não participada: a suspensão da atividade da equipa principal de basquetebol:

Considero lamentável o modo como decorreu este processo de decisão (sem a devida participação dos associados) e o modo como o mesmo foi comunicado (não pelos órgãos do clube mas por terceiros).

Recordo que a manutenção das três modalidades de alta competição é um eixo estratégico de longo prazo e que a extinção de uma delas não estava prevista no programa sufragado no último ato eleitoral. Deste modo, não considero a direção do clube legitimada para tomar tal decisão. Solicito-lhe assim a convocação imediata de Assembleia Geral Extraordinária para que, nos termos dos estatutos, os associados se possam soberanamente pronunciar acerca da necessidade de manter ou extinguir a equipa sénior de basquetebol (e respetiva SAD), bem como dos termos exatos em que tal deverá ser feito.⁸⁴⁹

Naturalmente não tive qualquer resposta, nem um mero acusar de receção. E esta perversão dos modos de participação associativa surge, quanto a mim, como corolário do triunfo da filosofia das SADs sobre a dos clubes, do negócio do futebol (dito moderno) sobre a paixão e o desporto, das relações globais associadas ao *merchandising* sobre as relações locais sustentadas por uma partilha de laços culturais fortes. E neste contexto, parece ter ficado reservado ao movimento *Ultra* (ou ao que quer que tenha restado do seu espírito inicial) a tarefa de resistir ao paradigma agora dominante.

Assim, ao longo da última década, as claques continuaram, por um lado, a desenhar modos alternativos de participação social, como explica Daniel Seabra, investigador nesta área:

Muitos jovens, projetam na vitória do clube, a vitória que a sociedade ainda lhes nega. A claque é uma sociedade alternativa que confere aos jovens uma identidade que buscam. A sociedade promete futuro, mas cada vez proporciona menos condições para assumir a sua condição social de adulto com um emprego satisfatório. Há uma eternização da juventude.⁸⁵⁰

E por outro lado, a funcionar como um contrapoder, suficientemente organizado, ao processo de venalização da relação associativa que, através das SADs, retirou aos associados o controlo efetivo sobre a vida dos clubes. Naturalmente, este é muitas vezes um processo opaco e sinuoso em que a própria claque também se assume como sujeito de interesse variados e instáveis. Recordo, a título de exemplo, o modo como, em meados da década passada, os *Super Dragões* tão depressa se

849 COSTA, Carlos – *Mensagem pessoal de correio eletrónico, para Fernando Sardoeira Pinto de 13 de Julho de 2012.*

850 DIAS, Pedro Sales – *Entrevista [com Daniel Seabra]*. Porto: Grande Porto, Sojormedia Norte SA (16 de Setembro de 2011) p. 21.

assumiam como uma tenebrosa guarda pretoriana do Presidente – em 2011 o gestor mais bem pago de Portugal ⁸⁵¹ - como desenvolviam musculadas ações de protesto (invadir treinos, faltar a jogos, chegar com atraso ou estar presente de costas) contra a “política comissionista da SAD” ⁸⁵².

Ainda assim, foram-se tornando notórios, por toda a Europa, exemplos de resistência do modelo associativo, eminentemente local e socialmente participado, ao modelo comercial, eminentemente global e socialmente não participado. Destaco três experiências, respetivamente em Espanha, na Áustria e na Inglaterra. Aqui ao lado, em Gijon, temos o *UC Ceares*, ⁸⁵³ um clube da terceira divisão espanhola, que escolheu o elucidativo lema “Últimos em Dinheiro, Primeiros em Coração” para projetar um modelo organizativo totalmente controlado pelos associados e que combate o negócio do futebol moderno, com festas, concertos e tertúlias, ou nas palavras do seu presidente:

A pureza de intenções, a honra, as tradições, a camaradagem, o sentido de pertencer a uma comunidade, o aspeto lúdico do futebol e a reivindicação da origem proletária do mesmo. ⁸⁵⁴

Um pouco mais longe, na Áustria, temos o *SV Áustria de Salzburgo*, clube histórico que em 2005 foi tomado pela *Red Bull*, que lhe mudou o nome e as cores, para melhor promover a marca de bebidas energéticas. E a reação dos adeptos foi imediata, refundando o histórico clube, que agora milita nos escalões inferiores do futebol austríaco.

“O Red Bull Salzburgo [versão do clube controlada pela Red Bull] tornou muito claro que se considerava uma entidade completamente nova, sem, e citamos, “nenhuma História e nenhuns registos”, e não pretendia mais ser associado, de modo algum, com o SV Áustria de Salzburgo – para lá do facto deste clube ter sido utilizado como meio para [a RED BULL] obter uma licença para jogar na principal liga austríaca.”⁸⁵⁵

E foram também estes os estímulos – recusa da perda da participação e da História – que motivaram o exemplo seminal, em Inglaterra, do *FC United, de Manchester*.⁸⁵⁶ Neste caso, emblemático do espírito do futebol e do espírito *Ultra*, tratou-se da recusa, por parte de um grande número de associados do Manchester United, a perder o direito de participar nas decisões relativas ao clube, desde 2005 controlado por investidores americanos.

A estrutura, cultura e ideologia do FCUM contribuíram para um repensar da definição dos adeptos e de comunidades de adeptos. Aqui os adeptos são também donos do clube, além de jogadores ou membros do conselho de administração, fazendo parte do colectivo que eles ajudaram a fundar.⁸⁵⁷

851 Agora também muito distante da generosidade do dirigente associativo dos anos sessenta e setenta, pois considerando a relação da sua remuneração, na época de 2010/2011, com o volume de negócios da SAD, Pinto da Costa terá sido provavelmente o gestor mais bem remunerado no país. Dados consultados em FUTEBOL CLUBE DO PORTO – FUTEBOL SAD – Relatório e Contas 2010 – 2011 em

http://www.fcporto.pt/incfcp/pdf/investor_relations/PropostasAG/RCIndividual20102011.pdf em 2 de Maio às 13h.

852 PEREIRA, António Pedro e RIAS, Rui – *Super Dragões, a criatura que ameaça o criador*. Em http://www.dn.pt/especiais/interior.aspx?content_id=1069052&especial=Claques%20e%20viol%EAncia&seccao=DESPORTO em 2 de maio de 2013 às 12.30h.

853 www.ucceares.com

854 CADIMA, Pedro – “Como a Renúncia ao Dinheiro Salvou um Clube à Beira da Falência”. A Bola. Lisboa: Sociedade Vicra Desportiva SA (23 dezembro 2012). p. 25.

855 SV AUSTRIA SALZBURG – *A bitter end and a new beginning*. Em <http://www.austria-salzburg.at/en/history/a-bitter-end-and-a-new-beginning/> em 3 de maio de 2013 às 10.30h.

856 www.fc-utd.co.uk

857 BROWN, Adam - “Not for Sale”? A Destruição e a Reforma das Comunidades Futebolísticas na Aquisição do Manchester United pelos Glazer”. Tradução de Rui Cabral. *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Volume XLI, Nº 179, 2º Trimestre de 2006. p. 589 e 581.

Tem sido assim, no contexto desta tensão, entre a participação pelo consumo e a participação pelos afetos, que me tenho deslocado ao Estádio do Dragão, ao longo dos últimos anos. Mais ou menos consciente, não só desta clivagem política, mas também da complexa teia de epifanias, estados liminais e experiências estéticas que se encerram naquelas bancadas. Aliás, mesmo na minha investigação de mestrado, assumidamente centrada nos *Estudos Teatrais*, já não tinha resistido a convocar, ainda que tangencialmente, a minha experiência no Dragão:

Não posso deixar de invocar uma experiência vivida recentemente num estádio de futebol: o jogo tinha sido particularmente emotivo levando os espectadores a viajar entre diversos estados de alma: desejo, insatisfação, desespero, alegria incontrolável e inesperada, esperança, desilusão e resignação. No fim da partida, e quando me preparo para ir embora, alguém me bate nas costas, chamando-me: tratava-se do espectador ao lado, um desconhecido com quem nunca falei mas a quem, a dada altura, me abracei celebrando um golo. Este *companheiro de viagem* chamava-me para se despedir. Como se depois de termos partilhado tanto não nos pudéssemos separar sem apertar a mão. Tal como no fim de uma missa, mas de forma completamente espontânea e sem qualquer indicação de algum mestre-de-cerimónias.⁸⁵⁸

Não admira assim que, posteriormente à conclusão do mestrado, tenha começado a dar atenção aos manuais, artigos e obras de referência⁸⁵⁹ que equacionavam a experiência estética associada aos fenómenos desportivos e/ou os modos de participação dos públicos nos mesmos fenómenos. Ainda assim, todas estas relevantes abordagens me pareciam sempre ultrapassadas pelo impacto da minha experiência pessoal nas bancadas do Dragão, como se nada pudesse explicar nem a comoção estética, de ver o Falcão parar no ar durante uma fração de segundo antes de mais um golo, nem o sentido gregário da celebração e dos abraços que se seguiam. Tanto mais que o meu lugar no Dragão, nos últimos três anos, se situou mesmo ao lado do *Colectivo 95*,⁸⁶⁰ uma das duas claques do FC Porto, instalada na bancada norte e para quem “A norte é o coração do Estádio, O Colectivo é o coração da norte”. Portanto, e mais do que fazer parte, a sensação de estar no centro do mundo e do corpo.



Em performance com o Colectivo 95.

858 COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI* p. 95.

859 Respetivamente, e de modo diletante, LACERDA, Teresa Oliveira – *Elementos para a Construção de uma Estética do Desporto* (Dissertação de Doutoramento). Porto: Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física, 2002; LARLHAM, Daniel – “On Empathy, Optimism and Beautiful Play at the First African World Cup”. TDR The Drama Review. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 56:1 (Primavera 2012); GUMBRECHT, Hans Ulrich – *In Praise of Athletic Beauty*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

860 www.colectivo95.com

Naturalmente, “desde sempre” que estar num estádio de futebol implica muito mais do que assistir a um jogo. Desde as *ondas* que varrem as bancadas até às elaboradas coreografias das claques, passando, por exemplo, pela trocas de provocações (ou incentivos) encenadas entre adeptos rivais (ou do mesmo clube), sempre foram intermináveis os apelos à participação do público no fenómeno em si. No Dragão, a destacar um exemplo não poderia deixar de escolher o célebre “E quem não salta é Lampião” na medida em que a participação (saltar) se torna condição do ser, ou melhor de um não ser, reportado a uma condição ignominiosa: a de adepto do Sport Lisboa e Benfica. E o *Colectivo 95*, sempre incansável no apoio à equipa, não se coíbe de constantemente formular - ao megafone e quase sempre pela voz do seu líder - a filosofia inerente a este modo de participação. Como por exemplo, em Abril de 2011, numa meia final da *Liga Europa*:

Meus senhores aqui não há lugares sentados. Se quiser sentar muda de sector, se quiser ficar aqui não é para ver mas para participar.

Mas melhor ainda (e em momento que não posso determinar com precisão) a reação assertiva, a uma invasão do espaço dos *Ultras* por práticas de consumo conotadas com espaços comerciais. Assim, num jogo da época 2011/2012, ao intervalo, três jovens decidem sentar-se na zona inferior do setor reservado ao *Colectivo 95*. E fazem – no, cada um com o seu balde de pipocas, adquirido antes num dos bares que, ao longo dos últimos anos, transformaram o espaço do estádio em algo próximo a um cinema de Centro Comercial. E responde, mais uma vez, o líder ao megafone:

Oh juventude da pipoca! Isto aqui não é um cinema. Este é um setor reservado. Para ficarem aqui é de pé e cá em cima.

Aliás, mesmo institucionalmente o *Colectivo 95* parece perfeitamente consciente do seu papel na luta entre a participação associativa e a participação conotada com o consumo, como se verifica no seu site:

Esta semana o responsável executivo do [clube de] Dortmund disse algo que nos dias de hoje faz todo o sentido. Numa entrevista disse “Quando lhes damos [aos adeptos] a sensação de que são meros Clientes, vamos perder. Queremos que venham ao estádio como adeptos.”⁸⁶¹

Porque de facto, no Dragão, como na generalidade dos estádios, estão cada vez mais presentes os apelos ao consumo e à relação com o cliente, os mesmos que há anos vem modificando as relações de poder no setor, e que agora se assumem como parte integrante do espetáculo. E aqui se trava uma luta pelo espaço disponível em torno do jogo em si. Luta por espaço que pode mesmo chegar a ser literal, como por exemplo na batalha (bem sucedida) que os adeptos polacos travaram com a sua Federação, para que o emblema nacional, águia branca sobre escudo vermelho, fosse colocado, nas camisolas, entre os emblemas do patrocinador NIKE e da própria Federação. Isto porque o símbolo nacional tinha sido excluído por não poder ser rentabilizado enquanto propriedade industrial. Ou seja, apesar da sua clara capacidade agregadora, já não serviria, porque estando no domínio público, leia-se de todos, já não podia servir uma proficiente exploração comercial, por parte de alguns.⁸⁶² Não admira assim que o Dragão se tenha também transformado num circo publicitário, numa constante apologia do consumo, que tenta usar a intensidade da relação clubística como veículo de promoção de produtos comerciais. Naturalmente confundindo uma e outra.

E esta nova vertente participativa apresenta inúmeras modalidades, tanto nas bancadas como até no próprio relvado. Neste são cada vez mais frequentes as ações que chamam os adeptos para a

861 COLECTIVO 95 – *Weekend Ultra*. Em <http://www.colectivo95.com/pt/noticias> em 1 de maio de 2013 às 12h.

862 Segundo síntese de ANUNCIACÃO, Paulo – “POLÓNIA 1 – FEDERAÇÃO 0”. Lisboa: O Jogo, Controlinvest Media (19 de Dezembro de 2011) p. 46.

relva, seja para concursos de perícia futebolística (em geral ou reservados a senhoras), seja para elaboradas coreografias durante a apresentação da equipa. Mas é nas bancadas, e nos intervalos, que se nota a maior evolução, dos apelos a uma participação exclusivamente associada ao consumo, e para quem a relação associativa é um mero veículo. E de um modo geral, recorrendo a novas tecnologias que reforçam uma sensação, muito epidérmica, de participação. Por exemplo, a oferta de chamadas telefónicas grátis para todos os presentes; o coro uníssono de palmas que esvazia um copo no ecrã gigante; o *Quiz Show* a que o estádio responde em grupo, batendo intensamente palmas perante a nomeação da resposta certa; a contabilização das ondas surfadas por um boneco no ecrã; ou, entre outros, a entrega aos adeptos de uns balões capazes de produzir um apreciável ruído.



Entretenimento no Dragão: “Insufláveis sonoros” e Quiz Show.

Curiosamente, mas não por acaso, um dos *sponsors* mais presentes nestas animações é a TMN, que já a seguir veremos como artífice de elaboradíssimos apelos à participação. E num futuro não muito distante, novas e maravilhosas tecnologias de interação poderão envolver o Dragão, como a apresentada em *Mowie.exva.com* que permitiria, por exemplo, que as bancadas opostas também joguem uma contra a outra, numa espécie de futebol virtual, controlado pela inclinação conjunta dos corpos. Isto claro, com algum tipo de patrocínio comercial. Porque há já alguns anos que o marketing associado ao futebol se tornou não só um caso de estudo,⁸⁶³ mas também um agente na desvalorização da alegada passividade de quem apenas venha para ver: “Vais ficar só a ver” perguntava constantemente a *betfair*, empresa de apostas desportivas, no convite a uma participação alegadamente mais intensa no fenómeno desportivo (através das apostas, entenda-se).⁸⁶⁴

Mas seria então a TMN a sintetizar a apologia dos fenómenos participativos, em detrimento da (cada vez mais) omnipresente referência à passividade da condição do mero espetador. Referimo-nos à campanha de promoção do *Festival do Sudoeste 2010*, que adotou como slogan, o esclarecedor “Vens Ver ou Vens Viver”. Tão esclarecedor aliás, que não hesitei em o utilizar como título de toda esta dissertação. Mais do que isso, e como já referimos, foi mesmo um *outdoor* da TMN, no cruzamento da Rua da Constituição com a Rua Zeca Afonso, no Porto, gritando este apelo

863 No caso particular do FC Porto, por exemplo a tese de mestrado de LOPES, Luis Pedro Dias Pousada Cardia – *Gestão emocional da marca: o caso Futebol Clube do Porto*. Porto: EGP – Escola de Gestão do Porto, 2009. PDF em <http://www.fep.up.pt/docentes/cbrito/Tese%20Luis%20Cardia.pdf> às 11.30 de 15 de Maio de 2013.

864 Através de anúncios quotidianos na imprensa desportiva, por exemplo em BETFAIR – *Vais ficar só a ver?* - Publicidade. Lisboa: O Jogo, Controlinvest Media (19 de abril de 2011) ou em BETFAIR – *No Europeu vais ficar só a ver?* - Publicidade. A Bola. Lisboa: Sociedade Vicra Desportiva SA (27 de junho de 2012).

à participação, que clarificou as minhas opções para os 3 anos de investigação que se seguiriam. Recordo estar parado num semáforo e, pura e simplesmente, ter saído do carro, ficando espedado, debaixo do sol de uma tarde abrasadora de Julho, a olhar para o *outdoor* e a pensar: “É isto. Está aqui tudo.”



Outdoor TMN na origem desta dissertação.

Mais tarde descobri que a conceção da campanha (e da interrogação que esta lançava) foi da responsabilidade de Nuno Jerónimo, na altura na Agência *Ativism*. E logo o Nuno me explicou como tinha chegado ao conceito da campanha:

O briefing que a TMN nos passou eram, na realidade, dois. Um que pedia um conceito de comunicação e uma campanha para a promoção do festival e outro que pedia ideias de activação de marca para o local. Naturalmente que apresentámos um conceito criativo que, na nossa perspectiva, potenciava todos os momentos de comunicação da marca antes e durante o festival. O SWTMN é um festival com características únicas em Portugal. É a primeira experiência do género para um grande número de adolescentes, com a particularidade de acamparem no local. Mais do que uma série de concertos, é toda uma vivência nova e marcante. O conceito "vens ver ou vens viver?" é a tradução disso mesmo sob a forma de desafio.

Quando a criei pareceu-me que captava muito bem o espírito do SWTMN, tanto para o target como para a marca. Apresentei-o como um conceito pertinente, implicativo e com grande potencial de activação. Fico feliz que a TMN tenha decidido mantê-la, resistindo ao impulso criativo que assola tantas marcas e respectivas agências criativas e as leva a fazer tábua rasa de ideias com potencial que precisam de persistência para se afirmarem.⁸⁶⁵

Para depois precisar:

(...) O conceito "Vens ver ou vens viver?" assenta numa realidade concreta - o facto do SWTMN ser historicamente uma experiência, mais que um conjunto de concertos -, mas também pretendia potenciar todas as novas activações de marca que nesse ano criámos para o interior do recinto. Nas peças de comunicação, para além das bandas, o cartaz promovia nomes estranhos como o Band Bonding (iniciativas combinadas com o público para surpreender os artistas em palco), o Singalong Alentejano (um grupo de cantares alentejanos que todos os dias, antes do concerto principal, subia ao palco e convidava o público a cantar uma versão adaptada do "eu ouvi um passarinho"), o Megaphonecall (que oferecia 15 segundos de fama no sistema sonoro do recinto a quem ligasse um certo número), o SMS Blind Race (uma corrida de sms's

865 JERÓNIMO, Nuno - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 9 de Setembro de 2011.*

entre dois participantes vendados), a Flirtzona (uma zona de speed dating entre os festivaleiros), entre outras experiências. Ou seja, o conceito convidava as pessoas a participarem também em tudo isto, em vez de se "limitarem" a assistir aos concertos.⁸⁶⁶

Deparava então, com inegável fascínio, com o modo como os fenómenos participativos mais marcantes podiam ser produtos cuidadosamente desenhados pelos *marketeers*, com nenhum outro objetivo que não o de promover o consumo associado a uma marca. E consegui aproximar-me um pouco mais do centro deste processo de “design da participação” através da simpática colaboração da Inês Simões Almeida.

Na altura com 29 anos, a Inês estudou *Comunicação Social e Cultural* na Universidade Católica Portuguesa. Entrou no *Grupo PT* em 2005, mais precisamente na área de *Patrocínios, Eventos e Assessoria de Imprensa da PT Comunicações*. E em 2007 passou para a TMN, na área de *Patrocínios e Eventos*, associados à Música. Por isso tinha sido ela a responsável pela gestão do patrocínio ao *Festival do Sudoeste 2010*, cujos contornos me explicou de forma detalhada, ao longo de uma entrevista desdobrada em várias mensagens de correio eletrónico:

Carlos - Como é que funciona a vossa comunicação? São pessoas da vossa equipa/quadro que concebem e produzem? E se sim, estamos a falar da equipa TMN ou de uma comum a todas as empresas PT? Ou existe uma avença com uma empresa/criativo (qual?) de comunicação? Se sim, como exclusivo da TMN ou do grupo PT?

Inês - Temos uma equipa de publicidade interna mas também trabalhamos com agências. Para grandes campanhas, como esta do SWtmn, abrimos sempre concurso entre pelo menos 3 agências. A tmn passa um briefing e muitas vezes sugere as ideias base das campanhas. Cada empresa do grupo tem a sua equipa mas em certos patrocínios, que englobam varias marcas do grupo, até podemos trabalhar em conjunto (mais ao nível da activação do que propriamente campanhas). O ano passado quem ganhou foi a Activism.

Carlos - Pode contar-me como surgiu o lema "Vens ver ou vens viver"? Quem teve a ideia? Como resposta a que objectivos, em termos de comunicação do projecto? E porque é que foi aprovado como sendo uma boa ideia para captar o vosso público-alvo?

Inês - A tmn passou briefing com os guidelines sobre a experiência de viver o SWtmn, que é diferente do que qualquer outro festival em Portugal, pela convivência, praia, férias, campismo etc... e daí a agência criou este lema... é uma boa ideia para captar o target, pois os jovens identificam-se com este conceito. É isto mesmo que é o espírito do SWtmn, cada vez mais os jovens procuram ir mais além, viver mais as coisas. Nesta óptica surgiram as várias animações da tmn: star parade, flirt zona, sing along alentejano, banda bonding, etc...

Carlos - Disse que "os jovens se identificam com este conceito" (referindo-se às actividades que convocam uma participação mais marcada: convívio, festa, jogos). Do seu ponto de vista porque é que isso aconteceu? Porque é que a música (ouvir a música) deixou de ser suficiente para justificar um festival como o que o sudoeste quer ser?

Inês - Os jovens hoje em dia são cada vez mais exigentes, pois são bombardeados com muita informação e animação. As actividades que oferecemos muitas vezes são nos intervalos dos concertos e em tempos mortos, para os distrair e criar uma maior ligação à marca. Proporcionamos experiências inovadoras e a musica é um meio por excelência para conseguir isso.

Carlos - E a criação da nova estação de rádio associada ao Sudoeste? Passou por si também? Quais são os objectivos deste novo projecto? Justifica-se por si e avança-se no festival? Ou

866 JERÓNIMO, Nuno - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 16 de Setembro de 2011.*

serve apenas para alavancar o festival? Ou é tudo parte de uma rede mais vasta? Como? Porquê?

Inês - Porque o SWtmn é o Festival de Verão mais antigo e está no top em termos de notoriedade e traz consigo um estilo de vida e uma experiência que a própria TMN absorve para se posicionar como marca trendy e jovem. Se o SWtmn é o evento âncora para posicionar a TMN na música, essa aposta deve ser manifestada em todos os contextos, durante todo o ano. Contrariar a sazonalidade do patrocínio ao Festival SWtmn, aumentando associação da marca ao Festival, durante todo o ano. O objectivo é fazer da Rádio SWtmn um dos pólos de comunicação da marca para o segmento jovem, alavancando a promoção de produtos, serviços e conteúdos do Grupo PT.

Carlos - E a escolha da imagem para a promoção da rádio? Uma imagem do público e não dos concertos? Porquê?

Inês - A campanha da rádio foi feita pela equipa da publicidade da tmn. O nosso objectivo é conquistar e chegar ao público (target prioritário de 15-24) portanto faz sentido optarmos por uma imagem de público e não de concertos. Com esta imagem conseguimos sentir a emoção e a experiência que os nossos clientes ou potenciais clientes estão a sentir!

Carlos - Esta talvez seja um bocado como a história do ovo e da galinha, mas ainda assim... pela sua experiência profissional mas também pessoal, ao longo dos últimos anos, acha que este desejo de "animação", este deslize das atenções do "palco para a plateia" (isto é, do evento em palco para a experiência do público), surge como uma exigência do público a que a(s) marca(s) corresponde(m) ou como uma prévia sedução da(s) marcas na tentativa de construir um outro tipo de publico...? Imagino que não haja uma resposta assertiva, mas se pudesse pensar alto por um bocadinho, agradecia.

Inês - Acho que não foi propriamente um deslize de atenção do palco para a plateia que aconteceu, pois a principal atração é de facto o artista ou a banda e o espectáculo que proporciona. A marca em si (patrocinadora, tmn neste caso) é que tenta encontrar formas de chegar a esse público de formas inovadoras, proporcionando experiências diferentes e contactos com a marca inesquecíveis. Com isto, para uns, conseguimos o efeito de fidelização, para outros vai demonstrar que somos uma marca jovem e irreverente, e quando associamos os nossos produtos e serviços às animações, temos como objectivo conquistar os clientes da concorrência!

Carlos - Já que falou na "alavancagem da promoção de produtos, serviços e conteúdos do grupo PT", pergunto: acha que este público que vocês estão a construir (porque vocês vão fazendo uma (re)construção do público, adaptando as suas expectativas às vossas estratégias de desenvolvimento, certo?) é um "melhor consumidor" do que um público que frequente um evento apenas para ver e sem aspirações de participar? Ou seja, acha que este tipo de público é mais susceptível de aderir ao consumo da pluralidade de produtos, serviços e conteúdos do grupo PT?

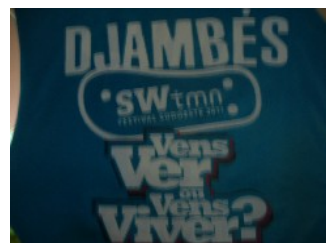
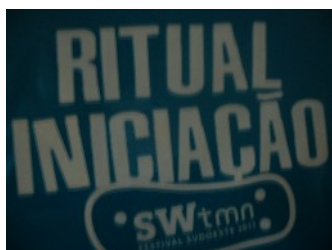
Inês - O ano passado com esta nova postura de oferta de experiências, alavancado ao conceito vens ver ou vens viver, deparamo-nos que não existe quase esse público a que se refere não participativo! Tanto no site do SWtmn, como no terreno, a receptividade ao vens viver superou todas as expectativas. A oferta é cada vez mais e o publico cada vez mais diverso e exige novidades e variedade de escolha nos serviços e produtos! Não só a qualidade dos mesmos é importante como é divulgado. Mas em ambos os casos, todo o tipo de público nos interessa e devemos-nos adaptar consoante o evento e target.

Carlos - Reparei há pouco que mantiveram a assinatura da campanha do ano passado (na rádio pelo menos) "vens ver ou vens viver". Imagino então que estejam plenamente satisfeitos com a forma como essa frase reflecte o produto, certo?

Inês - Certo, funcionou muito bem o ano passado e vamos manter a assinatura e o conceito para continuar a oferecer aos nossos clientes e público em geral, experiências inesquecíveis! Não podemos negar que os festivaleiros vão “viver” todos os anos o swtmm de forma diferente e nós queremos contribuir para essa inovação e surpresas!

Carlos - Há uma coisa que me parece estar presente no seu trabalho (e da generalidade dos seus "colegas") e que é interessante; falo da transformação de táticas sociais em estratégias comerciais e logo em produtos: a título de exemplo penso nesta campanha da Sumol em que os comportamentos típicos da (pré) adolescência são incorporados na marca para depois serem revendidos ao público alvo enquanto latas de refrigerante. Isto é, para si, uma preocupação/objectivo consciente (refiro-me à apropriação de um comportamento para o revender enquanto produto)? Ou é uma coisa que "lhe sai sem pensar"?

Inês - Claro que temos que nos adaptar às novas tendências e procurar sempre estar atualizadas para ir de [sic] encontro às novas necessidades dos clientes. É importante fazer uma pesquisa diária do que é está na moda para podermos aplicar na nossa comunicação e nos nossos produtos.⁸⁶⁷



Modos alargados de participação no Sudoeste 2011.

Bem, para mim o discurso da Inês e do Nuno, mas sobretudo da Inês, era delicioso. Porque era como se os jovens *marketeers* também tivessem lido Debord. Mas numa leitura ao contrário, claro. Porque do que se tratava era – como referido na segunda parte desta dissertação – de transformar as táticas dos mais jovens em estratégias comerciais para depois revender aos mesmos. Porque também Debord queria retirar de cena o espetador (aquele que vê) para colocar em cena o *viveur* (aquele que vive) porque para si quanto mais se via menos se vivia. Mas o que Debord pretendia era denunciar o ver enquanto aliado do espetáculo e pilar infeliz do sistema filosófico ocidental. Por isso, a apologia da participação do filósofo francês fazia-se em detrimento de todo o espetáculo, na medida em que este tentaria fazer as mercadorias passarem pelos bens em si. Parecia-me portanto genial o modo como o Nuno e a Inês efetivamente viravam Debord ao contrário, como se usassem as mesmas premissas filosóficas, mas para transformar o que é vivido numa representação e mercadoria, ainda que dando a impressão de fazerem o contrário (recusarem a representação e promoverem a participação). E tudo isto com um requinte e inteligência que permitia inclusivamente, e através da novíssima *Rádio SWTMN*, ultrapassar, em termos comerciais, o desaparecimento enquanto marca característica da performance. Porque toda a efervescente ativação de comunidade e autoria, afinal tudo o que de inefável Peggy Phelan dizia caracterizar a performance, podia agora ser apropriada pelo sistema económico, nomeadamente através de uma rádio disponível 365 dias por ano, 24 horas por dia.⁸⁶⁸

⁸⁶⁷ ALMEIDA, Inês Simões - *mensagens pessoais de correio eletrónico entre 14 de março e 28 de junho de 2011.*

⁸⁶⁸ Dado o carácter desta terceira parte, abstenho-me de invocar as referências bibliográficas respetivas já que do que se trata aqui não é da alegação de uma proficiência académica mas da sensação pessoal que vivi, no contraste entre os meus autores de referência e o impacto destas experiências pessoais.

A campanha do *SWTMN 2010* parecia-me assim estar à beira da perfeição, enquanto exemplo de transformação da participação num produto e dos participantes em consumidores. E não seria eu o único a pensar deste modo, porque nos tempos seguintes outras marcas pareciam tentar colar-se à abordagem do *Festival do Sudoeste*. Assim, e a propósito do *Festival de Paredes de Coura*, recordo a imagem da edição de 2011, que ignorava o cartaz musical para destacar a possibilidade de viver algo como “novas experiências amorosas junto a um rio”. Era como se o *Festival de Paredes de Coura de 2011*, não querendo ficar atrás do seu homólogo do sul, apresentasse os dois adolescentes, que na imagem se beijavam junto a um rio, para afirmar que ali também se vivia. Recordo ainda um hilariante (pelo menos em mim teve esse efeito) anúncio da *Água das Pedras*, precisamente por altura da edição de 2010 do *SWTMN*, e dirigido a um target mais maduro:

Há coisas e momentos que quebram as nossas rotinas e nos transportam para outro tempo e vivências passadas... No outro dia fui, com o grupo de toda a vida, a um festival de verão, com música “do nosso tempo”. Rapidamente estávamos todos no espírito... como se tivéssemos entrado numa máquina do tempo! É incrível como nos sentíamos todos mais jovens e eufóricos... mas ao mesmo tempo – por força da idade – mais serenos e capazes de desfrutar daquela experiência. Talvez por isso, alguém em vez de trazer a bebida de sempre apareceu com *Água das Pedras*! Todos sorriram... mas foi perfeito. Refrescante, descontraída, ideal para repor as energias e natural, como tudo naquele instante!. É tão bom fugir à rotina e assim viver momentos tão especiais.⁸⁶⁹



Paredes de Coura também queria ser “mais que um festival” (Cartaz da Edição 2011. Direitos Reservados)

Assim, no ano seguinte, em 2011, avancei para a *Herdade da Casa Branca*, desejoso de algo que não sabia propriamente explicar, mas que definitivamente exigia a minha presença no *SWTMN*. Talvez quisesse fazer parte? Ou compreender o que era isso de viver ser melhor do que ver? Mas não o soube até me encontrar na camioneta que assegurava as deslocações entre o recinto e o parque de campismo onde estava. E logo ali percebi que, obviamente e desde logo, algo me escapava porque eu era o único que ia para o *SWTMN* absolutamente sozinho, enquanto todos os outros se deslocavam em grupos, constantemente organizando poses para fotografias que registassem a presença no evento.

Porque em 2011, o Sudoeste já era obviamente um produto clássico, com uma ampla presença de famílias. Se calhar alguns dos pais de hoje teriam estado também aqui, mas sem filhos, no mítico concerto de PJ Harvey e *Portishead* que referi atrás. Um produto que, tal como os similares e graças aos palcos múltiplos, permitia a cada consumidor ser o designer final da própria

869 *ÁGUA DAS PEDRAS – Viver a água num festival de verão*. Publicidade. Público (suplemento *Fugas*). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (14 de Agosto de 2010) p. 33.

experiência, organizando o sentido do seu consumo. E naturalmente, proporcionando variadíssimas possibilidades de experiências para lá dos concertos em si, ao ponto de a assinatura se transformar, ela própria, em objeto de consumo, nas *T-Shirts* que afirmavam: “Zambujeira do Mar 2011 – Vim e Vivi.” Aliás, as próprias pulseiras que permitiam o acesso de quatro dias ao Festival, eram também um claro objeto de prestígio, pois a acumulação de pulseiras coloridas nos pulsos (de cores diferentes para cada dia) não deixava dúvidas quanto ao orgulho de poder afirmar: “Eu tenho ido e vivido todos os dias.”

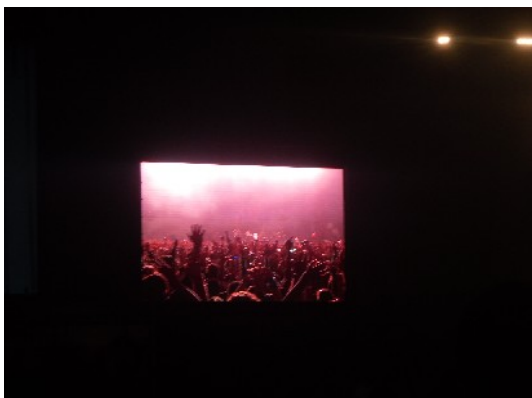
E porque em 2011 o SWTMN ainda mantinha a assinatura de 2010, decido então (na verdade já tinha decidido antes) perguntar às pessoas o que estavam ali a fazer e o que seria isso de optar entre ver e viver. A Joana, 31 anos, diz-me que o cartaz é importante mas que o SW não podia dispensar o que o rodeia, porque tudo que está à volta, como a praia, faz parte do SW. E diz que vem ver e vem viver porque juntas são palavras que funcionam bem. O Paulo, 29 anos, concorda que o SW não seria SW sem tudo o que está à volta dos concertos. Mas distingue claramente as questões do ver e do viver, afirmando que em 2010 apenas viu, mas que em 2011 está a viver; e diz que cada vez se identifica mais com a TMN. Como se, digo eu, de ver a viver houvesse um percurso, uma aprendizagem e a TMN se apresentasse como demiurga ou facilitadora do mesmo. Mas a Marta, 27 anos, vai mais longe: diz que veio para viver porque só ver afasta-te da diversão, porque só ver, sem estar ligado ao todo que está à volta, não tem sentido nenhum. Ou, como me conta a Ana, 27 anos - que se identifica com a TMN por esta estar com o SW – estar só a ver os concertos não seria uma experiência partilhada.

Não admira que as *Scissors Sisters*, entretanto no palco principal, gritem: “Nós somos uma tribo!” E que a vocalista saia do palco para dar dois beijinhos a um rapaz chamado Ricardo, que está na primeira fila: Porque o Ricardo está ali desde o princípio a curtir como um doido e sabe as letras e está a viver e assim é que deve ser, diz ela. Por momentos volto aos anos oitenta (chamei-lhes *o futuro do passado*, na primeira parte) e recordo o vocalista dos U2, durante a atuação no *Live Aid*, a (quase) interromper a atuação da banda para salvar uma rapariga - que pedia ajuda junto às grades - com quem depois dança tranquilamente. E recordo a perda de minutos de atuação, a raiva dos colegas e os dias de ostracismo para Bono Vox; Até descobrir que esse ponto da performance dos U2 se tinha transformado no grande momento do próprio *Live Aid*.⁸⁷⁰

Depois ainda encontro o João, 19 anos, e a Maria, 18 anos, muito apaixonados. Ele diz-me que ali encontra uma vida que é o oposto da sua rotina enquanto estudante universitário. E dizem os dois que vieram para viver. Completamente viver, diz ele. E os dois a rirem, como se fosse a coisa mais óbvia do mundo, e eu algo estúpido por parecer não o compreender, como se só tivesse vindo para ver. Aliás, mesmo ao lado encontro o Zé, 29 anos, e a Cristina, 27 anos, que me dizem, também rindo, que este ano só vieram para ver.⁸⁷¹

870 Aqui sem o caráter ficcional que, na mesma altura, Bruce Springsteen ensaiava no clip de *Dancing in the Dark*, onde também convidava uma rapariga para um nível acrescido de participação na performance.

871 COSTA, Carlos– *Entrevistas com anónimos*, em 6 de Agosto de 2011 no Festival do Sudoeste (gravadas e transcritas pelo autor). Respetivamente as entrevistas #0 (Joana), #1 (Paulo), #3 (Marta), #2 (Ana) e #4 (João e Maria) e #5 (Zé e Cristina). Os nomes são ficcionados.



Eu participo. A TMN está sempre comigo.

É uma da manhã e a atuação de David Guetta já começou. Toda a gente dança. A *Herdade da Casa Branca* é agora uma imensa discoteca ao ar livre. Guetta transforma o Festival num fantástico “Encontro para Dançar.” E nos ecrãs gigantes, ao lado da pista improvisada, a TMN insere *flashes* rapidíssimos da sua assinatura: SWTMN: Vens Ver ou Vens Viver? Tão rápidos que nem os consigo fotografar. Mas para que quero eu fazer mais registos do que vejo? Não há nada para ver. Que faço eu aqui a olhar, armado de gravador e máquina fotográfica, numa de observador participante, como se fosse um antropólogo? Já não há aqui nada que eu possa efetivamente conhecer assim.

Salto para o meio da pista.

O David Guetta não vai parar tão cedo.

Não vai chover.

Tudo se move à minha volta.

E amanhã também terei uma pulseira por ter estado aqui.

A minha é azul.

CONCLUSÃO – As manifestações bipolares da participação

A cultura da Época Clássica e do Renascimento legou-nos um mundo racional, organizado em torno da leitura, interpretação e significados. Devemos a esta tradição valores tão fundamentais e tão diversos como o Humanismo, o Iluminismo, a Revolução Francesa, a democracia parlamentar, a ciência moderna, os Direitos do Homem, o crescimento económico, o desenvolvimento social, os direitos civis, entre outros.

Mas esta tradição e o seu legado extraordinário deu igualmente origem a uma hierarquia, que hoje reiteradamente se vem designando como cartesiana, segundo a qual o poder e o estatuto simbólico pertencem declaradamente às capacidades de analisar, compreender e representar.

Seria sobretudo ao longo do século XX, que assistiríamos a uma lenta e crescente apologia de discursos e formas de conhecimento que invocam uma maior importância da presença, da experiência e do corpo. De um e outro lado do Atlântico, entre teorias e práticas oriundas de professores para *discipulos-mais-tarde-professores*, da filosofia à economia, passando pelas artes e política, estas tendências foram ocupando progressivamente um espaço mais central, assumindo também progressivamente um lugar no circuito social e económico

Não surpreende assim que, no final do século passado, se sentisse uma particular valorização de fenómenos eminentemente participativos, nomeadamente com as práticas relacionais e sociais que obrigaram a estética a interagir com fatores e territórios que até aí subvalorizava, nomeadamente fatores políticos. E este conjunto de desvios, que no primeiro capítulo inventariámos, convocados em primeira análise pela filosofia e pelas práticas e teorias artísticas, acabariam mesmo caucionados pela evolução das neurociências: convictas de que é o corpo todo que conhece, colocam por isso em causa os modos de conhecer e de participar, associados às dicotomias cartesianas corpo/mente e objetivo/subjetivo. E isto, claro, no contexto de uma explosão de tecnologias interativas, que marcam uma nova geração, cada vez mais exigente com a intensidade dos modos de participação.

Valoriza-se assim um paradigma epistemológico, só ao alcance do *corpo-todo*, feito de pele, ansiedade, memórias, emoções, felicidade e numa busca constante de novos modos de ser. Mas também, e por assumir uma tão grande crença nas suas próprias e renovadas potencialidades, constantemente arriscando perder-se por entre os simulacros a que pode conduzir o próprio desejo de participação.

Porque nem sempre as motivações estéticas e políticas, subjacentes aos fenómenos da participação, conseguirão coabitar em harmonia, vivendo antes numa permanente tensão, num jogo de traições em que a generosidade das utopias não garante, por si só, a bondade dos resultados, mesmo quando estes sejam aferidos em função dos critérios dos próprios agentes.

E este enredo adensa-se se considerarmos, como vimos nos capítulos segundo e terceiro, a exploração da participação enquanto produto, levada a cabo por iniciativas comerciais, que rapidamente compreenderam que quem participa é melhor consumidor. E deste modo se regurgitam práticas sociais, justapondo e confundindo fenómenos mais genuínos – porque relevantes enquanto efetiva participação – com fenómenos superficiais e consumistas. Ou seja, por detrás de um mesmo tipo de manifestação material, tanto se pode encontrar o seu correspondente conceptual – por exemplo, o elogio de uma capacidade crítica mais alargada – como o seu exato oposto.

Não admira assim que todo o consenso, em torno dos fenómenos da participação, não queira propriamente dizer o que aparenta (o aumento da intensidade dos modos de participação), podendo até dizer o seu contrário. Porque, e sem prejuízo dos sentidos perfeitos, que muitos fenómenos efetivamente encerram, a verdade parece ser que a aparente abertura dos fenómenos da participação, ao estímulo de todos e cada um, tende a surgir dentro de esquemas absolutamente programados e previsíveis que se vão repetindo de um território para o outro, falaciosamente invocando uma alegado potencial de agregação comunitária que só estaria ao alcance dos próprios

fenómenos.

Vivemos assim numa intrincada teia, dominada ainda pela relação consumo-cliente, em que a própria participação se tornou parte de um “espetáculo” que constantemente a mimetiza, através do caráter lúdico de válvulas de escape destituídas de qualquer intertextualidade ou nexos causal.

Deste modo, o caráter de resistência que, à partida, se associaria a estes fenómenos, acaba pervertido pela constante partilha de técnicas (e por vezes até de agentes) – nomeadamente literárias, audiovisuais e performativas - entre práticas artísticas, comerciais, políticas e de entretenimento, numa espiral de sugestões participativas que baralha absolutamente o sentido crítico, a responsabilidade social e o exercício da cidadania.

Na verdade, os fenómenos participativos tanto podem confirmar o poder de poucos sobre muitos como reforçar efetivamente os modos de participação democrática. Isto porque constantemente se confunde um mesmo tipo de comoção estética com políticas claramente antagónicas. Desta deriva resulta também um apelo tal às emoções que o participante contemporâneo pode acreditar serem suas as narrativa construídas por terceiros.

Deparamos assim com uma constante negociação, física e virtual, entre, por um lado, utopias que tentam libertar a imaginação e a ação para novos modos de conhecer, com influência em termos do contrato social vigente, no âmbito das quais o mais importante parece ser a intensidade das relações associadas à participação; por outro lado, deparamos com uma relação dominante (o mercado) que constantemente tenta absorver os fenómenos da participação, capitalizando-os em seu proveito, através da sua transformação em mais um (mero) produto.

Em termos críticos e cívicos, importa por isso aferir constantemente, e caso a caso, acerca da qualidade da participação associada a cada fenómeno, avaliando em que medida se privilegia um efetivo livre arbítrio ou, pelo contrário, a condução participativa de um rebanho. Esta distinção nem sempre se torna fácil, já que os simulacros de participação obviamente se apresentam como não o sendo, pelo que um juízo sobre a ética e a condição institucional dos promotores não poderá deixar de ser um índice semiótico e político importante para a avaliação do fenómeno em si.

Mas apesar de todas estas preocupações, é inegável, sobretudo entre as gerações mais jovens e menos espantadas – menos espantadas pela perda dos anteriores cânones e hierarquias – uma crença renovada na capacidade cognitiva associada ao corpo, às emoções e às experiências, enfim ao território em que se movem os fenómenos da participação. Crença sincera e, como dissemos, em harmonia com as neurociências, recusando a separação do corpo e da mente, promovendo as emoções a coprodutoras da compreensão do mundo e catalisadoras da capacidade crítica.

Estamos aparentemente perante o triunfo do sujeito sobre a sujeição e dos gestos e processos sobre objetos e produtos, num desejo permanente de ocupação física do espaço público, que reflete a exigência, assim o desejaríamos sempre, de uma nova cidade (mais plena e democrática), de novas práticas artísticas (menos ensimesmadas e mais abertas à participação de todos); tão abertas, aliás, que arriscam mesmo colocar em causa o cidadão-artista, tal a pressão que exerce o cada vez maior número de cidadãos que também se dedica à prática artística, reconfigurando-a de um modo ainda imprevisível.

Os fenómenos da participação correspondem hoje a uma tendência sustentada - em que participar é condição para existir, ao ponto de o próprio conceito (ou melhor, a palavra que o procura representar) ter atingido um relevante estatuto político, financeiro e burocrático, nomeadamente na área da produção cultural. E, mais uma vez, deparamos com uma perturbante confusão em que o mesmo tipo de fenómenos se presta à exploração de agentes com matrizes éticas radicalmente diferentes: uns porque acreditam que à intensidade da participação corresponde uma intensidade de liberdade, responsabilidade e autonomia; outros porque sabem que à intensidade da participação pode corresponder uma diminuição de custos, pela diminuição do número de agentes profissionais, e assim um correspondente aumento das receitas, pela maior disponibilidade para consumir. Para os primeiros fazer parte é uma questão política; para os segundos apenas *buisiness*

as usual.

Não parece assim existir, como julgávamos no início, um espaço público enquanto unidade claramente definida; mas antes diversos espaços, mais ou menos comunicantes na medida em que atravessados por um mesmo tipo de fenómenos. Existem portanto espaços em conflito estrutural permanente, ainda que, à superfície, possamos julgar descortinar um aparente consenso, que não existe desta forma, antes uma perigosa indistinção entre zonas de troca crítica, entre parceiros ativos, e zonas em que a euforia participativa apenas esconde cansaço e desresponsabilização.

Acreditamos contudo que é imperioso levar muito a sério os fenómenos da participação, e a sua legitimação enquanto fonte de conhecimento. Porque quanto mais se alargarem as formas do sensível, nomeadamente ao corpo e aos modos de participação que ele abre, mais livres, autónomos e felizes poderemos ser.

Porque viver não é necessariamente diferente de ver. Experimentar não é necessariamente diferente de interpretar. E sentir não é necessariamente diferente de compreender. Não se deveria tratar, por isso, de apresentar uma via como melhor do que a outra ou de substituir uma via pela outra, mas antes de reconhecer as potencialidades cognitivas, sensoriais, estéticas e políticas que ambas encerram.

Deveremos então recusar a antinomia que o título desta dissertação expressa - venha ela de um lastro histórico-crítico ou das práticas mundanas que quotidianamente nos absorvem – e acreditar que podemos ser críticos na construção conjunta e partilhada de modos de ser aparentemente opostos

Resistindo ao alisamento do mundo, neste processo temos de recusar as cifras arqueológicas de um conhecimento sem corpo, que já não exprime o nosso estar no mundo. Cumpre-nos identificar as simulações comerciais de uma participação acrítica, incapaz de construir mais mundo do que a superfície reconhecível do capital, acreditando que só com o *corpo-todo-mas-mesmo-todo* saberemos e seremos mais do mundo.

FONTES

1 - Bibliografia

- ABBING, Hans – *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- ADOLPHE, Jean-Marc – *Bernard Stiegler: Ailleurs. Le Witz contre le Mall*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 52/Cahier Special (Julho/Setembro 2009).
- ADOLPHE, Jean-Marc – “Sur la voie de la droite” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 55 (Abril/Junho 2010).
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max – *The Parable of the Oarsmen* (excerto de “Dialect of Enlightenment”) In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1997.
- AMARAL, Fernando Pinto – “Prefácio”, In VERLAINE, Paulo, *Poemas Saturnianos e Outros*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- ALMEIDA, Miguel Vale de – “Corpo Presente” In ALMEIDA, Miguel Vale de – *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. Oeiras: Celta Editora, 1996.
- ALLSOPP, Ric – “Preface” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge, Volume 16, Nº 3, Setembro 2011.
- ANCELET, Barry Jean – “Falling apart to stay together: deep play in the Grand Mardi Gras” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- ANDERSON, Jamie [et al.] – *The Fine Art of Success. How Learning Great Art can Create Great Business*. : Wiley, 2011.
- ANUNCIACÃO, Paulo – “POLÓNIA 1 – FEDERAÇÃO 0” In *O Jogo*, Controlinvest Media (19 de Dezembro de 2011).
- ARISTÓTELES - *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª Edição [s.l.]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, 1989.
- ATKINS, Robert – “Politics, Participation, and Meaning in the age of Mass Media” IN BENEZRA, Neal (Dir.) - *The Art of Participation. 1950 to Now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.
- ATTALI, Jacques – *Dicionário do Século XXI*. Tradução de Cristina Robalo Cordeiro. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.
- AUSLANDER, Philip – *Livness*. Londres: Routledge, 1999.
- AUSTIN, J.L. – *How to do Things with Words*. Segunda edição Harvard: [s.d.], Harvard University Press.
- BABLET, Denis – *Les voies de la création théâtrale* nº 18 – Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot. Volume 2. Paris: CNRS Editions, 1993.
- BAL-BLANC, Pierre – “L’opinion” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26 967. Nº 64 (Julho/Agosto 2012).
- BALME, Christopher B. - *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BARBÉRIS, Isabelle – *Théâtres Contemporains. Mythes et idéologies*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- BARKER, Clive – “Foreword” In BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*. Wiltshire: Crowood, 2008.
- BARLOW, John Perry – “A Declaration of the Independence of the Cyberspace” In LUDLOW, Peter – *Crypto Anarchy, Cyberstates and Pirate Utopias*. Cambridge, Massachusetts: 2001, The MIT Press.
- BARROSO, Ana Luisa – *Portugal a Pé de uma Ponta à Outra*. Porto: Grande Porto, Sojormedia Norte SA (21 de Setembro de 2012)
- BARTHES, Roland – “The Death of the Author” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whitchapel Gallery e MIT Press, 2006.
- BARTHES, Roland – *Ensaio Críticos*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAUMAN, Richard – *Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Reimpressão. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. - *Performing Arts The Economic Dilemma*. Cambridge, Massachusetts: 1968, M.I.T. Press.
- BEADLE, Richard – *The York Cycle*. In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English Theatre*. Sexta impressão, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- BECKETT, Samuel – *Fragmento de Teatro I* (Tradução de Luís Miguel Cintra) In *Aquela Vez e Outros Textos*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003.

- BELANCIANO, Vitor – “Dançar no Conforto do Sofá a partir do Boiler Room em Lisboa” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (15 de Fevereiro de 2013).
- BELANCIANO, Vitor – “Dançar a Vida”. *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (18 de Agosto de 2010).
- BEY, Hakim – “The Temporary Autonomous Zone” In LUDLOW, Peter – *Crypto Anarchy, Cyberstates and Pirate Utopias*. Cambridge, Massachusetts: 2001, The MIT Press
- BELL, Catherine - “Performance and other analogies” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- BELL, Jonh – “Performance Studies in an age of terror” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- BENJAMIN, Walter – “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Tradução de Maria Luz Moita. IN BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D' Água, 1992.
- BERC, Shelley – “Theatre of the mind: a fugue in two parts” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002, pp. 211-212.
- BEUYS, Joseph – “I am searching for field character” IN BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*. Wiltshire: Crowood, 2008.
- BINER, Pierre - *O Living Theatre*. [S.L.]: Forja, 1976 (impressão).
- BISHOP, Claire – “Introduction/Viewers as producers” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- BOAL, Augusto – *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ª edição, 1991.
- BORDENAVE, Julie – “Quartiers Libres” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 58 (Janeiro/Março 2011).
- BOTTONS, Stephen, FRANKS, Aaron e KRAMER, Paula – “Editorial: On Ecology” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 17, Nº 4, Agosto 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas – *Relational Aesthetics*. Tradução de Simon Pleasance e Fronza Woods, com a participação de Mathieu Copland. [s.l.]: Les presses du réel, 2002.
- BRANDLE-RISI, Bettina – “Getting together and falling apart” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge, Volume 16, Nº 3, Setembro 2011.
- BRECHT, Bertolt – *Estudos sobre Teatro* (coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão). Lisboa: Portugalia Editora, [S.D.]
- BROWN, Adam - “Not for Sale”? A destruição e a reforma das comunidades futebolística na aquisição do Manchester United pelos Glazer” (tradução de Rui Cabral) In *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Volume XLI, Nº 179, 2º Trimestre de 2006.
- BÜRGER, Peter – “The Negation of the Autonomy of art by the avant-gard”. IN BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- CACCIAGRANO, Adele – “Entrevista com Romeo Castellucci”, no Booklet de SOCIETAS RAFAELO SANZIO – Tragedia Endogonidia (DVD com *memória vídeo*). Edição Rarovideo, 2006.
- CADIMA, Pedro – “Como a renúncia ao dinheiro salvou um clube à beira da falência” In *A Bola*. Lisboa: Sociedade Vicra Desportiva SA (23 dezembro 2012).
- CARLSON, Marvin – “What is Performance?” IN BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. edição. Nova : Routledge, 2007.
- CARVALHO, Patrícia – “Es.Col.A.” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (9 de Maio de 2012).
- CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – *Les Pèlerins de la matière: Théorie et praxis theatre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- CASTELNUOVO, Enrico – “O Artista” In LE GOFF, Jacques – *O Homem Medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- CAUSEY, Matthew – “A theatre of monsters: live performance in the age of digital media” IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- CERTEAU, Michel de – *A Invenção do Cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CESARE, T. Nikki - “Barak me Tonight”: Re-sounding politics via the interweb” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 2, Junho 2011.
- CESARE, T. Nikki, e SANDFORD, Mariellen R. – “To Avant or Not to Avant.” In *TDR. The Drama Review*. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 54:4 (Inverno 2010).

- CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio – “Letters” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- CLAUDEL, Paul – “Camille Claudel statuaire” IN PARIS, Reine-Marie – *Camille Claudel*. [S.L.]: Éditions Gallimard, 1984.
- CLUBB, Louise George – “Italian Renaissance Theatre” IN BROWN, John Russel (Ed.) – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- COELHO, Alexandra Prado – “O Ministério da Cultura tem que ter a coragem de diminuir o número de apoios e apostar na qualidade” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (24 de Março de 2010).
- CONQUERGOOD, Dwight – “Performance Studies: interventions and radical research” IN BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*, Nova Iorque: Routledge, 2007.
- CORDON, Juan Manuel Navarro e MARTINEZ, Tomas Calvo – *História da Filosofia*. Tradução de Armindo Rodrigues. Terceiro Volume. Lisboa: Edições 70, 1984.
- CORVISIER, André – *O Mundo Moderno*. Lisboa: Edições Ática, 1976.
- COSTA, Carlos – *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.
- COSTA, Carlos – “Da Reintegração à Reconstrução – apelo a uma outra relação entre a arte e o Estado” IN RIBEIRO, Nuno Pinto [et al] – *Teatro do Mundo. Teatro e Justiça. Afinidades Electivas*. Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, [sd].
- COSTA, Carlos – “Imagina que isto é um jogo: paisagem, viagem, participação e tecnologia na dramaturgia do Visões Úteis – 1999/2011” In *DRAMA. Revista de Cinema e Teatro*. Lisboa: APAD - Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos. Nº 4 (Março 2012) em http://drama.argumentistas.org/pdfs/DRAMA4_mar12.pdf em 7 de Fevereiro de 2013 às 12h.
- COSTA, Carlos, VITORINO, Ana – *Monstros de Vidro* In *Caderno IV*. Porto: Visões Úteis, 2012.
- COSTA, Carlos, CARREIRA, Pedro, MARTINS, Catarina, VITORINO, Ana – *Orla do Bosque* In *Caderno II*. Porto: Visões Úteis, 2004.
- COSTA, Carlos, CARREIRA, Pedro, MARTINS, Catarina, VITORINO, Ana – *Visíveis na Estrada através da Orla do Bosque*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003.
- COSTA, Isabel Alves – *Rivoli – 1989-2006*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- COSTA, Tiago Bartolomeu – “Rita Ferro escreveu um livro sobre o ‘embrião do que somos’ ” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (31 de Outubro de 2012).
- COTTINGHAM, John (Editor) – *The Cambridge Companion to Descartes*. Cambridge: Cambridge University Press. Reimpressão de 1995.
- CULL, Laura – “Attention Training: Immanence and ontological participation in Kaprow, Deleuze and Bergson” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011.
- CULL, Laura e GRITZNER, Karoline – “Editorial” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011.
- DAMÁSIO, António R. – *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003.
- DAMÁSIO, António R. – *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.
- DAMÁSIO, António R. – *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.
- DARWIN, Charles – *The Origin of Species*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998.
- DEAK, Frantisek – *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-garde*. Londres: The John Hopkins University Press, 1993.
- DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. [S.l.]: Edições Antipáticas, 2010 (segunda edição).
- DEBORD, Guy – “Towards a Situationist International” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad – “Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century: snapshots of a time” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- DELLEUZE, Gilles – *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia – “Kafka, Brecht e o mito de Ulisses e das Sereias” IN VILAS-BOAS, Gonçalo e FERREIRA, Zaida Rocha – *Perspectivas e Leituras do Universo Kafkiano*. Lisboa: apáginastantas, 1994 (impressão).
- DEMEY, Eric e SANSON, David – “Culture: Leurre de la révolte” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. Nº 60 (Julho/Setembro 2011).
- DENIS, Henri – *História do Pensamento Económico*. Tradução de António Borges Coelho. 4ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- DERRIDA, Jacques – *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés –

- Editora, [S.D.].
- DEWEY, John – *Art as Experience*. Perigee (Penguin Group): Nova Iorque, 2005.
- DIAS, Pedro Sales – “Entrevista [com Daniel Seabra]” In *Porto: Grande Porto*, Sojormedia Norte SA (16 de Setembro de 2011).
- Dicionário de Língua Portuguesa* da Porto Editora, 2008.
- DIDEROT, Denis – *Paradoxo Sobre o Actor*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial “Inquérito”, 1941 (impressão).
- DOMINGUES, Álvaro – “O interior era verde, veio uma cabra e comeu-o (ao Estado também)” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (5 de Julho de 2012).
- DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido* (entrevistas com Pierre Cabanne). Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- DU S. READ, Leslie – “Beginnings of Theatre in Africa and the Americas. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DUVIGNAUD, Jean – *Les ombres collectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- DYSON, Frances – *Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- ECO, Umberto – *Os Limites da Interpretação*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel, 1992. ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- EIKELS, Kai Van e BRANDLE-RISI, Bettina (eds.) – “What there will be instead of an audience” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011.
- ETCHELLS, Tim – *Certain Fragments*. 5ª reimpressão Oxon: Routledge, 2007.
- FABIAN, Johannes – “Theater and Anthropology. Theatricality and Culture” IN BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- FALK, Pasi – “The Genealogy of Advertising” In SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al]- *Constructing the New Consumer Society*. Hampshire: Macmillan Press, 1997.
- FEUERBACH, Ludwig – *Princípios da Filosofia do Futuro*. Lisboa: Edições 70, 1988 (impressão).
- FISCHER, Amanda Stuart – “Trauma, authenticity and the limits of Verbatim” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 1, Março 2011.
- FISHER, Tony – “The Arraingment of Power: Augusto Boal and the emergence of the radical democratic theatre subject” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. ISSN 1352 – 8165. Volume 16, Nº 4, Dezembro 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika – *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Tradução de Saskya Iris Jain. Nova Iorque: Routledge 2008.
- FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack* (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia).
- FOSTER, Hall – “Chat rooms” IN BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- FOSTER, Susan Leigh – “Movement’s Contagion: the kinaesthetic impact of performance” IN DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel – *Les mots et les choses*. [S.L.]:Éditions Gallimard, 1966. Impressão de Setembro de 1992.
- FRAHM, Ole – “The call of the mall” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011.
- FREIRE, Paulo – *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 11ª edição, 1987.
- FRIELING, Rudolf, PELLICO, Melissa e ZIMBARDO, Tanya – “Plates” In BENEZRA, Neal (Dir.) - *The Art of Participation, 1950 to now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.
- FRIELING, Rudolf – “Toward Participation in Art” In BENEZRA, Neal (dir.) - *The Art of Participation. 1950 to Now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.
- FURSE, Anna – “Those who can do teach” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- GABLER, Neal – “Life the movie” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- GEHEIMAGENTUR – “The art of being many” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 3, Setembro 2011.
- GERSÃO, Teolinda – *Dada. Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas*: Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983.
- GERSCHENFELD, Ana – “Entrevista Sarah-Jayne Blakemore” In *Público* (caderno P2). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (31 de Outubro de 2011).
- GIL, José – *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água, 2004. 12ª edição, 2008.
- GIL, José – “Quero increver-me” In *Visão*. Lisboa: Impresa Publishing (20 de Setembro de 2012).
- GIL, José – “O vazio das não-notícias” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (5 de Março de 2011).
- GLISSANT, Édouard – “Poetics of Relation” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- GOLDBERG, Roselee – *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – “Cultures-in-extremis. Performing against the cultural backdrop of the mainstream bizarre” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- GÓMEZ – PEÑA, Guillermo – *Ethno-techno. Writings on Performance, Activism, and Pedagogy*. Abingdon:

Routledge, 2005.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo – “Philosophical Tantrum #7” In *TDR The Drama Review*. Nova Iorque:New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. Nº 56:3 (Outono 2012).

GOAT ISLAND – “Letter to a young practitioner” In DELGADO, Maria M.; SVICH, E – *Theatre in crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

GRANDE, Cristina, FIRMO, Luís e WANDSCHNEIDER, Miguel – “Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção” In *Marte*. Lisboa: Associação de Estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Nº 3, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy – *Towards a Poor Theatre*: Methuen, 1996 (reimpressão).

GROYS, Boris – “A genealogy of participatory art” IN BENEZRA, Neal (dir.) - *The Art of Participation. 1950 to Now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.

GUATTARI, Félix – “Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm ” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.

GUEDES, Castro – *Do Outro Lado da Máscara*. Leça da Palmeira: Letras e Coisas, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich – *In Praise of Athletic Beauty*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich – *Production of Presence. What Meaning Can Not Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1997. ISBN 0-631-16575-4.

HARING-SMITH, Tori – “On the death of theatre: a call to action” In DELGADO, Maria M.; SVICH, – *Theatre in Crisis? Performance Manifestoes for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

HARPIN, Anna – “Intolerable acts” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 1, Março 2011.

HART, Elizabeth – “Performance, phenomenology, and the cognitive turn”. In MCCONACHIE, Bruce e HART, F. Elizabeth – *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006.

HARVIE, Jen – “Democracy and Neoliberalism in Art's social turn and Roger Hiorns's “Seizure” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, Nº 2, Junho 2011.

HARVIE, Jen – *Theatre & The City*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

HEIDEGGER, Martin – *O Ser e o Tempo (Parte II)*, Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

HENRIQUES, Ana Maria – “José, 28 anos, está em greve de fome até conseguir emprego” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (12 de Setembro de 2012).

HOLLAND, Peter e PATTERSON, Michael – “Eighteenth-Century Theatre” In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HOWARTH, William D. – “French Renaissances and Neo-Classical Theatre” In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HUSSERL, Edmund – *A Ideia da Fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1986.

JACKSON, Shannon – “Professing Performance. Disciplinary Genealogies” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.

JACKSON, Shannon – *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. Nova Iorque: Routledge, 2011.

JACKSON, Shannon – “What is the “social” in social practice?: comparing experiments in performance” In DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

JOHNSON, Capitão – *História Geral dos Piratas*. Tradução de Nuno Batalha. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2011.

JONES, Amelia – “Live art in art history: a paradox?” In DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008

JOSEPH, May – *Nomadic Identities. The Performance of Citizenship*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

KAHN, Fred – “Marseille et les praticants d'art” In *Mouvement*, SARL de presse. Nº 58 (Janeiro/Março 2011).

KANT, Immanuel – *O Belo e o Sublime. Tratado de Estética Moral*. Tradução de Alberto Machado Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943.

KANT, Immanuel – *Crítica da Razão Prática*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1984.

KAPROW, Allan – “Notes on the elimination of the audience” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.

KELLEHER, Joe – *Theatre & Politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

KERSHAW, Baz – “Performance as research: live events and documents” In DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

KIRSHENBLATT-GIMBLET, Barbara – “Performance Studies” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

- KUNST, Bojana – “Le Temps des Projects” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 67 (Janeiro/Fevereiro 2013).
- KUPPERS, Petra – *Community Performance. An Introduction*. Londres: Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.
- KUPPERS, Petra e Robertson, Gwen – *The Community Performance Reader*. Londres: Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.
- LA BELLE OUVRAGE e IETM – *Everyday Innovators*. [s.l.]: IETM- International Network for The Contemporary Performing Arts, 2012.
- LACERDA, Teresa Oliveira – *Elementos para a Construção de uma Estética do Desporto* (Dissertação de Doutoramento). Porto: Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física, 2002.
- LACROIX, Jean – *Kant e o Kantismo*. Tradução de Maria Manuela Cardoso. Porto: RÉS Editora, [s.d.].
- LAGANDRÉ, Cédric – “La corrida es morte: vive les poulets sans plume!” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 65 (Setembro/Outubro 2012).
- LANE, Jill – “Reverend Billy, Preaching, protest and post-industrial flânerie” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- LARLHAM, Daniel – “On Empathy, Optimism and Beautiful Play at the First African World Cup” In *TDR The Drama Review*. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. ISSN 1054-2043. N° 56:1 (Primavera 2012).
- LATOUR, Bruno – *We Have Never been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
- LATOUR, Geneviève – *Les extravagants du théâtre: de la belle époque à la drôle de Guerre*. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2000.
- LARSEN, Lars Bang – “Social Aesthetics”. In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- LAVERY, Carl e WILLIAMS, David – “Practising Participation: A conversation with Lone Twin” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, N° 4, Dezembro 2011.
- LEAKEY, Richard – *The Origin of Humankind*. Londres: Phoenix, 1995.
- LE GOFF, Jacques - *Em Busca da Idade Média*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.
- LE GOFF, Jacques – *O Homem Medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- LEHMANN, Hans-Thies – “Être là pour l’experience” In *Mouvement*, N° 49 (Outubro/Dezembro 2008).
- LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LEVITOW, Roberta – “Some words about theatre today” IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8.
- LEVY, Paul – “The Power of yes” deserves a no in dramatizing the financial crisis” In *The Wall Street Journal*. Nova Iorque: Dow Jones & Company. (9 de Outubro de 2009, edição europeia).
- LOMAS, Christine – *Culture Constructs, Community and Celebration* In KUPPERS, Petra e Robertson, Gwen – *The Community Performance Reader*. Londres: Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.
- LUHMANN, Niklas – *The Reality of the Mass Media*, Cambridge: Polity Press, 2000.
- LYOTARD, Jean-François – *L’Enthousiasme, La critique kantienne de l’histoire*. Paris: éditions Galilée, 1986.
- MACKERRAS, Colin – “East Asian Theatres”. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MAFFESOLI, Michel – “The Return of Dionysus”. In SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al] - *Constructing the New Consumer Society*. Hampshire: Macmillan Press, 1997.
- MANCING, Howard – “See the play, read the book” In MCCONACHIE, Bruce e HART, F. Elizabeth – *Performance and Cognition, Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006.
- MANOVICH, Lev – “Art after WEB 2.0” In BENEZRA, Neal (diretor) - *The Art of Participation, 1950 to Now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008.
- MARINETTI, Filippo Tommaso – “Manifesto of Futurism” In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1997.
- MARMELO, Jorge – “Porto, Na outra Es.Col.A entre as árvores” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (5 de Junho de 2011).
- MARSHALL, McLuhan – *The Gutenberg Galaxy – The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- MARTIN, Richard P. – *The Language of Heroes, Speech and Performance in the Iliad*. London: Cornell University Press, 1992.
- MARTINS, Catarina – *O Impacto da Intervenção nas Funções Linguísticas dos Idosos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.
- MARTINS, José Manuel – “Síntese Conclusiva” In RIBEIRO, Nuno Pinto [et al] – *Teatro do Mundo: Teatro e Justiça, Afinidades Electivas*. Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, [sd]. Depósito legal 297379/09.

- MARX, Karl – *A Luta de Classes em França. 1848-1850*. Tradução de Isabel Oliveira. Coimbra: Centelha, 1975.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich – *Questiones de arte y literatura*. Tradução de Jesús López Pacheco. Barcelona: Edicions 62, 1972.
- MASCI, Francesco – “Culture, Leurre de la revolte” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 60 (Julho/Setembro 2011).
- MASCI, Francesco – *Entertainment!* Paris: Éditions Allia, 2011.
- MAY, Timothy C. – “The Crypto Anarchist Manifesto” In LUDLOW, Peter – *Crypto Anarchy, Cyberstates and Pirate Utopias*. Cambridge, Massachusetts: 2001, The MIT Press.
- MCKENZIE, Jon – “The liminal-norm” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*, Nova Iorque: Routledge, 2007.
- MEE, Erin B. – “Juliano Mer Khamis: Murder, Theatre, Freedom, Going Forward”, In *TDR The Drama Review*. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. N° 55:3 (Outono 2011).
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. Paris: Librairie Gallimard, 1945.
- MNOOKIN, Jennifer L. – “Virtual(ly) Law: The Emergence of Law in LambdaMOO” In LUDLOW, Peter – *Crypto Anarchy, Cyberstates and Pirate Utopias*. Cambridge, Massachusetts: 2001, The MIT Press.
- MONTEIRO, Manuela Matos e FERREIRA, Pedro Tavares – *Ser Humano* (2ª parte). Porto: Porto Editora, 2011.
- MORE, Thomas – *Utopia*. Tradução de Maria Gonçalves Tomás. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- NANCY, Jean-Luc – “The inoperative community” In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whit Chapel Gallery e MIT Press, 2006.
- Il nuovo dizionario garzanti*, primeira edição de 1984, impressão de 1991.
- OBAMA, Barak – “Election Night Victory Speech” In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh – *Power in Words*. Boston: Beacon Press, 2010.
- OBAMA, Barak – “Iowa Jefferson-Jackson Dinner”. In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh – *Power in Words*. Boston: Beacon Press, 2010.
- OBAMA, Barak – *Dreams from my Father. A Story of Race and Inheritance*. Nova Iorque: Three Rivers Press, 2004.
- OBAMA, Barak – “Keynot Address at the 2004 Democratic National Convention.” In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh – *Power in Words*. Boston: Beacon Press, 2010.
- OBAMA, Barak – “A More Perfect Union” In BERRY, Mary Frances e GOTTHEIMER, Josh – *Power in Words*. Boston: Beacon Press, 2010.
- ODDEY, Alison – *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. Londres: Routledge, 1994.
- ODDEY, Alison – “Tuning-in to sound and space: hearing, voicing and walking” In ODDEY, Alison e WHITE, Christine – *Modes of Spectating*. Bristol: Intellect, 2009.
- PAIS, Ana – *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- PANDOLFI, Vito - *La commedia dell'arte, storia e testo*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere 1988, reimpressão da edição de 1955 das “Edizioni Sansoni Antiquariato”, Vol. I e II.
- PAVIS, Patrice – *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- PAZ, Lígia – “Funcionalidade e Ideologia: “Lavar a Roupa ao Rio” enquanto desafio à autoridade” In VAZ-PINHEIRO, Gabriela (editora) - *Arqueologia do Urbano. Abordagens e Práticas*. Porto: Editora FBAUP, Universidade do Porto, 2009.
- PERCEAU, Sylvie – *La parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*. Leuven: Éditions Peeters, 2002.
- PEREIRA, Ana Fonseca – “Cameron ataca cultura de irresponsabilidade” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (11 de Agosto de 2011).
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. I. Cultura Grega. 9ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- PHELAN, Peggy – “Marina Abramovic: witnessing shadows” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- PHELAN, Peggy – *Mourning Sex. Performing Public Memories*. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- PHELAN, Peggy – *Unmarked. The Politics of Performance*. 3ª Reimpressão. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- PINK, Daniel H. - *A Whole New Mond. Why Right-brainers Will Rule the World*. Nova Iorque: Penguin Group, 2006
- PLATÃO – *A República. Politeia*. Prefácio e notas de Elísio Gala. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.
- POLLOCK, Della – “Moving histories: performance and oral history” In DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- JORNAL PÚBLICO – “A moção de censura enquanto narrativa (editorial)” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (4 de Abril de 2013).
- QUIGLEY, Karen – “Theatre on Call: Participatory fainting and Grand-Guignol theatre” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. Volume 16, N° 3, Setembro 2011.
- RACINE, Jean – *Berenice*. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.
- RAE, Paul - “The transformative power of performance; A New Aesthetics, by Erike Fischer-Lichte” In *TDR The*

- Drama Review*. Nova Iorque:New York University/Tisch School of the Arts and the Massachussets Institute of Tecnology. Nº 55:1 (Primavera 2011).
- RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique editions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques – *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique editions, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques – “Problems and Transformations in Critical Art”. In BISHOP, Claire - *Participation*. London: Whitechapel Gallery e MIT Press, 2006.
- RATO, Vanessa – “Artistas independentes são quem mais vai sofrer com os cortes” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (25 de Junho de 2010).
- RATO, Vanessa – “Sublime Neutralidade” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (12 de Outubro de 2012).
- RAYNER, Francesca, BRILHANTE, Maria João e ALMEIDA, Mónica – *Teatro e Economia. Desafios em Tempo de Crise*. Lisboa: Bicho do Mato, 2011.
- READ, Leslie Du S., – “Beginnings of Theatre in Africa and the Americas” In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- RIBEIRO, António Pinto – *Questões Permanentes*. Lisboa: Livros Cotovia, 2011.
- RIBEIRO, António Pinto – “O racional optimista” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (2 de Março de 2012).
- RIBEIRO, António Pinto – “As Ruas” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (30 de Setembro de 2011).
- RIDOUT, Nicholas – “Performance and democracy” In DAVIS, Tracy C – *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- RIDOUT, Nicholas – *Theatre & Ethics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- RICHMOND, Farley – “South Asian Theatres” In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- RIEFENSTAHL, Leni – *Memorias*. Tradução de Juan Godo Costa. [S.L.]: Editorial Lumen, 1991.
- RIDOUT, Nicholas e SCHNEIDER, Rebecca – “Precarity and Performance. An Introduction” In *TDR The Drama Review*, Nova Iorque:New York University/Tisch School of the Arts and the Massachussets Institute of Tecnology. Nº 56:4 (Inverno 2012).
- RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações*. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- RIOS, Pedro – “Ian Curtis merecia mais” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (4 de Março de 2011).
- ROBERTSON, Gwen – “An Art Encounter: Rethinking, Renaming, Redefining” In KUPPERS, Petra e Robertson, Gwen – *The Community Performance Reader*. Londres: Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques – *Introduction aux grandes theories du theatre*. Paris: Dunod, 1996.
- RUBIN, Leon – “South-East Asian Theatres” In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- RUSHBY, Kevin – *Hunting Pirate Heaven. In Search of Lost Pirate Utopias*. New York: Walker Company, 2001.
- SAGAN, Carl – *Cosmos*. Tradução de Maria de Barros, Isabel Pereira dos Santos [et. al.]. Lisboa: Gradiva, 1993 (6ª edição).
- SANTINO, Jack – “Performative commemoratives, the personal and the public: spontaneous shrines, emergent ritual” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- SCHECHNER, Richard – *The Future of Ritual*. Londres: Routledge, 1995.
- SCHECHNER, Richard – “Performance Studies: the broad spectrum approach” In BIAL, Henry – *The performance studies reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- SCHECHNER, Richard – *Performance Studies. An introduction*. edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- SCHECHNER, Richard – *Performance Theory*. Segunda edição (reimpressão) Londres: Routledge, 2007.
- SEABRA, Augusto M. – “A asfíxia do espaço público” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (3 de Fevereiro de 2012).
- SEABRA, Augusto M. – “O Nó das Capitais Culturais” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (26 de Agosto de 2011).
- SHOLETTE, Gregory – *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nova Iorque: Pluto Press, 2011.
- SONTAG, Susan – *Against Interpretation*. Nova Iorque: Delta Book, 1966 (Fourth Printing).
- SIMMONS, Annette – *Story Factor. Inspiration, Influence, and Persuasion through the Art of Storytelling*. Edição revista. Cambridge MA: Basic Books, 2006. SIMMONS , Annette – *Whoever tells the best story wins*. Nova Iorque: Amacom, 2007. ISBN 13: 978-0-8144-0914-5.
- SMITH, Adam – *Teoria dos Sentimentos Morais*. Tradução de Lya Luft. São paulo: Martins Fontes, 1999.
- SOTELO, Luis Carlos – “Looking backwards to walk forward: Walking, collective memory and the site of intercultural in site-specific performance” In *Performance Research*. Oxfordshire: Routledge. ISSN 1352 – 8165. Volume 15, Nº 4, Dezembro 2010.
- STIEGLER, Bernard – *De la misère symbolique*. Tomo segundo: *La catastrophe du sensible*. Paris: Éditions Galilée, 2009.
- STREHLER, Giorgio – “Prefácio” In GOLDONI, Carlo – *La Locandiera*. Milano: Arnoldo mondadori Editore, 1983.

- SULKUNEN, Pekka – *The New Consumer Society – Rethinking the Social Bond* IN SULKUNEN, Pekka, HOLMWOOD, Jonh [et al]- *Constructing the New Consumer Society*. Hampshire: Macmillan Press, 1997. SUTTON SMITH, Brian – “The ambiguity of play” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- SZONDI, Peter – *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução de Luis Sérgio Repa. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- TACKELS, Bruno – *Les Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. Les Solitaires Intempestifs, 2005.*
- TACKELS, Bruno – “Pour en finir avec les réacs de gauche” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 47 (Abril/Junho 2008).
- TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. TYLER, Royall – *Japanese No Dramas*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1992.
- TACKELS, Bruno; NOEL, Bernard – “Le Théâtre du Radeau: En eaux troubles” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 48 (Julho/Setembro 2008).
- TALON-HUGON, Carole – *Le conflit des héritages*. Actes Suds: Paris, 2006.
- TALON-HUGON, Carole – “L’esthétique de la réception contre la métaphisique de la création” In *Mouvement*. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. N° 49 (Outubro/Dezembro 2008).
- TOMAZ, João José Amaral e LEMOS, Valter Victorino – *Abertura de FERNANDES, José Carlos – Os Pesadelos Fiscais de Porfírio Zap*. [S.L.]: Direcção-Geral dos Impostos, 2007.
- TORGA, Miguel – *Diário. Vol. IX*. Segunda Edição. Coimbra: Coimbra, 1977.
- TURNER, Victor – “Liminality and communitas” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- TURNER, Victor with TURNER, Edie – “Performing Etnography” In BIAL, Henry – *The Performance Studies Reader*. Segunda edição. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- TWYLCROSS, Meg – “The theatricality of medieval English plays” In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English Theatre*. Sexta impressão Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- UNDERLINER, Tamara L. – “Playing at border crossing in an indigenous community... seriously” In *TDR The Drama Review*. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. N° 55:2 (Verão 2011).
- VALENTE, Vasco Pulido – “Brincadeiras ‘culturais’” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (21 de Janeiro de 2012).
- VALENTE, Vasco pulido – “Mad Men” In *Lisboa: Público, Comunicação Social, SA* (11 de fevereiro de 2011).
- VALENTE, Vasco Pulido – “Manifestações” In *Público*. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (23 de Setembro de 2012).
- VARENE, Jean-Michel – *O Zen*. Mem Martins: Publicações Europa – América, 1988 VASQUES, Eugénia – *Teatro*. [s.l.]: Quimera, 2003.
- WAGNER, Richard – *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.
- WELLMAN, Mac – “The theatre of good intentions” In DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- WESTCOTT, James – *When Marina Abramovich Dies. A Biography*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.
- WHITE, Ann Folino – “Starving where people can see: The 1939 Bootheel sharecropper’s Demonstration” In *TDR The Drama Review*. Nova Iorque: New York University/Tisch School of the Arts and the Massachusetts Institute of Technology. N° 55:4 (Inverno 2011)
- WILSON, Michael – *Storytelling and Theatre. Contemporary Storytellers and their Art*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006.
- ZIPES, Jack – “Prefácio” In WILSON, Michael – *Storytelling and Theatre, contemporary storytellers and their art*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006.
- ZOLA, Émile – *Le roman experimental*. Paris: Bibliothèque-Charpentier (Eugène Fasquelle, Éditeur), 1909.

2 – Webgrafia

2.1 – Páginas com referência específica

- D'ANCONA, Matthew – *Jon Favreau has the world's best job*. Em <http://www.gq-magazine.co.uk/comment/articles/2011-06/06/gq-comment-jon-favreau-president-barack-obama-speechwriter/page/3> em 8 de julho de 2013 às 13h.
- D'ANCONA, Matthew – *Jon Favreau has the world's best job*. Em <http://www.gq-magazine.co.uk/comment/articles/2011-06/06/gq-comment-jon-favreau-president-barack-obama-speechwriter/page/4> em 8 de julho de 2013 às 13h.
- ARTS COUNCIL – *Theatre Policy*, em www.artscouncil.org.uk/downloads/theatre_policy.pdf em 18 de maio de 2009 às 17h.
- ATTIE, Elie – *Entrada na Wikipedia* em http://en.wikipedia.org/wiki/Eli_Attie em 8 de novembro de 2012 às 12h.
- BADIOU, Alain – *Fifteen Theses on contemporary art* em <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm> em 25 de março de 2011 às 9.30h.
- BAILLES, Sara Jane – *Moving Backward, Forewards Remembering: Goat Island Performance Group* em http://www.goatlandperformance.org/writing_moving%20backward.htm e, 8 de julho de 2013 às 13h.
- ASSOCIATED PRESS – *Mexico's "Thriller" dance record is official* em http://www.today.com/id/32919897/site/todayshow/ns/today-entertainment/t/mexicos-thriller-dance-record-official/#.URzCA_LwtAo em 14 de fevereiro de 2013 às 13h
- BARICCO, Alessandro – *Basta soldi pubblici al teatro, meglio puntare su scuola e TV*. La Repubblica. Em http://www.repubblica.it/2009/02/sezioni/spettacoli_e_cultura/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco/spettacolo-baricco.html em 20 de setembro de 2012 às 11.00h.
- BBC BRASIL – *Após "Thriller", presos filipinos vão dançar sucesso de Vanilla Ice* em http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/07/070726_filipinasthrillerfn.shtml em 14 de fevereiro de 2013 às 12.15h.
- BISHOP, Claire – *Antagonism and relational aesthetics* em http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf em 30 de dezembro de 2010 às 22.24.h
- BOTTO, Helena - www.projectotransparencias.blogspot.com, em 26 de Janeiro de 2009 às 16.00h.
- BRODER, Henryk M. - *Holocaust survivor becomes YouTube star* (parte dois) em <http://www.spiegel.de/international/world/dancing-auschwitz-holocaust-survivor-becomes-youtube-star-a-711247-2.html> em 15 de fevereiro de 2013 às 12.00h.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO – *Rui Rio visitou o novo Centro de Recursos Sociais na Fontinha*. em <http://www.cm-porto.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=cmp.stories/20700> em 26 de abril de 2013 às 11.20h.
- CANAVILHAS, Gabriela - *Entrada na Wikipedia* em http://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriela_Canavilhas em 14 setembro de 2012 às 12.30h.
- A CAPITAL É NOSSA – *Introdução* em <http://acapitalenossa.blogspot.pt/> (post de março de 2011) em 19 de outubro de 2012 às 13.30h.
- CARVALHO, Inês de – *A História de Amélia* em <http://historiasdeamelia.blogspot.pt/search?updated-max=2008-12-18T02:40:00-08:00&max-results=7&start=4&by-date=false> em 21 de março de 2013 às 11h.
- COLECTIVO 95 – *Weekend Ultra* em <http://www.colectivo95.com/pt/noticias> em 1 de maio de 2013 às 12h.
- COSTA, Carlos – *Forget about Culture* em <http://plateia-apac.blogspot.pt/2009/10/forget-about-culture.html> em 3 de abril de 2013 às 12.40h.
- COSTA, Carlos – *Um Pacto com o Diabo* em <http://plateia-apac.blogspot.pt/2012/05/um-pacto-com-o-diabo.html> em 16 de janeiro de 2013 às 11.30h.
- COSTA, Carlos - *Parma, 9 de Maio, eleições em Itália* em http://visoesuteis.pt/projectos/orladobosque/notas_parma.html em 22 de novembro de 2012 às 12.40h.
- DESPESA PÚBLICA – *Opium* em <http://www.despesapublica.com/entidades/View?ID=E7F3C79208114999B52DE56A882CCAD3> em 16 de janeiro de 2012 às 12.30h.
- ES.COL.A – *Enquadramento Legislativo* em <http://www.escoladafontinha.blogspot.pt> em 25 de Abril de 2013 às 12h.
- ES.COL.A – *Princípios e Funcionamento* em <http://escoladafontinha.blogspot.pt/2011/05/principios-e-funcionamento.html> em 24 de abril de 2013 às 19.00h.
- FLOCKING – *Projecto* em <http://flocking.com.pt/home.html> em 14 de fevereiro de 2013 às 13.15h.
- FREE PARTY - *Entrada na Wikipedia* em http://en.wikipedia.org/wiki/Free_party em 13 de fevereiro de 2013 às 12h.
- FUTEBOL CLUBE DO PORTO – *FUTEBOL SAD – Relatório e Contas 2010 – 2011* em http://www.fcporto.pt/incfcp/pdf/investor_relations/PropostasAG/RCIndividual20102011.pdf em 2 de maio de 2013 às

13h.

FURLAN, Massimo – *Numéro 10* em <http://massimofurlan.com/texte.php?id=21> em 12 de março de 2013 às 11h.

GARRALDA, Ana - *Mujeres Israelíes conta la intolerancia* em

http://internacional.elpais.com/internacional/2012/01/19/actualidad/1326998961_190240.html em 14 de fevereiro de 2013 às 12.15h

GOULÃO, José – *O caso de Nabil é apenas um entre muitos na rotina da ocupação* em <http://www.esquerda.net/artigo/o-caso-de-nabil-%C3%A9-um-entre-muitos-na-rotina-da-ocupacao-%C3%A7%C3%A3o/23696> em 9 de janeiro de 2012 às 12h.

GUIMARÃES 2012 – *FAQs*: <http://www.guimaraes2012.pt/?cat=75> em 5 de outubro de 2012 às 12h.

GUIMARÃES 2012 – *O que é uma Capital Europeia da Cultura* em <http://www.guimaraes2012.pt/?cat=75> em 5 de outubro de 2012.

HEATHFIELD, Adrian – *Coming Undone* em www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm em 9 de julho 2008 às 12.15h.

IN SITU – *Charte de collaboration Européenne* em http://www.in-situ.info/media/public/pdf/charte_fr.pdf em 31 de janeiro de 2013 às 12h.

JORNAL DE NOTÍCIAS - Municípios Vizinhos à Margem da Capital da Cultura em

http://www.jn.pt/Dossies/dossie.aspx?content_id=2247085&dossier=Guimar%20E3es%20Capital%20Europeia%20da%20Cultura em 19 de outubro de 2012 às 13.35h.

KEHL, Maria Rita – *Muito além do espetáculo*. Rio de Janeiro, 2003. em www.mariaritakehl.psc.br em 30 de março de 2011 às 15.00h.

KORMAN, Jane – *Dancing Auschwitz* em <http://www.youtube.com/watch?v=aajPQw47iq4> em 15 de fevereiro de 2013 às 12.15h.

LACLOCHE, Francis e PFISTER, Guillaume – *Culture pour Chacun: Programme d'action et perspectives*. [SL]: Ministère Culture Communication, 2010 [PDF] em <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-49062>. em 25 de maio de 2012 às 12.00h.

LAFUENTE, Ricardo e Carvalho, Ana - *Hacklaviva: Adoro-te mas morreste* em <http://hacklaviva.net> em 25 de abril de 2013 às 12.30h.

LONGEOT, Stéphane – *Sens, Discernement e Créativité* em www.alalma.fr/Qui-Sommes-Nous.html#r3 às 12.20h de 28 de novembro de 2012.

LOPES, Luis Pedro Dias Pousada Cardia – *Gestão emocional da marca: o caso Futebol Clube do Porto*. Porto: EGP – Escola de Gestão do Porto, 2009. PDF em <http://www.fep.up.pt/docentes/cbrito/Tese%20Luis%20Cardia.pdf> às 11.30h de 15 de maio de 2013.

LOVETT, Jon – *Conta no Twitter* em TWITTER@jonlovett. Em 8 de novembro de 2012 às 12.30h.

LUNCH BEAT – *Manifesto* em <http://www.lunchbeat.org/om/> em 15 de fevereiro de 2013 às 13h.

LUSA – *João Botelho estreia novo filme em cine-teatros*. Em http://www.dn.pt/cartaz/cinema/interior.aspx?content_id=1653820 em 10 de dezembro de 2012.

MANOBRAS NO PORTO - *Apresentação* em <http://manobrasporto.com/section.php?id=22> em 16 de janeiro de 2013 às 11h.

MARSELHA 2013 – *Quartiers Créatifs* em <http://www.mp2013.fr/au-programme/actions-participation-citoyenne/quartiers-creatifs/> em 1 de fevereiro 2013 às 11.00h.

MARTINS, Carlos – *Perfil no LinkedIn* em <http://pt.linkedin.com/in/carlosmartinsopium> em 16 de janeiro de 2012 às 12.40h.

MARTINS, Catarina – *Ainda o discurso de Obama*. Post de 26 de março de 2008 em <http://argolas.blogspot.pt/search/label/obama> em 5 de abril de 2013 às 11h.

MARTINS, Catarina – *A Grécia é já aqui* em <http://blocoeesquerdaindependente.blogspot.pt/2011/10/grecia-e-ja-aqui.html> em 3 de abril de 2013 às 12h.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA – *Renúncia à Gerência* em <http://publicacoes.mj.pt/DetallePublicacao.aspx> em em 16 de janeiro de 2012 às 12.50h.

NOGUEIRA, Paula Ramos – *Cemitério com vista sobre a cidade* em http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=586817 em 19 de dezembro de 2012 às 13h.

OBAMA, Barak – *Inaugural Adress* em http://www.nytimes.com/2009/01/20/us/politics/20text-obama.html?pagewanted=all&_r=0 em 7 de novembro às 11.30h.

PEPPERMAN911 – *Pocket Cemetery* em <http://www.youtube.com/watch?v=An7d2xZPGZ8> em 19 de dezembro de 2012 às 12.30h.

PEREIRA, António Pedro e RIAS, Rui – *Super Dragões, a criatura que ameaça o criador* em http://www.dn.pt/especiais/interior.aspx?content_id=1069052&especial=Claques%20e%20viol%Eancia&seccao=DESPORTO em 2 de maio de 2013 às 12.30h.

PERFORMANCE STUDIES INTERNATIONAL – *Mission* em www.psi-web.org/about/mission em 21 de janeiro de 2012 às 12h.

PILKINGTON, Ed – *Obama Inauguration: Words of history... crafted by 27-year old in Starbucks*. Em

<http://www.guardian.co.uk/world/2009/jan/20/barack-obama-inauguration-us-speech> em 8 de julho de 2013 às 13h.

RATO, Vanessa – *Entrevista com a Ministra da Cultura Gabriela Canavilhas* em <http://www.publico.pt/Cultura/artistas-independentes-sao-quem-mais-vai-sofrer-com-os-cortes-1443605?all=1> em 27 de julho de 2012 às 12h.

SANTANA, Ivani; Iazzetta, Fernando – *Liveness in mediatized dance performance – an evolutionary and semiotic approach*. www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/Santana_iazzetta.pdf em 14 setembro de 2008 às 13.00h.

SAIR DA GAVETA – Em http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/empresas/guiatematico/cul_tur_dpt/emp_ced/ocupacaodeespacomunicipalprojectosairdagaveta/Paginas/atividade.aspx?Lic=311 em 16 de janeiro de 2013 às 13.30h.

SILVA, Samuel – *Madalena Vitorino virou do avesso o trabalho com as comunidades* em <http://jornal.publico.pt/noticia/30-11-2012/madalena-vitorino-virou-do-avesso-o-trabalho-com-as-comunidades-25674098.htm> em 25 de janeiro de 2013 (acesso exclusivo a assinantes).

SPORT ZONE – *Página no Facebook* em http://www.facebook.com/sportzonept?sk=app_388438194505035 28 de setembro de 2012 às 12.30h.

STEENSON, Molly – *What is Burning Man?* Em http://www.burningman.com/whatisburningman/about_burningman/experience.html em 8 de fevereiro de 2013 às 12h.

SV AUSTRIA SALZBURG – *A bitter end and a new beginning* em <http://www.austria-salzburg.at/en/history/a-bitter-end-and-a-new-beginning/> em 3 de maio de 2013 às 10.30h.

TAYLOR, Jonathan - *David Byrne's Knee Plays may not make sense but it's not nonsense*. The Chicago Tribune (1 de junho de 1985) em <http://www.kneeplays.com/press/19850601-chicago-tribune-p1.shtml#top> às 12h de 3 de junho de 2012.

TEATRO POTLACH – *Città Invisibili* em <http://www.teatropotlach.org/web/it/pagine/pagina.php?pagina=4> em 8 de fevereiro de 2013 às 11.30h.

TMN – *Random Generation* em <http://www.youtube.com/watch?v=nrWaEk9Qh7Q> em 13 de junho de 2013 às 13.30h.

TONI – *A Discussão a ter* em pt.indymedia.org/conteudo/newswire/7262 em 25 de abril de 2012 às 12.15h.

TRASHING PERFORMANCE – *What and Why* em <http://www.thisisperformancematters.co.uk/trashing-performance/themes/trashing-performance.html> em 11 de Janeiro de 2013 às 11.25h.

De VELLIS, Phil – *Vote Different/1984 Creator Phil De Vellis, aka ParkRidge47* em <http://www.youtube.com/watch?v=UtgfYMDHJfs> em 29 de novembro de 2012 às 12h.

VIVA FILMES – *A Es. Col.A da Fontinha* em <http://vimeo.com/39829386> em 26 de abril de 2013 às 11h.

WEST WING - *Entrada na Wikipedia* em [http://en.wikipedia.org/wiki/West_Wing_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/West_Wing_(TV_series)) em 8 de novembro de 2012 às 12h.

2.2 – Sítios com referência genérica

agrafmobile.net
 anpu.fr
 aparteousider.org
 associacaopele.blogspot.pt/2008/03/pele-ncleo-de-teatro-form.html
 baldiohabitado.wordpress.com
 boilerroom.tv/live
 casa-viva.blogspot.pt
 colectivo95.com
 communication.northwestern.edu/departments/performancestudies
 demo.cratica.org
 echelleinconnue.net
 estadocritico.wordpress.com
 facebook.com/pages/Igreja-Universal-dos-Fazedores-de-Bonitas-Listas-Musicais-dos-Últimos-Dias
 facebook.com/events/128190997293107
 fc-utd.co.uk
 hacklaviva.net
 improveeverywhere.com/missions/the-no-pants-subway-ride
 indignadasdoporto.wordpress.com
 kazantip.com
 kxkm.net
 latransplanisphere.com
 likearchitects.com
 manobrasporto.com

massacriticapt.net
modernfolktales.com
movimentoanarquista.blogspot.com
pace-europa.org
performance.tisch.nyu.edu
psi-web.org/about/mission
seppukoo.com
sites.google.com/site/teatromeiavolta
sxsenterprise.com
snopes.com
syrena-warszawa.blogspot.pt
thefileroom.org
tramtactic.net
revbilly.com
ucceares.com
univ-paris8.fr/Master-etudes-theatrales
visoesuteis.pt/pt/novidades/item/779-corpo-casa-rua-estreia-no-porto
visoesuteis.pt/pt/novidades/item/777-opera-fixi-estreia-no-porto
viverarua.com
2.warwick.ac.uk/study/undergraduate/courses/depta2z/theatre/w440/
worldcrisistheatre.com
youtube.com/watch?v=UtgBggf4O-Y

3 - Outras fontes

3.1 - Comunicações

As seguintes comunicações foram testemunhadas presencialmente no evento Camillo 2.0: Technology, Memory Experience, Performance Studies International Conference #17. Utrecht , de 25 a 29 de maio de 2011:

CALCHI-NOVATI, Gabrielle e CAUSEY, Mathew – “ ‘Who wants to live forever?’ - Facebook and the performances of memory”.

HARGRAVES, Hunter – “*iTouch, therefore iAm: the iPhone and Masturbation*”.

OPSOMER, Geert – “Artistic Research as reversed Antropology: some experiences”.

SCHECHNER, Richard – “Publish in TDR – Have your cake and eat it too”.

VANAGT, Sarah – “The ICTY as a Memorial: Observations on memory and experience”.

ZACHARIAS, Siegmur – “Democracy – fuck yeah! You tube performances as an instrument of superpower”

3.2 - Mensagens pessoais

ALMEIDA, Inês Simões - *Mensagens pessoais de correio eletrónico entre 14 de março e 28 de junho de 2011.*

ANÓNIMO, *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 2008.*

ANÓNIMO, *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 2012.*

BOLÉO, João Paiva - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 8 de agosto de 2011.*

CABRAL, Natália - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 9 de maio 2011.*

CARVALHO, Inês - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 11 de março de 2011.*

COSTA, Carlos – *Mensagem pessoal de correio eletrónico, para Bloco de Esquerda de 3 de abril de 2012.*

COSTA, Carlos – *Mensagem pessoal de correio eletrónico, para Fernando Sardoeira Pinto de 13 de julho de 2012.*

COSTA, Carlos - *Mensagens pessoais de correio eletrónico para João Fernandes de 19 de novembro de 2010 e 24 de junho de 2011.*

COSTA, Carlos – *Troca de mensagens eletrónicas com a ES.Col.A entre 6 de julho de 2011 e 2 de janeiro de 2012.*

COSTA, Jorge - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 13 de março de 2013.*

EU FIZ PARTE MAS NÃO ME PAGAM - *mensagem de correio eletrónico para destinatários não revelados em 14 de outubro de 2012*

DEVLIEG, Mary Ann - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de novembro de 2012.*

FURLAN, Massimo - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 7 de outubro de 2011.*

GABINETE DO SECRETÁRIO DE ESTADO DA EDUCAÇÃO - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 4 de abril de 2011.*

GOMES, Vasco - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 22 de julho de 2012.*

HENRIQUES, Magda - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 6 de outubro de 2011.*

JACASZECK, Michal - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 27 de junho de 2011.*

JERÓNIMO, Nuno - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 9 de setembro de 2011.*

JERÓNIMO, Nuno - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 16 de setembro de 2011.*

LAFUENTE, Ricardo - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 5 de outubro de 2011.*

LEITÃO, Sara Barros - *Mensagem pessoal de Facebook de 18 de março de 2013.*

MARQUES, Pedro - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 27 de julho de 2011.*

MARTINS, Alfredo - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 15 de fevereiro de 2013.*

MARTINS, João - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de abril de 2012.*

MIGUEL - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 23 de abril de 2011 (designação a pedido do remetente).*

MIRANDA, Micaela - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 28 de janeiro de 2013.*

MONTEIRO, Manuela Matos - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 20 de junho de 2012.*

MONTEIRO, Manuela Matos - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 20 de março de 2013.*

NEVES, Eduarda - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 8 de outubro de 2011.*

PIRES, Daniel - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 26 de Junho de 2011.*

PAUPÉRIO, Jorge - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 13 de janeiro de 2012*

TAVEIRA, Maria Inês - *Mensagem pessoal de correio eletrónico de 7 de março de 2011*

VISÕES ÚTEIS - *Vento, blog de trabalho do projeto Vento* em <http://vu-vento.blogspot.pt> em 21 de março de 2013 às 12.30h.

3.3 - Documentos de acesso restrito

CARVALHO, Inês de - *Dossier de Pesquisa do Projeto VENTO* (Visões Úteis, 2009, documento interno).

CARVALHO, Inês de - *Dossier de Apresentação do Projeto VENTO* (Visões Úteis, 2009, documento interno)

COSTA, Carlos - *Drama e Performance*. Notas para comunicação de projeto de formação em contexto corporativo. Porto, 2011 (Documento Word particular)

COSTA, Carlos - *Entrevistas com anónimos*, em 6 de agosto de 2011 no Festival do Sudoeste (gravadas e transcritas pelo autor)

COSTA, Carlos - *Entrevista com Cristina Grade e Rita Castro Neves*, em 6 de fevereiro de 2013 na Fundação de Serralves (gravada e transcrita pelo autor).

COSTA, Carlos - *Entrevista com Mário Moutinho*, em 25 de maio de 2013, na Praça do Infante, Porto (gravada e transcrita pelo autor).

COSTA, Carlos - *Entrevista com Mary Ann DeVlieg*, em 26 de outubro de 2012 no *Student Centre* em Zagreb (gravada e transcrita pelo autor).

COSTA, Isabel Alves - *O que é um teatro Municipal?* Texto apresentado no âmbito de um debate promovido pela candidatura do Bloco de Esquerda à Câmara Municipal do Porto, revisto e reatualizado com os contributos dos outros participantes (abril de 2009, documento Word cedido pela autora).

SENHOR X - *CarlosCosta.docx* (2012, documento cedido pelo autor com indicação expressa de anonimato sob o nome de Senhor X)

VITORINO, Ana - *Memoria_Vento_Ana[1]*, (julho de 2011, documento Word cedido pela autora)

3.4 - Documentação indiferenciada

ÁGUA DAS PEDRAS - *Viver a água num festival de verão*. Publicidade. Público (suplemento *Fugas*). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (14 de Agosto de 2010).

BETFAIR - *Vais ficar só a ver?* - Publicidade. Lisboa: O Jogo, Controlinvest Media (19 de abril de 2011).

BETFAIR - *No Europeu vais ficar só a ver?* - Publicidade. A Bola. Lisboa: Sociedade Vicra Desportiva SA (27 de junho de 2012).

CARDOSO, João Paulo Seara - *Boca de Cena* - Programa do espectáculo editado pelo Teatro Nacional de São João (2007).

COSTA, Carlos - *A metafísica da criação ou neste bote cabe sempre mais um* - Programa do Projeto de Investigação: Como um Remador à Deriva - proposta para um observatório do eterno desencontro amoroso em Proust, editado pela EXQUORUM (2009).

COSTA, Isabel Alves - *Bem vindos... ao nosso encontro*. Programa da edição de 2006 do FIMP - Festival Internacional

de Marionetas do Porto.

DIÁRIO DA REPÚBLICA – *Portaria 1204-A/2008*. DR, nº 202, Série I, de 17 de Outubro de 2008.

ES.COL.A. – *Na Fontinha não há rei nem rainha!* Folha de Notícias, Edição 03 (24 de Outubro a 06 de Novembro de 2011). A3 recolhido na zona da Fontinha (2011).

FORCED ENTERTAINMENT – *Making performance* (DVD documental de apresentação da companhia).

HORTA, Rui – *Território sem Fronteiras*. Programa do espectáculo “As Lágrimas de Saladino” editado pelo Teatro Nacional de São João (2011).

IETM – International Network for the Contemporary Performing Arts – *Whose Story Is it? Programa do encontro plenário em Estocolmo, de 14 a 17 de abril de 2011*.

INDIGNADAS DO PORTO – *O que queremos*. Flyer A5 recolhido na zona do Marquês (2012).

MOVIMENTO ANARQUISTA – *Revolução Mundial*. Cartaz A4 recolhido na zona do Marquês (2012).

A OUTRA CANDIDATURA – *E se virássemos o Porto ao contrário? - Declaração de Candidatura*. Documento Word enviado (por correio eletrónico) por José Soeiro em 17 de abril de 2013.

PROJECTO CASANTÓNIO – *Olá vizinhas e vizinhos!* Desdobrável em forma de flor na minha caixa do correio (2012).

SORKIN, Aaron – *The West Wing*. Warner Bros. Television, 2005, 2006. Registo IGAC 315/2006- P. Sétimo Episódio da Sétima Série.

TRAMA – *Festival de Artes Performativas, 5ª Edição*. Programa do festival editado por Serralves e brrr – *Festival de Live Art* (2010).

VISÕES ÚTEIS – *2001-2011: Dez Anos Depois da Orla do Bosque*. Programa do espectáculo *Monstros de Vidro*, editado pelo Teatro Nacional de São João (2011).

VISÕES ÚTEIS – *Os Audio-Walks de Cête, Paço de Sousa, Santo Tirso e Vairão*. Programa dos *Audio-Walks Viagens com Alma*, editado pelo Visões Úteis (2011).

APOIOS

