



Escola de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Antropologia

Representações de Contrapoder
Performances Artivistas no Espaço Público Português

Rui Miguel Raposo Mourão

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia, no ramo de especialização em Sociedade e Cultura

Orientador:
Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo, Professor Auxiliar
do Departamento de Antropologia ISCTE – IUL
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, Paulo Raposo, pela sua enorme generosidade, estímulo e apoio. Agradeço também aos professores dos seminários lecionados, Pedro Prista e Filipe Reis, assim como a todos os colegas do mestrado de Antropologia do ISCTE.

Agradeço ao José Montoya, pelas suas leituras críticas, ao Décio Telo, pela assistência na montagem da videoinstalação e à Jaya Santos pelo seu apoio na tradução.

Agradeço ao Museu Nacional do Teatro por me ter concedido o estatuto de trabalhador-estudante o que me possibilitou compatibilizar o trabalho e os estudos. Nesse sentido agradeço em particular ao seu diretor, Carlos Alvarez, e aos vários colegas.

Agradeço muito especialmente a todos as pessoas e coletivos, sem os quais não teria sido possível desenvolver esta dissertação, pois comigo colaboraram com gravações de entrevistas, indicação ou cedência de material audiovisual, conversas informais e, sobretudo, realizando publicamente as ações que viriam a ser o meu objeto de estudo. Obrigado Ana Gonçalves, *Colectivo Negativo*, Duarte Guerreiro, *Espaço Mob*, *Exército de Dumbledore*, Henreles Henrique, *Indignados de Lisboa*, Joana Freches Duque, Joana Manuel, João Pestana, Lídia Fernandes, Rita Caldeira, Marco Marques, Myriam Zaluar, *Precários Inflexíveis*, Pedro Feijó, *PT Revolution*, *Que se Lixe a Troika*, Ricardo Castelo Branco, Rodrigo Moita de Deus, Tiago Mendes, Vera Soares e a todos os que preferiram permanecer anónimos ou que embora surjam nas performances investigadas não conheço pessoalmente.

Agradeço aos meus pais, por tudo.

RESUMO

A crise socioeconómica dos últimos anos espoletou uma vaga de protestos em Portugal, de onde emergiram certos movimentos sociais que têm adotado performatividades no espaço público que, pelo seu frequente cruzamento de estratégias artísticas e ativismo político, adquirem um carácter artivista. Esta tese pretende analisar de que modo ações performativas artivistas – graças ao poder simbólico das suas formas de expressão apropriadas do campo das artes visuais e do espetáculo – têm contribuído para veicular representações de contrapoder, permitindo a qualquer cidadão obter uma voz na esfera pública com impacto político. Interpretou-se esse processo artístico de fazer política segundo um processo artístico de fazer antropologia, somando-se à dissertação escrita uma interpretação antropológica visual que, num exercício metaperformativo, levou à criação de uma videoinstalação multicanal com imagens de dez performances artivistas.

Palavras-chave: performance, cidadania, movimentos sociais, ativismo, artivismo, videoinstalação, antropologia visual

ABSTRACT

The socio-economic crisis of the last years triggered a wave of protests in Portugal, in which context certain social movements have adopted performativities in the public space that acquired an "artist" character, due to their frequent overlapping of artistic strategies and political activism. This thesis analyses the ways in which "artist" performative actions – thanks to the symbolic power of the visual arts and performing arts field's appropriate ways of expression – have contributed to convey counter-power representations that allow any citizen to have a voice in the public sphere and have a real political impact. That artistic process of doing politics was interpreted through an artistic process of doing anthropology, adding a visual anthropological interpretation to the written dissertation that, in a metaperformative exercise, led to the creation of a multichannel video installation constituted by images of ten "artist" performances.

Keywords: performance, citizenship, social movements, activism, artivism, video installation, visual anthropology

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I - Um processo artístico de fazer antropologia para analisar um processo artístico de fazer política.....	5
1. Um exercício de metaperformance.....	5
2. A videoinstalação multicanal como meio e fim de uma antropologia visual sobre o fenómeno estudado.....	10
Capítulo II - Esfera pública, cidadania e movimentos sociais: da sua apresentação teórica à situação nacional.....	15
1. Esfera pública e cidadania: as intersubjetividades como condição para a democracia.....	15
2. Movimentos sociais: breve dissertação teórica e contextualização histórica.....	19
3. Um retrato da atual situação portuguesa.....	25
Capítulo III - Performatividades de protesto político em cena no espaço público.....	39
1. A <i>mise-en-scène</i> dos movimentos sociais.....	39
2. <i>Performances</i> <i>ativistas</i> no espaço público.....	47
3. Inscrição das <i>performances</i> <i>ativistas</i> no espaço público numa genealogia política do teatro e da <i>performance</i>	60
4. Dez <i>performances</i> <i>ativistas</i> para uma videoinstalação.....	67
Conclusão.....	81
Fontes.....	85
Bibliografia.....	87
Anexos.....	96

GLOSSÁRIO DE SIGLAS

BCE – Banco Central Europeu

BE – Bloco de Esquerda

BPN – Banco Privado de Negócios

CDS-PP – inicialmente denominava-se CDS - Centro Democrático Social, atualmente o partido identifica-se como CDS - Partido Popular

CGTP – Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses

CML – Câmara Municipal de Lisboa

EUA – Estados Unidos da América

FMI – Fundo Monetário Europeu

INE – Instituto Nacional de Estatística

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgéneros

OCDE – Organização para Cooperação e Desenvolvimento Económico (inglês: OECD)

ONG – Organização Não-Governamental

PAN – Partido pelos Animais e pela Natureza

PCP – Partido Comunista Português

PS – Partido Socialista

PSD – Partido Social Democrata

SNS – Serviço Nacional de Saúde

TSU – Taxa Social Única

UE – União Europeia

UGT – União Geral de Trabalhadores

INTRODUÇÃO

Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da “história” e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores. (Rancière, 2010: 35)

Tendo a produção desta tese de mestrado se focado no que identifico como *performances artivistas*, há algumas definições conceptuais que devo começar por esclarecer. Desde logo, aplico o duplo sentido do termo “performance”, enquanto conceito expandido pelos Estudos da Performance e enquanto *medium* de expressão artística contemporânea. O termo “artivista”¹ designa um conceito que embora em grande medida permaneça pouco conhecido, encontra-se em crescente uso no meio artístico e académico. Essa caracterização antropológica fez-se independentemente dos agentes participantes denominarem os seus atos como tal ou não, até porque se há aqueles que claramente se identificam como artivistas, e até reivindicam esse estatuto, outros desconheciam o termo, embora lhes tenha feito sentido. Houve também casos em que, embora realizando o mesmo tipo de ações performativas, os seus autores manifestaram um certo desconforto em relação a qualquer tipo de catalogação que se faça em relação às suas ações e/ou identidades – recusando igualmente termos como “ativista”, “cidadão politicamente ativo” ou questionando o que são linguagens “artísticas” e ações “performativas”. De facto, eu próprio necessitei de meses para estabelecer os limites objetivos e etimológicos do meu campo de estudo, com avanços e recuos, mas considero que após legítimos questionamentos e naturais dúvidas no processo, há que reconhecer que qualquer conceito é sempre uma construção cultural e, assumindo essa premissa, tomar opções que foquem a perspetiva do investigador sobre o fenómeno abordado. Caso contrário, entra-se num relativismo impossibilitador de analisar ou nomear o que quer que seja. O

¹ Hibridização das palavras “artista” e “ativista”. O conceito, na sua dimensão performativa, é analisado mais detalhadamente no capítulo III.

importante é que o termo “ativismo” não seja lido como mero neologismo plástico reduzido a uma conceptual estetização *cool*. Optei por esta definição por ser a caracterização mais fiel e definida em relação a ações que interpreto como sendo politicamente ativistas e contendo formas análogas às que se encontram na arte. Pelo caminho fui excluindo uma série de outras possibilidades de nomeação que me pareceram menos assertivas e fui respaldando a minha fundamentação antropológica numa pesquisa bibliográfica de autores que me serviram de referência no decurso da argumentação teórica.

Ao nível desse enquadramento teórico, começarei por fazer uma exposição em prol da opção pelo recurso a métodos visuais com vista a uma mais eficaz abordagem do fenómeno analisado. De tal forma essa metodologia foi importante que parte significativa da interpretação antropológica faz-se pelo registo videográfico. Nesse processo de observação de campo e recolha de imagens, a pesquisa tanto decorreu no espaço físico, acompanhando ativistas nas suas ações e filmando as suas *performances artivistas*, como no espaço virtual da internet, onde recolhi muita da pesquisa efetuada, incluindo imagens das *performances*. Como resultado foi criada uma videoinstalação multicanal contendo 10 casos paradigmáticos do meu objeto de estudo. Portanto, recomendo que antes da leitura da dissertação escrita se proceda à visualização dos vídeos documentando as *performances artivistas* e a videoinstalação realizada a partir dessas imagens (disponível em DVD anexo) ².

Filmei ainda entrevistas com 10 protagonistas das ações abordadas (note-se que alguns estão presentes em mais do que uma *performance*), obtendo relatos e interpretações na 1ª pessoa relativamente a todas as *performances* que integram a videoinstalação. Para tal, cheguei a criar um guião de entrevista com perguntas fixas, mas rapidamente o abandonei por me parecer redutor, tendo depois optado, com resultados mais satisfatórios, por entrevistas de perguntas abertas que variaram de acordo com o perfil do entrevistado e direção do seu discurso, sem deixar de o encaminhar para as questões que me interessava investigar. Os registos videográficos dessas entrevistas duram entre cerca de 40 minutos e 2 horas.

De forma paralela mas complementar à investigação, entrevistei ainda 1 blogger/streamer ativista (filmei inclusivamente um workshop de *live streaming* ativista dado

² No ponto 2 do capítulo I dissertarei mais especificamente sobre a importância do uso do vídeo e a opção pela videoinstalação. As 10 *performances artivistas* representadas na videoinstalação encontram-se no capítulo IV.

por membros do *PT Revolution*), 2 sindicalistas do *Sindicato dos Trabalhadores dos Terminais Portuários de Aveiro*, 5 militantes partidários de diferentes fações do espectro político português, 3 designers que desenharam cartazes para *in loco* dar às pessoas numa manifestação e incontáveis manifestantes em grandes protestos de rua. Em geral estas entrevistas foram mais breves.

No seu conjunto, toda esta investigação de campo permitiu-me, em conjunto com a bibliografia, compreender o panorama nacional (integrado na sua envolvente transnacional e no atual momento de crise socioeconómica) e esboçar uma breve etnografia de práticas e agentes de contestação a operar em Portugal³ – especialmente ao nível dos chamados *novos e novíssimos movimentos sociais*, sobre os quais apresento também alguma contextualização histórica e enquadramento teórico.

Em síntese, possuindo esses movimentos uma particular performatividade ativista, proponho ao longo deste excurso uma panorâmica antropológica, analítica na sua dimensão escrita e sintética na sua dimensão imagética. O capítulo I é precisamente o resultado dessa relação entre a dimensão escrita e a dimensão visual, remetendo para a videoinstalação enquanto instrumento artístico de análise antropológica que, num todo, projeta as documentadas representações artísticas de luta política. Concluídas essas reflexões mais metodológicas, o capítulo II avança pela análise teórica do contexto geral da cidadania na sua agência política, sistematizando os movimentos sociais e descrevendo a situação do caso português. Por sua vez, o capítulo III afunila a pesquisa e foca como se exercem essas performatividades de contestação política no espaço público português – dos grandes eventos massivos às ações ativistas mais pequenas no número de pessoas envolvidas, mas cuja força emana de um fator qualitativo obtido por via de estratégias de dissensão, que nesse mesmo capítulo ponho em paralelo com as dissensões formais do campo artístico. São essas estratégias – ativistas – que têm contribuído para veicular representações de contrapoder que, vindas do exterior do sistema institucional e apostando na criatividade, permitem a qualquer cidadão obter uma voz na esfera pública.

³ Com destaque para a capital por ser o local onde vivo e por aí se realizarem mais *performances ativistas*, haver mais símbolos nacionais de poder alvo de muitas das ações de contrapoder e por haver mais ativistas a desenvolver essas ações.

CAPÍTULO I – Um processo artístico de fazer antropologia para analisar um processo artístico de fazer política

1. Um exercício de metaperformance

What do performers and anthropologists have in common? As you may have guessed, it is their role as interpreters. Anthropologists are the interpreters of the cultures in which they work; they translate for a world unfamiliar with those cultures their coherence, distinctiveness, excitement. They are the medium through which one culture is “performed” for another. (Royce, 1987: 3)

Todo o excuro desenvolvido ao longo desta dissertação, por mais imparcial e racional que tenha procurado ser, obedeceu a um labor de interpretação antropológica. Portanto a um nível intelectual, emotivo e comunicativo, de certa forma, também é um trabalho performativo, como aponta Anya Royce. O seu pensamento está enquadrado nos chamados Estudos da Performance que abordam o campo expandido da performance enquanto conceito já não só aplicado ao palco, à galeria de arte, ao museu e às atividades ditas artísticas, mas de forma abrangente e multidisciplinar a todas as relações humanas.

For many of us performance has evolved into ways of comprehending how human beings fundamentally make culture, affect power, and reinvent their ways of being in the world. The insistence of performance as a way of *creation* and *being* as opposed to the long held notion of performance as entertainment has brought fourth a movement to seek and articulate the phenomenon of performance in its multiple manifestations and imaginings. (...) when we understand performance beyond theatrics and recognize it as fundamental and inherent to life and culture we are confronted with the ambiguities of different spaces and places that are foreign, contentious, and often under siege. (Hamera, 2006: XII)

Estamos pois diante de uma conceptualização dos processos socioculturais como um constante desempenho performativo, onde toda e qualquer ação intersubjetiva possui uma “*poiesis*”⁴ cultural” (Hamera, 2006: 46). O próprio olhar que produzimos ao receber as

⁴ Termo etimologicamente derivado do antigo grego ποιέω relativo a todo o ato humano que cria ou produz algo.

manifestações performativas é performativo (Phelan, 1993: 147). Inclusivamente ao nível da produção interpretativa de conhecimento nas ciências sociais, sendo especialmente significativo nos estudos antropológicos, pela sua articulação do terreno etnográfico estudado para o campo académico com base num exercício de representação da “alteridade do Outro” (Hamera, 2006: XV). Obviamente que esse exercício académico está muito dependente do conhecimento das normas dramáticas da disciplina e do talento interpretativo dos seus atores, assim como da sua eloquência formal na apresentação. Por sua vez, a aceitação desses exercícios varia de acordo com os públicos académicos vigentes em cada época.

Tendo em conta que o conhecimento progride por uma contínua performatividade de síntese interpretativa (Royce, 1987: 3), é fundamental não perder a consciência, como argumentou Edward Said, que a representação da alteridade nas publicações escolares e nas instituições de transmissão do saber podem ser espaços onde o poder se exerce com profundas consequências (Conquergood, 1989: 84).

O olhar objetivante e examinador, que decompõe analiticamente, que controla e penetra tudo, adquire para as instituições uma força estruturante. É o olhar do sujeito racional, o qual perdeu todo o contacto puramente intuitivo com o seu meio e destruiu todas as pontes de comunicação inter-subjectiva para a qual, no seu isolamento monológico, os outros sujeitos já só são acessíveis como objectos de observação passiva. (...) Essa mesma estrutura encontra-se nas ciências humanas. (...) Em primeiro lugar a Psicologia clínica, mas também a Pedagogia, a Sociologia, a Politologia, a Antropologia cultural podem ser incluídas sem qualquer problema (...). (Habermas, 2010: 241-242)

Ora, integrando esta já clássica crítica pós-moderna e partindo do princípio que a construção do conhecimento antropológico (tal como o de todas as ciências sociais, e de certa forma, também o das ciências naturais) é sempre algo interpretativo e portanto criativo – não obstante eu defender o esforço de ainda assim se ser o mais objetivo possível quando toca à análise lógica para não cair no total relativismo desligado do real – optei por, paralelamente à tese escrita que aqui apresento, aliar também uma outra forma de comunicação e conhecimento mais emocional, assumindo que não se pode explicar tudo pela razão e levando ainda mais longe uma interpretação que de qualquer maneira já seria sempre criativa, com vista a obter uma compreensão mais sensível de um fenómeno que se manifesta de forma sensível. Note-se que escrever sobre qualquer performance é já alterar o que foi a

performance realizada porque é do seu caráter ser única e irreproduzível. Nas artes, o primeiro passo para analisar qualquer *performance*⁵ é assumir que se está sempre na dimensão da reinterpretação, jamais da reprodução (Phelan, 1993: 148). Tendo em conta tais premissas, a completar a reinterpretação argumentativa da lógica escrita, integrei uma reinterpretação antropológica visual, numa experiência algo sensorial, de acordo com a minha *praxis* artística⁶, onde estabeleço uma imagética representação antropológica do fenómeno estudado a partir de uma criação artística: uma videoinstalação multicanal com um conjunto de imagens de *performances* *artistas* no espaço público português. Nesta relação metodológica de escrita e imagem, a forma escrita mais racional não está despida de emoção ou subjetividade – até porque razão e emoção nunca estão verdadeiramente separadas (Damásio, 2013: 16) – e a dimensão mais emocional e sensorial da videoinstalação não pretende ser onírica, de fuga à realidade. Pelo contrário, a instalação está ancorada nas imagens deixadas pelas reais *performances* *artistas* no espaço público, documentadas através do vídeo. Deste modo, desenvolveu-se todo um exercício de “metaperformance”⁷ (Conquergood, 1989: 86), enquanto *mise en abyme* da apresentação da minha interpretação a partir das interpretações de diferentes atores: os ativistas. Ou como alguns preferem autointitular-se: os “artistas”⁸.

⁵ A opção pelo uso do termo *performance* em itálico prende-se com a necessidade de distinguir a *arte da performance*, isto é, o *medium* artístico da “performance” (na sua forma de enunciação corrente no meio das artes), do sentido académico de “performance” atribuído pelos Estudos da Performance (segundo os quais a atividade da performance está inerente a toda a ação humana). Pelo mesmo motivo optei por apresentar o termo central desta tese – *performance* *artista* – sempre em itálico, com vista a enunciar ações de protesto político formalmente comparáveis à *performance*, no sentido de usarem o corpo como objeto de comunicação, sem querer generalizar por todas as formas de ativismo (ex: graffiti, design de cartazes, fotografia, cinema, entre outras, que só enquanto domínios complementares à ação performativa do corpo são abordadas nesta tese).

⁶ Tenho vindo desde 2005 a criar trabalho artístico com características antropológicas, num registo videográfico documental do real que depois reinterpreto, por via da edição e composição das imagens, frequentemente em videoinstalação, focando-me em questões político-culturais de identidade e alteridade.

⁷ Termo utilizado inicialmente por Victor Turner identificando a criação de representações de representações. Ver a sua abordagem da “antropologia da performance” e da “cultura como performance” (Turner, 1986).

⁸ Neste estudo, optei por caracterizar as ações estudadas como *performances* *artistas*, mas não denomino os seus agentes simplesmente como “artistas”, pois grande parte dos ativistas que conheci não têm como único e exclusivo *modus operandi* de agência política o recurso a estratégias artísticas, tomam-nas apenas como mais uma ferramenta. No entanto, por exemplo os membros do *Colectivo Negativo* apresentam-se assumidamente como artistas. Ver: <https://www.facebook.com/ColectivoNegativo>

It is a shift from *mimesis* to *kinesis*. Metaphors of motion and sound – energies, flux, flow, chorus, ensembles, voices, polyphony and cacophony – compete with spatial and visual images and abstractions that dominate scientific writing. (Conquergood, 1989: 83)

Tive contudo grande preocupação na procura de uma tradução artístico-antropológica que me permitisse não cair num mero exercício narcísico que revelasse mais do autor interpretativo que do objeto interpretado. Embora haja sempre a referida dimensão performativa e criativa da interpretação inerente à prática antropológica, ainda assim julgo ser importante manter algum rigor e buscar uma ética etnográfica, de maneira a centrar a análise no que se estuda e não em quem estuda⁹. De acordo com esse pressuposto, se a objetiva imparcialidade é um mito e o autor antropológico não se pode obliterar – sendo preferível assumir honestamente o seu posicionamento – o objeto antropológico também não pode deixar de ser o centro da questão. Nesse sentido, a escolha das imagens a mostrar para a videoinstalação foi centrada no que de facto interessa: *performances artivistas* realizadas por atores de contrapoder que procuram ter uma voz no espaço público, por meio de processos consciente ou inconscientemente artísticos.

Perante estas estratégias performativas – e metaperformativas – coloca-se a questão de estarmos diante de arte que se afirma política ou de política que se constitui arte.

Mais importante que dar resposta a questões de precedências formais – delineando artificiais fronteiras normativas ou, pelo contrário, constatando uma inerente interdisciplinaridade – é perceber o “valor simbólico” (Hooper-Greenhill, 1994: 203) dos fenómenos abordados. Perceber que significam e transmiti-los segundo uma interpretação tão emocional quanto racional, tão textual quanto imagética, tão sensível quanto documental.

⁹ Tal acontece com frequência em certo tipo de investigações colaborativas tão em voga no mundo da arte contemporânea, que geralmente são apreciadas por aliar a figura do artista com a de comunidades, mas que recorrentemente se resumem a práticas que julgo superficiais e pretendo evitar. É o que Hal Foster descreve como “ethnographic self-fashioning” (Foster, 1996: 306). São práticas onde o artista (muitas vezes até por encomenda de alguma instituição), por um curto espaço de tempo (geralmente dependente do financiamento) se torna pseudoetnógrafo de comunidades nas quais se insere e pede pequenas participações. Inúmeras vezes o objeto final resulta num mero retrato do artista-centro-da-investigação e memoriza-se a leitura da comunidade etnográfica, em inadvertida oposição a uma séria metodologia etnográfica (Foster, 1996: 307). Há contudo muitas exceções e seria profundamente injusto deixar a ideia de que todos os projetos colaborativos se pautam por tal ligeireza.

Resumindo, tratando-se de uma questão tão imaterial, subjetiva e ligada à sensibilidade como o é a performance, para além da clássica reflexão escrita, em termos metodológicos optei por coerentemente interpretar de uma forma artística os objetos artísticos que retrato – as *performances artivistas* no espaço público.

Pretendeu-se refletir seriamente e com empenho sobre essas performances enquanto ato em si e, conseqüentemente, sobre os seus atores, motivações, objetivos ou contextos presentes e passados, tendo plena noção que por muito exigente e objetivo que procure ser, inevitavelmente também se refletirá algo de mim e até da própria disciplina e do meio académico em que me insiro.

Tal como o objeto de estudo, assim o resultado final, na sua dupla construção de dissertação escrita e objeto artístico, se apresenta político (embora jamais panfletário, maniqueísta ou taxativo, o que também é um posicionamento político).

Ao longo do meu percurso artístico sempre tive presente o recurso a processos antropológicos, mesmo quando ainda não tinha noção disso. Pois agora, inversamente, na construção de um estudo antropológico recorri a processos artísticos, na continuação de uma pesquisa formal que já venho fazendo há anos. O desafio foi tornar isso numa mais-valia disciplinar que apresentasse abordagens antropológicas menos convencionais que por sua vez permitam obter uma maior qualidade de conhecimento e transmissão do fenómeno estudado. Dessa forma desejo contribuir com a possibilidade da representação antropológica de formas intangíveis de expressão político-cultural a partir de dispositivos videográficos multicanais.

Visual anthropology can never be either a copy of written anthropology or a substitute for it. For that very reason it must develop alternative objectives and methodologies that will benefit anthropology as a whole. (MacDougall, 1999: 292-293)

2. A videoinstalação multicanal como meio e fim de uma antropologia visual sobre o fenómeno estudado

The status of the visual in much contemporary visual anthropological practice is often achieved largely through a denial of any aesthetics, constructed through a distancing from any potentially polluting “artistic” concerns. (Wright, 1989: 17) The relation between visual anthropology and anthropology in a broader sense does need to be rethought as Banks and Morphy suggest, and the links between anthropology and art equally need to be refigured as Marcus and Myers argue, but visual anthropology also needs to be *remade*. It is a matter of changes in professional and institutional practices, as much as re-theorizing. Theoretical destabilization, or blurring of boundaries, is not an end in itself, and visual anthropology needs to be remade as a zone of practical potentials, of new methodologies, artefacts and knowledges. A practice that develops (...) other ways of representing, and works towards the development of new cross-cultural ways of seeing. (...) Experimentation and creativity in these terms should be a key part of both visual anthropology practice and training. The focus should be on the potentials of representational practice, rather than on strict definitions of either anthropology or art. (...) One of the more pertinent points *Rethinking Visual Anthropology* raises for me is relegated to a small foot-note: “Sadly few anthropologists have yet tried to effect other-cultural representations primarily through artistic representation.” (p.32, n.6) Although I disagree with the radical separation, opposition and reification of “art” and “anthropology”, I hope that anthropologists do now begin to explore some of the potentials that this “third subject” holds. (Wright, 1989: 21-22)

Tendo em conta o objeto de estudo em causa, parece-me muito redutor analisar ações performativas de ativismo em Portugal, sem recorrer a uma antropologia visual que revele um conjunto de imagens e sons sobre os casos de estudo, numa relação holística entre esses elementos. Há certos aspetos onde se perde informação importantíssima, individualmente e no conjunto, descrevendo por palavras o que se pode compreender melhor com uma abordagem audiovisual. Os *media* audiovisuais permitem envolver o recetor em sensoriais processos heurísticos criadores de sentidos diversos dos processos mais descritivos da escrita (MacDougall, 1999: 286). Creio que este estudo ficaria muito mais pobre se apenas conhecêssemos por escrito todos os eventos referidos, locais onde ocorrem, seus atores ou a forma como atuam, sem nada vermos deles. Sobretudo se tivermos em conta que são ações performativas – portanto imateriais, efémeras, realizadas a partir do corpo – onde cada qual tem uma energia e movimentos próprios, podendo ser interessante ver as expressões faciais ou

corporais dos ativistas, assim como ouvir os sons que produzem (e há casos em que o canto é a ação), tal como algumas reações dos visados ou do público (quando está presente, pois por vezes a ação é recebida pelo público à posteriori e, nalguns casos, até em diferido via internet). Em síntese, é fundamental o recurso a materiais visuais para registar e analisar tudo o que diz respeito a elementos culturais também eles visuais (Wright, 1998: 16). Quer ao nível dos processos, quer ao nível dos resultados, sobretudo quando se trata de linguagem não-verbal, como emoções, atitudes ou expressões, nas suas manifestações individuais e coletivas (Pasqualino, 2007: 84).

Eu próprio gravei algumas das *performances artivistas* que integram a videoinstalação (nomeadamente “Estátuas de Luto / Em Luta” e “Da Peste – *Urbi et Orbi*”), outras foram-me facultadas por ativistas (“Rate Me”, “Somos Todos Capitães” e “Luxo no Metro”), outras ainda retirei diretamente da internet, tendo sido postas *online* pelos próprios ativistas que as gravaram (“Ensaio sobre o Desemprego”, “Troca de Bandeiras nos Paços do Concelho” e “Falsa Manifestação de Apoio à Troika”) ou foram gravadas por algum meio de comunicação social e posteriormente colocadas na internet (“Grândola Interrompe Sessão Parlamentar” gravada pelo canal da Assembleia da República e “Lírica Subversiva nas Comemorações do 5 de Outubro” gravada pelo Económico TV). A partir destas imagens, como estratégia visual e conceptual de representação onde se pudesse constituir “a potência de pensar como consciência imanente ao plano” (Fornazari, 2010: 93), foi criada uma videoinstalação multicanal, cuja primeira apresentação foi realizada no contexto duma mostra informal de trabalhos académicos no ISCTE¹⁰ e que mais tarde, em 2014, será exposta no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado¹¹ sob um título que é uma apropriação dum slogan de protesto com o qual vários atores de contrapoder me disseram se identificar e que me parece bastante representativo dos mesmos: “Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas”.

¹⁰ É possível visualizar em anexo a documentação dessa videoinstalação apresentada no ISCTE com 7 vídeos mostrando 7 *performances artivistas* no espaço público.

¹¹ No Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado a videoinstalação já será apresentada com as 10 *performances artivistas* no espaço público apresentadas no capítulo IV da dissertação.

Here it is necessary to insist that visual anthropology is not about the visual *per se* but about a range of culturally inflected relationships enmeshed and encoded in the visual. Just as anthropology can read some of these in the visual, so too it can use the visual to construct works that give a richer sense of how culture permeates and patterns social experience. These works may bring into play familiar ways of engaging with visual media, such as realist strategies of narrative, identification and description, or less familiar forms of juxtaposition and montage that address the viewer on multiple levels. (MacDougall, 1999: 288)

Indo ao encontro das posições defendidas por MacDougall, Banks, Morphy ou Wright, de procurar levar a antropologia visual a repensar as suas estratégias de representação e ligação com o mundo (Wright, 1998: 16), sem se reduzir a simples ilustração da dimensão escrita (Pasqualino, 2007: 84), o conceito subjacente à opção de mostrar o resultado desta pesquisa visual na forma de uma videoinstalação multicanal prende-se com a ideia de representar com imagens documentais as performances estudadas, todas em conjunto, de uma só vez, e nesse conjunto permitir ver paralelismos e relações entre elas. A sua inerente forma de comunicação, onde cada imagem se liga a outra e, simultaneamente, ao conjunto, num todo que constitui uma composição plural a partir de várias projeções, reflete virtualmente várias realidades performadas, funcionando como analogia do “espaço da aparência” (Arendt, 2001: 249), o espaço que permite estruturar a esfera pública e por ela ser estruturado¹², que só é possível constituir pela pluralidade de atores. Neste caso, atores de contrapoder em *performances artivistas* no espaço público.

Citando uma metáfora que creio fazer muito sentido para este trabalho, José Gil dava no seu texto para a Bienal LisboaPhoto 2005 uma visão das imagens como registos imateriais do real saídos de uma caixa negra onde se encontra gravado determinado percurso, onde “cada elemento desprende-se dos outros e do conjunto, revelando a composição plural de imagens de que o real é feito. (...) e acabam mesmo por se ligar porque uma força as retém” (Gil, 2005: 49), numa interconexão que permite uma relação holística.

Nesse mesmo sentido, parece-me pertinente usar uma outra analogia à qual José Gil também foi beber, inicialmente dada por Gilles Deleuze, e que igualmente considero bastante ilustrativa do conceito inerente ao meu projeto: a “imagem-cristal” (Gil, 2005: 49). Mas não uma imagem-cristal no mero sentido dicotómico que “não pára de trocar a imagem atual do

¹² Estes conceitos serão mais desenvolvidos no ponto 1 do seguinte capítulo.

presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva” (Fornazari, 2010: 9). No caso de um dispositivo videográfico multicanal, revela-se uma “imagem-cristal” não só na sua dimensão temporal – tal como teoriza Deleuze a partir das clássicas imagens fotográficas e cinematográficas monocanais – mas de forma mais complexa, em dimensões pluriespaciais e pluritemporais, a partir da exibição sobreposta de imagens documentais sobre o fenómeno estudado em vários planos charneira relacionando: 10 diferentes espaços retratados em 1 espaço de visualização + 10 momentos-pretérito em 1 apresentação conjunta no presente + 10 situações reais em 10 representações-pegada dessas situações, justapostas em 1 só representação holística. Estamos pois, plenamente, perante uma multifacetada “imagem-cristal” onde a ação de diferentes agentes se afirma criando um espaço público enquanto espaço de confronto ideológico. Ou melhor, vários espaços. Porque na realidade nunca existe apenas um só espaço público, há sempre vários, voláteis e diversos (Innerarity, 2010: 13). Tal como há vários atores, várias performances ou vários posicionamentos. Apesar de uma mesma instrumentalização de um tipo de *praxis* artística para fins políticos. Daí a metáfora de uma instalação com várias imagens em movimento que – a partir da sua projeção multipolar, intersetada e rizomática – se relacionam umas com as outras, num todo.

As suas fronteiras são permeáveis; cada esfera pública está aberta também a outras esferas públicas. As suas estruturas discursivas devem uma tendência universalista quase desoculta. (Habermas, 2010: 339)

CAPÍTULO II – Esfera pública, cidadania e movimentos sociais: da sua apresentação teórica à situação nacional

1. Esfera pública e cidadania: as intersubjetividades como condição para a democracia

CREONTE

Não pertence, então, a cidade a seu governante?

HÉMON

Só num país inteiramente deserto terias o direito de governar sozinho!

(Sófocles, 2005: 49)

A esfera pública consubstanciou-se de diferentes formas ao longo dos tempos, mas o seu célebre modelo matricial, recorrentemente evocado e idealizado, é a *Ágora* ateniense, local onde os cidadãos-livres – conceito que à época excluía porém escravos, estrangeiros ou mulheres – debatiam tudo o que dizia respeito à vida pública da *Polis*¹³ com base no uso da razão (Rocha, Souza, 2009: 10). Como é sobejamente conhecido, foi no séc. V a.C., século de ouro grego, que se produziram muitas das bases intelectuais do pensamento racional político-filosófico ocidental, com autores como Sócrates, Platão ou Aristóteles. Nesse contexto surge também o teatro, aspeto fundamental da própria vida política da cidade. Embora a *Ágora* antes de ser espaço cívico fosse local de troca comercial (a partir do qual começou a estabelecer-se a troca cívica), logo que os atenienses tiveram um teatro de pedra, com melhores condições, a quase totalidade das sessões cidadãs das assembleias passou a ter lugar no hemiciclo do Teatro / Parlamento. O mesmo espaço servia tanto para ver as dramatizações criadas para os concursos religiosos¹⁴ da *Polis* – estruturantes para a coesão social – como

¹³ Na verdade “a *polis* não era Atenas, e sim os atenienses” (Arendt, 2001: 245).

¹⁴ Essas dramatizações que decorriam durante os festivais dionisiacos visavam uma formação cívica do cidadão, apresentando obras com um posicionamento político frequentemente crítico (Rocha, Souza, 2009: 1). Aos

servia para debater os assuntos políticos comuns. Aliás, *Theatron* em grego significa “o lugar de onde se vê” (Meineck, 2012: 3), que de certa forma é o lugar de onde se vê a si próprio, como um todo social refletido e julgado¹⁵ na representação teatral. Em diversas perspectivas de enunciação e receção, o que tem tudo a ver com dinâmicas da esfera pública.

A implantação da cidadania na Modernidade é contudo assinalada com a *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, aprovada em 1789 pela Assembleia Nacional saída da Revolução Francesa (1789-1799), então inspirada no pensamento iluminista¹⁶ e na recente Revolução Americana (1776). Esse documento é aliás a base de elaboração da atual referência mundial – a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) – cujos princípios de liberdade, igualdade e justiça, norteiam idealmente os regimes democráticos e as suas constituições. Mais importante do que os direitos específicos firmados – variável mutável de acordo com os valores e a contingência histórica do momento – é a própria Declaração, *per se*, enquanto documento de referência universal que é de salientar ao nível do empoderamento permitido aos próprios cidadãos, que ganham assim um legitimado reconhecimento social, institucional e jurídico (Lefort, 1980: 45)¹⁷.

Montesquieu percebeu que a principal característica da tirania era o facto de se basear no isolamento – o isolamento do tirano em relação aos súbditos, e dos súbditos entre si através do medo e da suspeita generalizada – e que, portanto, a tirania (...) contradizia a condição humana essencial da pluralidade, o facto de os homens agirem e falarem em conjunto (...). (Arendt, 2001: 253-254)

Como defende Hannah Arendt, é essa ética de universalização e resistência crítica que instaura a democracia numa interação, por vezes conflitual, de diferentes subjetividades que

nossos dias apenas chegaram algumas obras de Ésquilo, Eurípides e Sófocles na Tragédia e uma série de sátiras de Aristófanes na Comédia (e num período mais tardio, também de Menandro, mas já menos político).

¹⁵ Nas sátiras o júri era constituído por elementos do povo entre a assistência.

¹⁶ Movimento que se estabeleceu a partir de autores como François-Marie Arouet (conhecido como Voltaire), Pierre Bayle, Benjamin Constant, Jean D’Alembert, Denis Diderot, Baruch de Espinosa (mais conhecido como Spinoza), Benjamin Franklin, David Hume, Thomas Jefferson, Immanuel Kant, Ignacy Krasicki, Gotthold Lessing, John Locke, Moses Mendelssohn, Isaac Newton, François Quesnay, Thomas Reid, Charles-Louis de Secondat (conhecido como Montesquieu), Jean-Jacques Rousseau, Adam Smith, entre outros.

¹⁷ Para informação mais detalhada sobre a matéria consulte-se ainda as obras Lefort, Claude (1981) *L’Invention Democratique. Les Limites de La Domination Totalitaire*. Paris: Librairie Arthème Fayard e Lefort, Claude (1986) *Essais Sur Le Politique: XIXe et XXe siècles*. Paris: Ed. Seuil

no ato dialógico estabelecem entre si um espaço de reconhecimento mútuo, assim como uma procura conjunta visando um devir comum. A esfera pública apenas existe nesse “espaço da aparência” (Arendt, 2001: 249) em que os homens se reúnem em torno do discurso e da ação numa comunidade cidadã heterogénea, espaço de afirmação dos diferentes Eu’s em relação aos diversos Outros.

Dizer "Eu" com toda a liberdade pode ser chamado o ponto de partida da ética, mas não constitui ainda a própria ética. O que falta, é a posição dialógica da liberdade, na segunda pessoa: o pólo Tu da ética. Entra-se verdadeiramente na ética quando, à afirmação por si da liberdade, se junta a vontade que a liberdade do outro exista. Quero que a tua liberdade exista. Se o primeiro acto era um acto de dilaceração, o segundo é um acto de libertação. Quer romper os laços que encerram o outro. Entre este dois actos, não há todavia nenhuma precedência, mas uma reciprocidade absoluta. (Hansotte, 2008: 57)

Habermas no entanto, decorrente da sua genealogia da Escola de Frankfurt (Poster, 2000: 16), postula que a aplicação desta ética encontra-se fortemente tolhida, pois a esfera pública saída dos cafés e salões do séc. XVIII, está no séc. XX já dominada pela hegemonia totalitária do pensamento único de massas, visto que a opinião pública é manipulada pelos *mass media* (Habermas, 1989: 245). Este autor não deixa no entanto de apresentar caminhos, com vista a abandonar uma “ação estratégica” que trate apenas dos interesses individualistas de cada um e adote um “agir comunicativo” de diálogo que permita soluções encontradas em conjunto, soluções que não sucumbam “à estrutura de um *medium* de controlo” (Habermas, 2010: 331). Nesse sentido, não deixa de ser interessante verificar as repercussões construtivas que, em contraponto, a emergência da internet trouxe para a esfera pública contemporânea, rompendo com o discurso unidirecional dos tradicionais meios de comunicação social objetivando uma vasta audiência – onde o espectador é apenas receptor – para o que Mark Poster chama de uma “segunda era dos *media*” onde a rizomática internet, de forma horizontal e multipolar, “coloca emissores e destinatários em relações simétricas” (Poster, 2000: 51). A esfera pública resulta assim de um jogo de relações sempre frágil e variável, entre as diferenças e o comum, numa “construção laboriosa” (Innerarity: 2010, 8) onde o exercício da cidadania pode ser passivo (só pelo uso dos direitos humanos e liberdades fundamentais) ou ativo (relativo à participação cidadã de facto nas tomadas de decisão de políticas públicas) (Hansotte, 2008: 11). A cidadania ativa passa por um conjunto de práticas

que tornam uma pessoa num membro positivo para o coletivo, não perdendo a sua individualidade (pelo contrário, ela é essencial para o sentido de pluralidade), nem visando uma mera integração que jamais incomoda (embora a aprendizagem da socialização cívica seja imprescindível à vida ética em comunidade). Essa cidadania deverá exercer-se em prol de interesses comuns, não *lobbies*, de forma a numa democracia não deixar os mandatários eleitos “sozinhos perante os especialistas ou o Mercado” (Hansotte, 2008: 11). Assim sendo, a esfera pública acontece sempre que no coletivo de cidadãos se manifestam demandas, análises, oposições, enfim, uma atuação de enunciação da chamada *res publica*. Mais do que uma atividade gestora de administração, a política é uma *praxis* horizontal cujos atores somos todos nós. A prática base dessa enunciação democrática implica uma responsabilidade para os cidadãos face ao estado de direito e aos seus sufragados representantes: questionar e manter aberto o debate sobre a justiça das coisas, discernindo o legítimo do ilegítimo. Dentro dessa lógica polissêmica, cada cidadão tem de aprender a expressar-se e posicionar-se no âmbito das democráticas intersubjetividades.

Esferas públicas podem ser entendidas como intersubjetividades de nível superior. Nelas podem articular-se autodefinições colectivas que forjem a identidade. E na esfera pública superiormente agregada também se pode forjar uma consciência socioglobal. (Habermas, 2010: 351)

Quando essas posições são articuladas e legitimadas de forma partilhada, em compromissos concertados, começa a edificar-se uma determinada “inteligência colectiva” (Hansotte, 2008: 229). Daqui nascem os movimentos sociais que de seguida serão abordados.

2. Movimentos sociais: breve dissertação teórica e contextualização histórica

(...) todo movimento social, transcende limites que a sociedade, naquele momento, considera intransponíveis. Essa, aliás, é a função histórica dos movimentos: se não fossem eles, as jornadas de trabalho não teriam oito horas, as crianças trabalhariam em condição de igualdade com adultos, a escravidão ainda existiria e as mulheres não votariam. (Saraiva, 2007: 1)

(...) the existence of social movements has to be considered as something fundamentally positive and necessary. We have to choose between conflict and violence, between social conflict and war (...) the absence of social movements and the total predominance of political over social conflicts creates a highly dangerous situation. The state of war is much more dangerous than any kind of social conflict, which, from my point of view, has essentially positive functions, because in social conflicts we debate the social use of cultural and economic resources which are accepted by opposite camps. (Touraine, 2002: 93)

Os movimentos sociais são simultaneamente agentes e resultado de consciencialização, ativismo e mobilização cidadã, tendo sido objeto de vasta teorização por um crescente número de autores da área das ciências sociais. Sobre esta matéria, nas suas múltiplas abordagens – causas, interesses, objetivos, ações, identidades sociais, sistemas, mutações, meios de comunicação, repercussões, etc – construiu-se todo um corpo de reflexão académica¹⁸.

Tradicionalmente houve uma divisão entre os teóricos que enquadravam os movimentos sociais num tipo de “comportamento coletivo” (Gould, 2010: 18) irracional e descontrolado expresso em emotivas rebeliões de massas diante de situações de instabilidade, crise ou injustiça (este pensamento surge inicialmente no séc. XIX com Gustave Le Bon, sendo respaldado já em meados do séc. XX por uma série de estudos behaviouristas) e os seus oponentes que por sua vez (a partir dos anos 70 do séc. XX) defendiam a teoria da “Mobilização de Recursos” (Gould, 2010: 22) que argumenta com a racionalidade estratégica dos atores sociais conscientemente mobilizados na disputa por recursos limitados.

¹⁸ A partir das obras de autores como Andrew Arato, Chris Atton, Manuel Castells, Jean Cohen, John Downing, Richard Flacks, William Gamson, Marco Giugni, Antonio Gramsci, Doug McAdam, Alberto Melucci, Wright Mills, June Nash, Cicilia Peruzzo, Boaventura Sousa Santos, David Snow, Sidney Tarrow, Benjamín Tejerina, Charles Tilly, Alain Touraine, Immanuel Wallerstein, entre tantos outros que sobretudo nas últimas décadas têm desenvolvido diversos aspetos na análise ao fenómeno, por vezes nada consensuais.

Posteriormente o campo de teorização alargou-se sob várias outras perspetivas – apesar de um enfoque muito ocidental (Downing, 2002: 57) – da *estrutura da oportunidade política* aos denominados *novos movimentos sociais*, aos seus media, às redes sociais, aos movimentos de solidariedade, à etnografia de biografias, etc (Downing, 2008b: 22).

Na perspetiva de Alain Touraine, um dos autores de referência que se debruçou sobre estes temas, um movimento social é o resultado de atores sociais organizados de acordo com valores culturais comuns, num coletivo que representa interesses de um grupo alargado e possui uma certa capacidade de ação num conflito que visa gerar transformações sociais (Touraine, 2002: 90). Contudo a capacidade de gerar de facto mudança – fator que para alguns verdadeiramente constitui um movimento social – é algo que só se pode avaliar a longo prazo, *a posteriori*, com um distanciamento histórico que revele os êxitos ou infortúnios de cada movimento. Haveria assim que distinguir cada *movimento cívico* particular de *movimentos sociais* no geral. Touraine identifica os primeiros como *movimentos sociais* e os segundos como *movimentos históricos*. Embora reconhecendo a pertinência da questão, também eu usarei o termo *movimentos sociais* no sentido de Touraine, uma vez que essa é a opção da maioria dos autores presentes na minha bibliografia.

Ao longo deste excurso pretende-se sobretudo compreender sumariamente as causas das ações dos diferentes movimentos sociais e identificar as suas organizações operativas. Tal necessariamente carece de uma, ainda que breve, contextualização histórica prévia que de certa forma sistematize as suas subjacentes heranças patrimoniais de problemáticas, conflitos, convicções, aspirações e conquistas.

Muito recentemente há já quem chame *novíssimos movimentos sociais* (Pereira, 2008: 3) – ou em inglês: *new new social movements* (Feixa, Juris, Pereira, 2009: 423) – aos atuais grupos de intervenção política surgidos a partir da década de 90 do séc. XX. Esta designação visa permitir uma demarcação contemporânea específica na clássica distinção entre *velhos movimentos sociais* e *novos movimentos sociais* – mais em continuidade que em rotura – muito embora as fronteiras convencionadas nestes domínios estejam sempre longe de ser rígidas e universalmente aceites. Tudo acontece num contínuo de ciclos, por vezes sobrepostos. Cada novo movimento emerge sempre em maior ou menor grau influenciado por experiências organizacionais de movimentos anteriores. Basta recordar Manuel de Landa com

as suas teorias análogas aos fluxos orgânicos, recusando todas as tradicionais e artificiais distinções categoriais (Poster, 2000: 30), para com base nesse pensamento concluímos que no Homem – tal como na Natureza, e o Homem é parte da Natureza – se verificar que historicamente nada surge do nada.

Revolution, like modernism, is a plural noun and has never moved in a straight line but always in a wave.
(Mirzoeff, 1998: 169)

Apesar de todos os antecedentes históricos de ativismo e participação política cívica – com momentos de erupção particularmente simbólicos como as já referidas revoluções americana e francesa – vários autores, em oposição aos chamados *novos movimentos sociais* identificam os *velhos movimentos sociais* com a grande vaga bastante organizada de protesto e conflito social que ocorreu no séc. XIX, aquando do nascimento do movimento sindical que em plena Revolução Industrial veio reivindicar melhores condições de trabalho para um operariado que se sentia explorado, não obstante o seu papel fundamental enquanto força produtiva. A partir desta *consciência de classe*, no sentido marxista, e da sua luta laboral, surgem os primeiros sindicatos que junto do *patronato* procuram (e em grande medida conseguem-no) exigir melhores condições económico-sociais. É aliás no seguimento deste movimento político que já no séc. XX se desenvolvem alguns dos mais importantes partidos e famílias políticas ¹⁹ A partir dos anos 50 e décadas seguintes do século passado, surgem por todo o Ocidente novos movimentos sociais que irrompem em várias frentes (Tejerina, 2005: 85) com características e objetivos diferentes dos anteriores movimentos. Da luta pelos direitos civis dos negros (especialmente nos E.U.A. e mais tarde na África do Sul), aos movimentos feministas (mais intensos nesta altura mas inscritos numa tradição emancipatória que começa com as sufragistas), estudantis (veja-se a importância simbólica do Maio de 68), LGBT (iniciados com o histórico levantamento de Stonewall em 69), pacifistas (com destaque

¹⁹ Sob sua maior ou menor influência surgem os partidos Socialistas, Sociais Democratas, Democratas Cristãos (centrais na própria construção do que viria a ser o modelo social do Estado-Providência que no pós II Guerra Mundial se tornou numa marca identitária de parte significativa das democracias europeias ocidentais) ou os partidos Comunistas (que no bloco de Leste e na China deram origem ao Leninismo, Estalinismo, Trotskismo ou Maoísmo).

para a oposição à guerra do Vietnam que logrou a retirada dos E.U.A.), camponeses/indígenas (sobretudo na América latina, onde foram internacionalmente mediáticos os casos do Movimento dos Sem-Terra no Brasil e do Movimento Zapatista no México) ou ecologistas (que obtiveram enorme impacto na mudança de mentalidades e procedimentos de populações e governos). Se o paradigma anterior de movimentos sociais surge centrado em aspirações materiais baseadas num sentido de classe social diante de um capitalismo de cariz industrial, este novo paradigma forjou-se já numa estabelecida sociedade consumista de hegemónica *cultura de massas*²⁰ onde a resistência acontece sobretudo em dimensões mais identitárias do indivíduo ao nível do género, geração, etnia, orientação sexual ou estilos de vida. São portanto movimentos mais particulares e não-institucionalizados (Tejerina, 2005: 75).

Dobrando o final do séc. XX começaram a emergir os movimentos antiglobalização que pela primeira vez em 1999 tiveram grande projeção mediática com as enormes manifestações e violentos confrontos durante a reunião da Organização Mundial do Comércio em Seattle. Estes grupos opõem-se aos atuais moldes neoliberais capitalistas que consideram estar “ao serviço da exclusão social e da polarização económica” (Santos, 2005: 14) e que subtraem a governabilidade dos estados (no seu duplo sentido de nação soberana e de agentes de serviço público) em benefício do lucro e impunidade de grandes corporações multinacionais.

Surgiu uma nova forma de governo indirecto (ecoando o “indirect rule” do colonialismo inglês) em que actores económicos poderosos detêm um poder tremendo e desobrigado de qualquer responsabilidade, controlando desse modo os meios de subsistência básicos das pessoas, desde bens como a água até à energia, passando pelas sementes, pela segurança ou pela saúde. (Santos, 2005: 19)

Em resumo, a Nova Ordem Mundial é um sistema utópico em que a economia (...) será “globalizada”; os níveis salariais de todos os trabalhadores norte-americanos e europeus serão nivelados por baixo com base nos ordenados do Terceiro Mundo (...); uma elite formada por financeiros internacionais, especialistas dos *media* e dirigentes de corporações multinacionais vai dar cartas. William Pierce (Castells, 2003: 102-103)

²⁰ Para uma melhor compreensão sobre as teorias da *cultura de massas* e as suas repercussões consulte-se a obra de Hannah Arendt ou os estudos da Escola de Frankfurt que produziu vasta reflexão sobre o fenómeno, com destaque para as obras de Adorno e Horkheimer, entre outros.

É neste contexto de preponderância de poderes económicos particulares e de uma mera governabilidade executiva em detrimento de uma soberania popular, entretanto esvaziada (Agamben, 2011: 4), que surgem certos focos de resistência geograficamente multipolares. Dessa resistência resultam os primeiros Fóruns Sociais Mundiais agrupando movimentos sociais e ONG's em discussão *alterglobalista*²¹ – isto é, em discussão de alternativas globais ao global modelo económico, político, cultural e social dominante. Em geral são pacifistas e seguem "processos contra-hegemónicos" (Downing, 2002a: 197), recorrendo numa *sociedade de informação*²² a canais de comunicação própria, com destaque para a internet e as redes sociais – o facebook, o twitter e os telemóveis ganham uma importância primordial como meios de organização e mobilização em redes informais de estrutura horizontal não-hierárquica (Poster, 2000: 13).

Com uma profunda crise financeira internacional espoletada em 2008²³ a agravar problemas de governabilidade e legitimidade democrática já existentes e provocando graves repercussões económico-sociais²⁴, há um retorno às questões materialistas de enquadramento marxista, assistindo-se a uma reação de movimentos sociais que intensificam fortemente os protestos para níveis como não se via há décadas. Verifica-se mesmo uma dinâmica de convergência de ação entre *velhos, novos e novíssimos movimentos sociais* (Pereira, 2012:1). Num entorno dominado por questões públicas orçamentais, opera-se uma redução do

²¹ As teorias de *globalização* e *alterglobalização* têm sido extensamente desenvolvidas nas obras de autores como Anthony Giddens, Manfred Steger, Ulrich Beck, Geoffrey Pleyers ou Boaventura Sousa Santos.

²² As teorias da *sociedade de informação* têm sido extensamente desenvolvidas nas obras de autores como Fritz Machlup, Alain Touraine, Jean-François Lyotard, Manuel Castells ou Antonio Negri.

²³ Em 2008 regista-se a crise de maiores proporções mas já anteriormente se havia registado uma série de outras crises financeiras e imobiliárias, num padrão que parece ser inerente ao sistema. “Nas últimas décadas, a crescente desregulamentação e o aumento vertiginoso da velocidade de integração dos mercados vieram acompanhados de sucessivas crises: a de 1974, em Londres; a longa depressão japonesa a partir de 1987; o ataque à libra 1992-1993; a crise do México, em 1994-1995; a crise da Ásia, em 1998; a crise do Brasil, em 1998-1999; a crise da Rússia, em 1998; a crise da Argentina, em 2002, e, agora [2007], a crise imobiliária, nos EUA.” (fonte: Ag. Carta Maior, Marco Aurélio Weissheimer, disponível em: http://www.adur-rj.org.br/5com/pop-up/bolha_imobiliaria.htm)

²⁴ Sobretudo nas periferias mais frágeis da UE.

Estado-Social e dos rendimentos disponíveis²⁵ em inversa proporção ao crescimento do desemprego (especialmente entre a população jovem), assim como ao aumento da precarização e desvalorização da remuneração do trabalho. Estes novos ativistas vêm apelar a um renovado sentido de classe, mas como nada se repete de forma exatamente igual, não se fala em *proletariado* versus *patronato* (o próprio capitalismo contemporâneo já não assenta numa base industrial, apresenta uma matriz eminentemente financeira) autolegitimando-se o movimento pela defesa dos interesses da vasta maioria da população (“We are the 99%”²⁶ era o slogan global mais veiculado nos inúmeros *Occupy’s* de 2011) em demarcação dicotómica contra uma apelidada *plutocracia* – do grego *ploutos* (riqueza) + *kratos* (poder) – de uns poucos ultra-multimilionários responsáveis por uma crescente desigualdade na distribuição social dos recursos²⁷.

La movilización opera como *medium*, es decir, indica al resto de la sociedad la relación existente entre un problema específico y la lógica dominante en el sistema. (...) Estos dos polos están recíprocamente conectados. La latencia hace posible la acción visible porque proporciona los recursos de solidaridad que necesita y produce el marco cultural dentro del cual surge la movilización. Esta última a su vez refuerza las redes sumergidas y la solidaridad entre sus miembros, crea nuevos grupos y recluta nuevos militantes atraídos por la acción pública del movimiento que pasan a formar parte de dichas redes. (Melucci, 1994: 147)

Estas questões serão mais abordadas no ponto seguinte, ao longo da contextualização da situação específica do caso português.

²⁵ Às questões do endividamento público, soma-se em toda a Europa Ocidental o facto de ser socialmente problemática a crescente transição de um estado de Bem-estar Social para a nova ordem económica global (Žižek, 2011: 105).

²⁶ Ver <http://occupywallst.org/about> + https://en.wikipedia.org/wiki/Occupy_Wall_Street

²⁷ Chomsky identifica a oposição *precariado* versus *plutonomia* em continuidade com a anterior oposição *proletariado* versus *patronato*, mas com um fosso muito mais alargado entre ambos os lados e com uma desproporção numérica muitíssimo mais acentuada nas suas respetivas bases constitutivas (Chomsky, 2013: 31).

3. Um retrato da atual situação portuguesa

Grândola, vila morena,
o povo é quem mais ordena. (famoso refrão de música de Zeca Afonso)

Pela legislação (...), pela acção da comunicação social que define o que é ou não perceptível, o que é digno ou não de figurar na esfera pública, pela acção concreta das forças de segurança, as elites nacionais marcam a agenda da política e os assuntos relevantes a discutir remetendo os cidadãos comuns para uma situação de meros receptores das políticas, das medidas e dos discursos. (Mendes, 2005: 184)

Apesar de Portugal ser frequentemente apontado pelos *mass media* e, em geral pela opinião pública, como um país de fraco ativismo e baixos níveis de cidadania, olhando para a sua História ainda relativamente recente não deixa de ser notável registar como o período revolucionário do 25 de Abril foi extremamente intenso em termos de participação política dos seus cidadãos.

A revolução de 1974 logrou inscrever-se nos anais da História como uma das raras revoluções relativamente pacíficas, ganhando uma dimensão de autêntico mito fundacional da democracia portuguesa com as suas muito difundidas imagens icónicas do povo na rua a apoiar os militares com flores nas mãos e nas espingardas, o que aliás foi determinante na romantização histórica que levou ao estabelecimento do seu poético epíteto de Revolução dos Cravos. Há contudo que reconhecer que o ato em si eclodiu mais por resultado de um golpe de estado perpetrado por militares descontentes com a sua situação e a do país, do que pela ação de uma revolução civil desencadeada pelas massas; sem deixar de assinalar que o sucesso do golpe de estado e a implantação de facto da democracia só foi possível devido a um amplo apoio popular. Desejava-se uma mudança que pusesse termo a um longo regime ditatorial, que cumulativamente arrastava o pesado fardo de uma indesejada guerra colonial, permitindo maior mobilidade social e uma série de liberdades até então vedadas.

Os primeiros anos pós-revolucionários foram quentes em termos de cidadania, ativismo e associativismo, com uma forte mobilização popular nas ruas, mas nas seguintes décadas

instalou-se uma diminuição da agência cidadã (Barreto, 2004: 318) com uma captura quase total da visibilidade do debate e da ação política pelos partidos – Braga da Cruz fala mesmo na implantação de uma *partidocracia* na democracia portuguesa (Cruz, 1995: 310) – a par do que se identificou recorrentemente como uma certa apatia social em relação à política. A este respeito, talvez não seja despiciendo questionar se uma parte significativa da população portuguesa que nos anos 80 e 90 esteve de forma interessada a gozar os tempos de prosperidade que a entrada na UE então permitiu, se teria vontade de contestar esses mesmos sistemas económicos, financeiros, sociais e políticos que lhe pareciam favoráveis. No entanto, crê-se que se vivia uma certa apatia política. Essa apatia é a ideia generalizada que os portugueses têm de si próprios e tem sido também referida por especialistas da sociologia política, em várias análises qualitativas e quantitativas, para descrever a sociedade portuguesa – desde António Barreto a Manuel Villaverde Cabral – embora tal diagnóstico não seja exclusivamente português²⁸, nem totalmente consensual. Veja-se por exemplo os casos de José Mendes ou Ana Seixas, que em situações descritas fora das formas convencionais de uma visão mais institucional e normativa de democracia, quer ao nível do protesto local (Mendes e Seixas, 2005: 166), quer do protesto estudantil (Mendes e Seixas, 2005: 187), defendem em parte o contrário; ou ainda o caso de Boaventura Sousa Santos que ainda nos anos 90 argumentava que em Portugal a sociedade civil era débil no espaço da cidadania mas forte no espaço da sociedade-providência (Mendes e Seixas, 2005: 101). As razões geralmente apontadas para essa alegada fraca cidadania têm ido dos baixos níveis de escolaridade da população portuguesa comparativamente com outras democracias mais maduras, à própria crença na existência de um certo carácter identitário submisso intrínseco ao povo português moldado por um passado de 48 anos de ditadura e salazarentos "brandos costumes"²⁹ (sendo de notar que entretanto já se passaram quase 40 anos de democracia; e

²⁸ Sobre a apatia política a um nível mais alargado, veja-se por exemplo o estudo sobre o caso norte-americano de Eliasoph, Nina (1998), *Avoiding Politics. How Americans Produce Apathy in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

²⁹ Este termo tornou-se de tal forma popularizado e alusivo da época, que deu nome a um filme de referência da filmografia portuguesa do Novo Cinema – *Brandos Costumes* (1974) de Alberto Seixas Santos – onde “cenas da vida doméstica numa família da média burguesia, são alternadas com "actualidades" sobre a ascensão, glória e queda do Estado Novo, traçando um paralelo entre a figura do pai tradicional e a do ditador Salazar.” Citação proveniente de: http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=151

mesmo durante o período do Estado Novo houve inúmeros atores políticos insubmissos e subversivas ações de resistência). Se os baixos níveis de escolaridade podem ser quantitativamente consubstanciados por amplos estudos e estatísticas – embora se saliente que tem havido uma crescente convergência dos índices nacionais de escolaridade relativamente à média dos índices das restantes democracias ocidentais devido a um gradual mas relevante aumento dos estudos dos portugueses³⁰, o que indiretamente permite também a ocorrência de um maior espírito crítico e consciência cívica³¹ – já no que diz respeito ao suposto carácter submisso e passivo intrínseco ao povo português, entra-se num campo muito mais subjetivo, em parte autoalimentado pela frequente repetição geral do próprio discurso e que me parece susceptível de ser questionado. Basta fazer uma breve panorâmica pela História de Portugal para verificarmos que do passado recente às suas origens, não faltaram inúmeras manifestações de ação violenta ligadas a fenómenos que podemos até considerar estruturantes para o que foi e é este país e que na sua génese em nada revelam um povo submisso, passivo e pacífico. Eis uma breve enumeração de alguns exemplos significativos: perseguições religiosas com incontáveis vítimas (Cruzadas, antissemitismo, Inquisição, etc); uma iniciativa

³⁰ Por exemplo o analfabetismo passou de uma percentagem de 25,7% da população portuguesa em 1970 para 5,2% em 2011 (5 vezes menos), tendo atualmente 80% dos analfabetos mais de 65 anos. A proporção da população com formação académica no mesmo período aumentou mais de 25 vezes, estando em 15,11% de acordo com os Censos de 2011. Nunca a população portuguesa foi tão qualificada, apesar de a generalidade dos outros países da OCDE continuar comparativamente melhor com taxas de analfabetismo inferiores a 1% e com percentagens da população com formação universitária compreendidas entre os 20 e os 40% [fontes: INE (Censos 2011), Pordata (disponível em: <http://www.pordata.pt>), Unesco (Institute for Statistics, disponível em: <http://stats.uis.unesco.org/unesco/ReportFolders/ReportFolders.aspx>)]. Em termos da "qualidade do sistema educativo" o *OECD's Programme for International Student Assessment - PISA* avalia por exemplo a literacia ao nível da leitura dos estudantes portugueses com 490 pontos, registando-se a média da OCDE a um nível quase igual, tangencialmente superior, com 497 pontos (fonte: www.oecdbetterlifeindex.org). Como exemplo de comportamentos cívicos reveladores de uma outra mentalidade note-se como em 2010 já os portugueses reciclavam 25 vezes mais que há 10 anos atrás. Ver <http://www.protegeoqueebom.pt/2010/06/02/portugueses-reciclam-25-vezes-mais-que-ha-10-anos>

³¹ Veja-se o caso dos massivos protestos no Brasil em 2013, desencadeados pelo aumento das tarifas dos transportes públicos (com reivindicações logo alargadas a uma série de questões nacionais), onde 77% dos manifestantes possuía formação superior embora na sociedade brasileira apenas cerca de 15% da população com mais de 24 anos frequente ou possua educação igual ou superior a 12 anos. Fontes: DataFolha, disponível em: <http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2013/06/1297654-largo-da-batata-reuniu-75-mil-a-maioria-novatos-na-onda-de-protestos.shtml> e IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, disponível em: ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sintese_de_Indicadores_Sociais_2012/SIS_2012.pdf

económica e evangelizadora ligada à expansão marítima, levando à escravatura em massa, colonialismo e consequentes guerras coloniais; mais as guerras civis e as várias guerras com outros estados, motins, linchamentos, revoluções populares, regicídios, defenestrações, atentados bombistas, golpes de estado, greves tumultuosas, manifestações com conflitos sangrentos (sobretudo na I República), etc. Resumindo, são apenas alguns apontamentos – se o tema fosse aprofundado facilmente nos levaria para fora do objeto de estudo desta tese – estando a questão sujeita a possível dissensão caso se fizesse o exercício contrário, de procurar evidências de submissão e passividade no carácter português.

O que possivelmente se pode afirmar com mais certeza é que sendo a democracia portuguesa relativamente jovem no contexto europeu que lhe serve de referência é normal que não tenha um hábito e uma cultura de participação cívica ativa tão desenvolvida e consolidada. Para muitos essa participação parece esgotar-se no mero exercício do voto segundo os quadrienais ciclos eleitorais e, até a esse nível, por falta de interesse ou de identificação com o sistema, são cada vez mais elevados os valores da abstenção eleitoral ³², o que aliás não é apanágio exclusivo de Portugal pois está em total consonância com o que se passa na grande maioria das democracias ocidentais. Portanto, se por um lado a democracia portuguesa parece revelar uma *décalage* histórica em termos de cidadania ativa fora do entretanto bem estabelecido aparelho político dos partidos e da chamada concertação social dos sindicatos e associações patronais, por outro lado sofre já do mesmo mal geral da globalidade das democracias ocidentais: a crescente perda de confiança nas tradicionais instituições democráticas. A *vox populi* é de grande descrença nos partidos e políticos ³³ (apontados por frequentemente não cumprirem durante os seus mandatos com o que se comprometeram publicamente em prévias promessas e programas eleitorais), assim como nos

³² A taxa de abstenção para a eleição da Assembleia da República passou de 8,3% em 1975 para 41,1 % em 2011, nas Autárquicas a abstenção ronda em 2013 os 45,25%, tendo sido em 1976 de 35,4%. Na eleição do Presidente da República os valores oscilaram de 24,6% em 1976 para, em 2011, mais de metade dos eleitores se absterem, com uma percentagem de 53,5%. Finalmente ao nível da votação para o parlamento europeu os dados são ainda mais constrangedores, tendo-se alcançado o valor de 63,2% em 2009 quando em 1987 foi de 27,8%. Fonte: Pordata, disponível em: <http://www.pordata.pt/Tema/Portugal/Participacao+Eleitoral-44>

³³ Por exemplo, segundo o barómetro da Edelman Trust, em 2013 apenas 7% dos inquiridos portugueses acreditavam que os líderes governamentais “dizem a verdade” em qualquer circunstância. Fonte: <http://www.gci.pt/2013/edelman-trust-barometer-2013-empresas-disputam-confianca-com-ongs/>

órgãos de justiça (particularmente morosos e ineficazes em Portugal), havendo cada vez menos pessoas que se identificam e filiam em partidos³⁴, em proporção inversa à crescente profissionalização dos políticos exclusivamente no interior da estrutura partidária e do aparelho de poder estatal e autárquico (segundo interesses pessoais e com base na estrita disciplina partidária, começando desde logo carreira nas juventudes dos partidos, o que é apontado como constitutivo de um crescente fosso de desconhecimento e identificação entre população e seus representantes políticos). Do mesmo modo cada vez menos pessoas são de facto representadas pelas associações sindicais de trabalhadores. Quer seja por desidentificação ou descontentamento com a ação dos sindicatos, quer seja pelo crescente desemprego estrutural e conseqüente diminuição do número de pessoas a trabalhar, quer ainda porque com a hegemonia do modelo neoliberal se assistiu a uma precarização do trabalho e as pessoas não estando efetivamente vinculadas aos seus trabalhos e enquanto trabalhadores independentes (mesmo quando na prática não o são: os *falsos trabalhadores independentes* com local e contrato fixo de trabalho mas a recibos verdes) dificilmente podem ser representadas por sindicatos.

Obviamente que a atual crise económico-financeira veio agravar todas estas questões. A somar a desequilíbrios já anteriormente presentes na gestão pública e às fragilidades da economia portuguesa – que tem apresentado crescimentos baixos, nulos ou mesmo decréscimos há mais de uma década³⁵ – veio instalar-se a partir de 2008 uma enorme crise financeira internacional iniciada com a queda do colosso Lehman Brothers e os conseqüentes

³⁴ Dados estatísticos de um inquérito dirigido por Manuel Villaverde Cabral nos anos 90, segundo a sua amostra, registavam apenas 6% da população filiada em partidos (fonte: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223379541F2hCJ2zr7Ab98QZ2.pdf>), sendo estes valores seguramente mais baixos na atualidade. De acordo com os dados disponibilizados pelos partidos a militância envolve dezenas de milhares de cidadãos, mas os dados não são credíveis devido a mais de metade serem militantes *inativos*, isto é, que nunca estão presentes e nem sequer pagam as quotas, embora os partidos convenientemente os contabilizem para apresentação pública (veja-se sobre este facto a notícia publicada em: <http://www.publico.pt/portugal/jornal/ps-somou-20-mil-novos-militantes-nos-ultimos-dois-anos-26598755>). Em conversas informais com alguns militantes partidários que pediram anonimato todos me referiram que lhes é evidente a diminuição de filiados nos partidos. Essa crescente desidentificação partidária ficou bem patente nas eleições autárquicas de 2013 com um recorde de 338.144 eleitores a votarem em grupos apartidários de cidadãos, o que inclusive resultou na eleição de um presidente independente na autarquia da 2ª maior cidade do país, o Porto (fonte: <http://autarquicas2013.mj.pt/index.html>).

³⁵ Para informações mais detalhadas consultar o INE, disponível em: http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_contas_nacionais&perfil=97154738&INST=116633478&contexto=am

escândalos relativos à descoberta de fraudes em grande escala, tendo os seus efeitos epidémicos se estendido em rede a todo o sistema, num total descrédito dos chamados *produtos tóxicos*³⁶ banalizados no sistema bancário internacional. Ao pânico nos mercados financeiros motivado pela abrupta perda de confiança dos seus agentes seguiu-se uma injeção massiva de capitais públicos de vários governos europeus com vista a impedir a eventualidade de uma falência em massa de bancos³⁷. Desse modo transferiu-se o problema monetário para as contas públicas e a crise financeira rapidamente se transformou em crise das dívidas soberanas. Os já instabilizados mercados financeiros passaram a duvidar da própria capacidade de vários estados europeus poderem pagar os compromissos com eles assumidos (apoiados nas notações financeiras das 3 grandes agências mundiais de rating: *Moody's*, *Standard & Poor's* e *Fitch*), o que levou os juros das dívidas públicas a aumentar exponencialmente. Sobre esta matéria é controverso se tal se deveu exclusivamente a perda de confiança dos mercados com base nos dados de avaliação disponíveis ou se também houve ações concertadas de cariz especulativo³⁸. A situação tornou-se particularmente aguda nos juros dos países da periferia europeia, sobretudo a do Sul, elo mais fraco, que chegou a níveis in comportáveis (enquanto a Norte, sobretudo a Alemanha, vista como a economia mais sólida da UE, à razão inversa viu os seus juros descer, chegando os investidores a pagar para financiar o estado alemão). Alguns países têm inclusivamente sofrido intervenções externas (como é o caso português com a entrada da *Troika* do FMI, UE e BCE a pedido das autoridades nacionais). O país passa então a viver uma situação de suspensão de parte significativa da sua soberania, passando o governo a agir em consonância com as deliberações acordadas internacionalmente com a *Troika*. De acordo com os compromissos assinados, em

³⁶ Para informações mais detalhadas sobre os chamados *produtos tóxicos* consultar por exemplo Investopedia, disponível em: <http://www.investopedia.com/terms/t/toxic-assets.asp>

³⁷ Em Portugal vários bancos foram largamente capitalizados com dinheiros públicos, tendo neste contexto grande protagonismo mediático o caso do falido BPN, noticiando-se a sua nacionalização com encaixe pelo estado de prejuízos superiores a 3,4 mil milhões de euros e posteriormente reprivatização somente por cerca de 40 milhões de euros. Ver: http://www.dn.pt/inicio/economia/interior.aspx?content_id=2447021 + <http://www.publico.pt/economia/noticia/bpn-custa-3405-milhoes-de-euros-aos-contribuintes-1565617>

³⁸ Veja-se sobre esta questão a notícia publicada no seguinte órgão internacional de comunicação social: <http://www.bbc.co.uk/news/business-14043293> Para informações mais detalhadas sobre a discussão na especialidade, com inúmeros artigos e vídeos sobre a credibilidade, transparência e honestidade das agências de notação, consulte-se o seguinte blogue financeiro disponível em: <http://www.theratingsdebate.com>

troca de financiamento ao estado, são impostas as políticas austeritárias defendidas pela UE (fragilizada com uma grave crise e politicamente refém da maior capacidade económica da Alemanha e dos seus interesses). Implementa-se assim uma política de aumento generalizado de impostos e simultaneamente de cortes nas despesas do estado, com maiores consequências, e como tal maior contestação, na educação, saúde, salários e prestações sociais (com várias medidas a serem mesmo consideradas inconstitucionais ao mais alto nível, pelo Tribunal Constitucional). Chega-se a pôr em causa o estado-providência e o próprio contrato social (veja-se o caso das sobretaxas para os aposentados, entre tantos outros exemplos possíveis). A tudo isto somam-se altíssimos níveis de desemprego, sobretudo entre os jovens ³⁹.

Há ainda a questão polémica da legitimidade democrática das políticas impostas pela *Troika*, com os seus opositores a alegarem que os agentes destas organizações internacionais impõem medidas ao povo português mas não foram eleitos para tal, sendo a governação feita mais de acordo com os compromissos externos assumidos com instituições europeias e fundos financeiros transnacionais que têm a sua própria agenda e os seus próprios interesses, do que com os compromissos internos – frequentemente desrespeitados – e a vontade da população que elege o governo e deputados para seus representantes. Alegam portanto que se vive um momento não só de suspensão de parte da soberania, mas também de parte da própria democracia. O governo, no entanto, argumenta que toma estas medidas exclusivamente em prol do país e que sem respeitar as reformas ratificadas com a *Troika* não haveria dinheiro para pagar salários e pensões e Portugal poderia ir à bancarrota, tratando-se portanto mais de medidas de “salvação nacional” do que ideológicas. Contudo, mesmo dentro dos partidos no governo (PSD e CDS-PP) tem sido grande a controvérsia em torno da aplicação destas políticas austeritárias, muitas das quais não só não constavam do programa eleitoral sufragado em eleições como são até opostas a esse programa (ex: o aumento de impostos). Temos assim criadas uma série de condições económicas, políticas e sociais para o protesto e o surgimento de novos ativismos. Neste contexto aparecem ou ganham força uma série de movimentos

³⁹ A taxa de desemprego estimada para o 1º semestre de 2013 foi de 17,7%. Fonte: INE, disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:H2TVWe7MuooJ:www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.js p%3Flook_parentBoui%3D158641562%26att_display%3Dn%26att_download%3Dy+taxe+desemprego+portugal+ine+2013&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=pt

sociais que capitalizando esse descontentamento aproveitam a oportunidade política para ganhar uma nova visibilidade que se tem materializado numa surpreendente capacidade de mobilização popular de contestação nas ruas como há décadas não se via em Portugal. Regista-se pois uma autêntica mudança de paradigma no ativismo praticado. Não só em termos qualitativos, ao nível das temáticas e narrativas centrais dos movimentos sociais (tal como referi antes as questões passam a estar novamente centradas no materialismo e sistema capitalista e até nos modelos de estado democrático), como também em termos quantitativos, pois aos antigos ativistas somam-se agora novos ativistas e verifica-se um maior impacto das suas ações que dependendo de vários factores, muitas vezes imprevisíveis, resultam ora em ações de reduzida visibilidade, ora desencadeiam uma extraordinária e massiva mobilização social de protesto. A primeira ação significativa deste género, não contando obviamente com as de classes profissionais específicas mobilizadas sobretudo por sindicatos (como por exemplo as grandes manifestações que já tinham anteriormente sido feitas por professores), foi convocada para 12 de março de 2011 por 4 jovens que a partir das redes sociais lançaram o protesto *Geração à Rasca*⁴⁰. No seu manifesto⁴¹ incitavam à participação numa manifestação dos "desempregados, "quinhentoseuristas" e outros mal remunerados, escravos disfarçados, subcontratados, contratados a prazo, falsos trabalhadores independentes, trabalhadores intermitentes, estagiários, bolseiros, trabalhadores-estudantes, estudantes, mães, pais e filhos de Portugal"⁴², ação que segundo os *mass media* pôs mais de duzentas mil

⁴⁰ Jogo de palavras com a expressão usada nos media nos anos 90 para descrever a apelidada *Geração Rasca* que protestara em lutas estudantis contra o aumento das propinas e que agora se vê *à rasca* para viver e trabalhar. Não por acaso, um dos protagonistas do evento ligado aos movimentos estudantis que espoletou a expressão nos anos 90 foi um dos 4 ativistas que lançou o protesto do 12 de março.

⁴¹ Fonte disponível em: <http://geracaoenrascada.wordpress.com/manifesto>

⁴² Sintoma desse abrangente mal estar social foi a música pop *Parva Que Sou* do grupo *Deolinda* ter-se tornado então rapidamente num sucesso em concerto e nos *media* (segundo alguns constituiu-se como um autêntico hino da juventude com formação qualificada mas trabalho precário e mal pago em Portugal), e nessa mesma altura, os *Homens da Luta* conseguirem com a votação dos telespectadores portugueses ganhar o *Festival da Canção* apresentando a música *A Luta É Alegria*, numa atitude paradoxal na sua paródia ao kitsch visual das personagens-tipo do 25 de Abril, simultaneamente jocosa, revivalista e orgulhosa do espírito revolucionário, evocando num estilo ligeiro e festivo o histórico canta-autor de intervenção Zeca Afonso. Estes *Homens da Luta* passaram depois a ser presença habitual não só nas TVs, como em grandes manifestações e protestos, onde aparecem geralmente de forma muito performática, com visual dos 70s, de megafone e guitarra na mão, gritando e cantando contra o sistema.

peças a descer a Avenida da Liberdade e dezenas de milhar no resto do país, acabando por ajudar nesse mesmo mês à queda do governo socialista liderado por José Sócrates⁴³.

Em apropriação simbólica da recente data de contestação bem sucedida, forma-se o *Movimento 12 de Março*. Reverberações dessa grande manifestação vieram também a influenciar grandes manifestações semelhantes em Espanha pouco depois. Aliás é uma constante destas ações políticas cívicas fora dos aparelhos institucionais, a forma como acontecem quase simultaneamente em Portugal e Espanha, em mútua contaminação pela sua proximidade geográfica e cultural e, obviamente, pela semelhante situação de crise económico-social. Veja-se nesse sentido as *Acampadas* do movimento *Democracia Real Ya!* que tomaram uma série de praças públicas. Surgiram com os *Indignados* por toda a Espanha e a partir de 19 de maio de 2011 também se realizaram em Portugal, com a ocupação do espaço público na *Acampada do Rossio* apenas 4 dias depois da *Acampada de la Plaza del Sol*, em Madrid. Pode ler-se no manifesto da *Acampada do Rossio*:

Nós, cidadãos e cidadãs, mulheres e homens, trabalhadores, trabalhadoras, migrantes, estudantes, pessoas desempregadas, reformadas, unidas pela indignação perante a situação política e social sufocante que nos recusamos a aceitar como inevitável, ocupámos as nossas ruas. Juntamo-nos assim àqueles que pelo mundo fora lutam hoje pelos seus direitos frente à opressão constante do sistema económico-financeiro vigente. Não somos contra a política mas não representamos nenhum partido ou sindicato.⁴⁴

De salientar que se respirava ainda um certo ar revolucionário vindo do outro lado do Mediterrâneo com a *Primavera Árabe* que recentemente tinha ocupado praças para derrubar regimes ditatoriais (Dawsey, 2012: 1). Como referência europeia tomava-se o caso islandês onde os protestos da população frente ao parlamento levaram à queda do governo e a novas eleições, seguidas de banqueiros na barra dos tribunais e tendo-se mesmo elaborado uma nova constituição considerada mais democrática. Recorde-se que apesar de uma reduzida exposição do caso nos *mass media* em Portugal, por sua vez circulava abundantemente nos canais alternativos da internet que os islandeses recusaram em referendo o resgate pelos fundos públicos da vasta dívida internacional dos seus bancos. Reflexo disso, no já citado manifesto

⁴³ Fonte disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Geração_à_Rasca. Ver em particular o conjunto de links para notícias de imprensa relativas ao protesto e suas consequências.

⁴⁴ Fonte disponível em: <http://acampadalisboa.wordpress.com/manifesto>

da *Acampada do Rossio* lia-se: "A exemplo de outros países pelo mundo fora, como a Islândia, não aceitaremos hipotecar o presente e o futuro por uma dívida que não é nossa."

Dentro do mesmo ciclo internacional de protestos inspiradores dos movimentos sociais em Portugal estiveram os movimentos *Occupy*, que com o seu slogan antiplutocracia "We are the 99%", embora nascidos a 17 de setembro de 2011 com o *Occupy Wall Street* em Nova Iorque, rapidamente se estenderam a mais de 95 cidades em 82 países, marcando a agenda política dos EUA (onde as ocupações e acampamentos acabaram com violenta intervenção policial). Em Londres foi amplamente mediatizado o caso dos ocupantes refugiados da polícia frente à Catedral de St. Paul, que resultou num conflito na Igreja Anglicana (com públicas demissões)⁴⁵ entre o desconforto e a anuência com as reivindicações de maior justiça social e desagrado pelo modelo capitalista neoliberal.

A escala global dos protestos ganha a 15 de outubro de 2011 a sua primeira ação de protesto mundial com manifestações marcadas em simultâneo para o mesmo dia em 951 cidades em 82 países nos 5 continentes⁴⁶, algo nunca visto na História da Humanidade e, de facto, só possível graças à internet e muito em especial à divulgação que aí foi desenvolvida pelos transnacionais *Anonymous*⁴⁷. Em Portugal esta data haveria de marcar um acontecimento duplamente histórico, não só por fazer parte desse primeiro protesto à escala global, mas também por ter sido a primeira vez desde a época do 25 de Abril que a escadaria do parlamento voltou a ser ocupada por manifestantes⁴⁸. A data inclusivamente dá nome ao nascimento de mais um movimento organizado em Portugal: a *Plataforma 15 de Outubro*. Entretanto, embora com as grandes chuvadas de finais de maio já a *Acampada* tivesse desocupado a central Praça do Rossio, ficou um intermitente mas importante legado desse momento: a realização de assembleias populares de discussão política na via pública em busca de alternativas aos vigentes modelos económicos, financeiros, políticos, sociais e

⁴⁵ Sobre esta polémica vejam-se as notícias publicadas nos seguintes órgãos internacionais de comunicação social: <http://www.theguardian.com/uk/2011/oct/31/st-pauls-dean-resigns-occupy> + http://www.nytimes.com/2011/10/31/world/europe/occupy-protest-at-st-pauls-cathedral-splits-anglican-church.html?pagewanted=all&_r=0

⁴⁶ Fonte disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Occupy_movement_protest_locations

⁴⁷ Para informação mais detalhada sobre os *Anonymous* e a sua ação entre o domínio virtual da internet e a performatividade da máscara, consulte-se Fontanella, 2010.

⁴⁸ A primeira vez foi por ocasião do cerco à Assembleia Constituinte em 1975.

culturais – e aqui é particularmente simbólica a sua ocorrência na rua, enquanto *polis* aberta a todos. Essas assembleias têm habitualmente uma organização hierárquica horizontal e sem líderes definidos ou formalmente assumidos, tendo mesmo criado códigos próprios de funcionamento, sobretudo códigos gestuais⁴⁹. Procura-se em geral privilegiar a tomada de posições mais por consensos que por maioria o que exige mais debate e processos de tomada de decisão mais prolongados. As assembleias populares surgiram como ponto de encontro de uma série de pessoas que já exerciam algum tipo de ativismo e outros que aí deram os seus primeiros passos na agência política mais ativa, acabando por se constituir como um efêmero espaço de *Ágora* moderna. A partir da *Acampada do Rossio* gerou-se assim uma plataforma de contacto e uma dinâmica ativista que se revelou de certa maneira incubadora de novos movimentos sociais de contestação de acordo com as diferentes afinidades e divergências que se foram revelando. Desses, um dos mais expressivos foi sem sombra de dúvidas o movimento *Que Se Lixe A Troika* pelo seu dinamismo e forte capacidade de mobilização social (fundado apenas por 29 ativistas). Vários participantes da *Acampada* e das assembleias populares ocorridas em 2011, dois anos depois em conversa direta comigo, fora das gravações das entrevistas, confidenciaram-me que para o final da *Acampada* começaram a aparecer também membros ligados a partidos políticos, nomeadamente do BE e em menor grau do PCP, do PS e de outros mais pequenos (por ex: do MRPP ou do PAN). Estas relações nos movimentos cívicos têm-se revelado frequentemente tensas, com dinâmicas tanto de disputa, como de colaboração interpessoal e intergrupar. A porosidade dos *novos / novíssimos movimentos sociais* portugueses em relação aos *velhos movimentos sociais* com que se articulam, cria fricções e muitas vezes incompatibilidades. Sobretudo entre os que se definem apartidários e os que direta ou indiretamente estão ligados a partidos políticos. Há quem defenda a total exclusão de pessoas ligadas a partidos para que o movimento preserve o seu carácter apartidário, independente, livre, desinstitucionalizado e não conotado com o atual aparelho que frequentemente critica e ao qual se opõe; há por outro lado os que defendem

⁴⁹ Por exemplo aboliram-se os aplausos e apupos por uma questão de respeito intersubjetivo. A concordância ou discordância dos participantes faz-se com silenciosos códigos gestuais próprios durante as intervenções dos oradores. Para mais detalhes ver os desenhos das mãos com a respetiva simbologia assembleária gestual em: <http://www.nycga.net/resources/general-assembly-guide>
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:OccupyHandSignals.pdf>

uma convergência de união estratégica à Esquerda, apesar das diferenças, filiações ou particularidades de agenda de cada um dos seus intervenientes para assim ganharem mais força na sua oposição em frentes comuns de entendimento (ex: contra o neoliberalismo capitalista, os cortes nas funções sociais do estado, questionando a legitimidade da dívida pública ou dos juros praticados, exigindo a queda do governo de coligação à Direita, etc).

Desde a *Acampada do Rossio* (altura onde se registaram os maiores níveis de afluência assembleária, com centenas de participantes por sessão) ficou o hábito de convocar assembleias populares sempre que há grandes momentos de contestação de massas, como manifestações ou concentrações de protesto, para além das que passaram inclusivamente a realizar-se em certos bairros de Lisboa (de forma mais regular sobretudo na Graça, mas também em Benfica e Algés, agregando reduzidas dezenas de participantes) e na Margem Sul (em Almada e Barreiro). É de salientar que depois de um pico em 2011, pelo menos a curto prazo, o número de pessoas presentes nas assembleias tem vindo a diminuir ou a estabilizar.

Um momento particularmente significativo da força destes *novíssimos movimentos sociais* em Portugal foi o enorme sucesso da manifestação de 15 de setembro de 2012 (inicialmente convocada pelo já referido movimento *Que Se Lixe A Troika* mas que rapidamente foi apoiada por um vasto conjunto de outros coletivos). Esta manifestação com mais de 400 mil participantes (segundo certos meios de comunicação social ⁵⁰) ou cerca de 1 milhão de pessoas (segundo a organização ⁵¹) que decorreu em cerca de 40 cidades em Portugal e nalgumas cidades de Espanha (assim como houve ainda algumas representações de protesto frente a vários consulados portugueses no estrangeiro) foi a maior em mais de 35 anos de democracia, desde as grandes concentrações que se registaram no 1º de Maio nos tempos revolucionários de 1974 / 75. Recorde-se que nesta precisa altura se pretendia privatizar a RTP – projeto depois abandonado – o que não agradava nem aos defensores da televisão pública, nem aos operadores privados que desse modo viriam surgir outro concorrente num mercado já em crise, o que creio poderá ter contribuído para a grande divulgação da manifestação antiausteritária não só na internet como em todos os canais

⁵⁰ Ver <http://www.publico.pt/economia/noticia/os-muitos-numeros-da-manifestacao-de-15-de-setembro-em-lisboa-1565022>

⁵¹ Ver <http://www.facebook.com/pages/Que-se-Lixe-a-Troika-Queremos-as-nossas-Vidas/177929608998626> + <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=587404&tm=9&layout=123&visual=61>

televisivos. O motivo circunstancial para a mobilização de tão grande manifestação prendeu-se com a necessidade popular de reagir nas ruas contra o anúncio então feito pelo primeiro-ministro Passos Coelho para subir em 7% o valor da TSU para os trabalhadores, enquanto para as empresas se propunha que baixasse 5%. Esse objectivo mais imediato de contestação foi amplamente alcançado com o conseqüente recuo na aplicação da medida pelo governo poucos dias depois. Embora, obviamente a manifestação visasse de forma mais abrangente protestar contra o estado da nação e as políticas austeritárias do governo e da *Troika*. A esse nível, apesar da momentânea vitória, as suas metas de fundo estavam longe de ser alcançadas. Por isso mesmo muitas outras pequenas e grandes manifestações se seguiram e seguirão. Já em 2013 a manifestação mais numerosa não vinculada a sindicatos, com a presença de várias centenas de milhares de manifestantes, realizou-se a 2 de março⁵². No entanto, refira-se que houve também fracassos de mobilização como a “Primavera Global” em 2012 ou a manifestação rumo à Alameda de 1 de junho do ano seguinte. Nesse mesmo 2013, demitiu-se em abril o ministro dos assuntos parlamentares Miguel Relvas (precisamente devido à enorme contestação da opinião pública, em parte alimentada por uma intensa ação ativista que o perseguia com estrondosa mediatização cantando a *Grândola Vila Morena*, apupando-o e pedindo a sua demissão em atos públicos por conduta imprópria ao cargo). Em julho rebentou a crise da coligação governativa com a demissão do ministro das finanças Victor Gaspar e no dia seguinte do líder do CDS-PP e ministro dos negócios estrangeiros Paulo Portas (decisão inicialmente “irrevogável”, segundo palavras suas, mas poucos dias depois negociada e reversível), a que se seguiram os esforços do presidente da república (numa dramática argumentação de “salvação nacional”) para um acordo de regime – fracassado – entre os 3 partidos tradicionalmente presentes em governos anteriores (PSD, CDS e PS). Em agosto já a situação governativa estava calma em Portugal e assim foi logrando seguir nos seguintes meses. Contudo, apareciam diariamente notícias de massivas explosões de protesto em países tão improváveis como a Turquia ou o Brasil (cuja população tradicionalmente também sempre foi catalogada como politicamente apática e pouco interventiva civicamente), o que não deixa de contribuir para um clima de potencial contágio do uso do poder das ruas.

⁵² Veja-se sobre este facto a notícia publicada na altura em <http://expresso.sapo.pt/800-mil-manifestantes-em-lisboa-segundo-que-se-lixo-a-itroikai=f790914>

Fazendo uma breve visão panorâmica pelos mais ativos movimentos sociais de contestação a operar em Portugal nos cenários anteriormente descritos (alguns grupos inclusivamente já foram referidos) vemos coletivos como os *Indignados*, *Mayday*, *Movimento Sem Emprego*, *Precários Inflexíveis*, *Movimento Ferve*, *Auditoria Cidadã À Dívida Pública Portuguesa*, *Que Se Lixe A Troika*, *Movimento 12 de Março*, *Plataforma 15 de Outubro*, *Anonymous*, *ATTAC*, *A Luta*, *Exército de Dumbledore*, entre uma miríade de outros pequenos grupos ou até ativistas que agem tanto isoladamente como em colaboração intergrupala.

Contrariamente a uma ideia generalizada nos estudos sobre os movimentos sociais, Jack Goldstone argumenta que quanto mais democrática é uma sociedade maior será a probabilidade de existirem movimentos sociais e acções de protesto, muitos até de cariz violento. Tanto a democratização e a política institucional como os movimentos sociais e o protesto social assentam no mesmo princípio de que as pessoas comuns têm valor político para serem consultadas (2002: 342) (Mendes e Seixas, 2005: 103)

Não deixa portanto de ser expressivo como nos últimos anos o ativismo em Portugal passou de um estado que muitos viam como incipiente ou pouco visível numa sociedade que insistia em produzir uma imagem e um discurso de si própria de apatia e passividade, para diante de uma situação de profunda crise, entrar num novo paradigma de questionamento e participação cidadã. Particularmente a partir de 2011 verificou-se uma repetida reocupação cívica do espaço público onde os movimentos sociais emergiram como um importante agente político relevante no jogo democrático. Um agente capaz de influenciar e até mudar tomadas de posição do poder executivo, num aprofundamento da democracia (que se tem revelado mais limitada, desgastada e desacreditada ao nível institucional) a partir das bases que participam de forma direta no debate do rumo coletivo, fazendo do protesto na rua a voz ativa e exigente dos cidadãos.

(...) essa obra dos legisladores mandatados não anula a exigência permanente para os cidadãos de manter aberto o debate sobre o justo e o injusto, de ter de distinguir entre o que é legítimo e ilegítimo. Para que esta responsabilidade colectiva de dizer o justo e o injusto possa tornar-se efectiva, impõe-se entre os cidadãos e o Estado, a mediação de um espaço público democrático, indispensável para uma vida política livre, uma esfera autónoma da experiência colectiva em que o primeiro desafio é obrigar o Estado a respeitar as suas funções e o segundo manter a exigência de justiça e de igualdade entre os homens, através do exercício de uma palavra actuante. (Hansotte, 2008: 23)

CAPÍTULO III – Performatividades de protesto político em cena no espaço público

1. A *mise-en-scène* dos movimentos sociais

Although some crowds arise spontaneously and dissipate just as quickly, such as those that spring up around accidents and fires, others are the result of prior planning, organization, and negotiation. In such cases, they are typically orchestrated by a social movement and constitute part of its tactical repertoire for dramatizing its grievances and pressing its claims. When this occurs, which is probably the dominant pattern for most protest crowds or demonstrations, neither the crowd phenomena nor the movement can be thoroughly understood without understanding the relationship between them. (McAdam, Snow, 1997: XXIV-XXV)

Ao longo das quase quatro décadas do chamado regime democrático da III República, foram realizadas no espaço público português inúmeras concentrações cívicas de protesto coletivo. Habitúamo-nos a ver, ao vivo ou veiculado através dos *media*, manifestações publicamente anunciadas e autorizadas, dentro de um cânone bem conhecido de representações visuais com gestos simbólicos e performatividades recorrentes (ex: caminhar em grupo pelas ruas, lançar gritos de ordem, empunhar cartazes com slogans e mensagens políticas, erguer mãos fechadas no ar, bater palmas, etc). No contexto performativo dos *velhos movimentos sociais*, essa *mise-en-scène* está claramente definida, sendo rigorosa na sua coreografia, com filiados ou simpatizantes dos institucionalizados sindicatos e/ou partidos⁵³ estrategicamente colocados a distâncias relativamente estabelecidas para obter visibilidade para as bandeiras, faixas e cartazes identificativos do movimento social e suas demandas.

⁵³ No caso português é sobretudo uma prática dos partidos de Esquerda. Noutros países europeus, como a França, a Alemanha, a Grécia ou a Hungria, também é possível ver frequentes manifestações ligadas à Direita e até à Extrema-Direita. Nalguns desses países, movimentos e partidos denominados fascistas ou neo-nazis têm-se manifestado com crescente visibilidade, tendo alguns chegado a alcançar acentos parlamentares. Em Portugal estes partidos não têm tido grande expressão, nem nas ruas, nem nas urnas. Dos partidos representados no parlamento, não tem sido comum os de Direita, pelo menos de forma declarada ou reconhecível, estarem presentes em grandes manifestações coletivas na via pública.

Note-se como inclusivamente têm por norma avançar em desfiles a uma velocidade de andamento consonante com as horas marcadas de início e fim do ato. Numa *sociedade do espetáculo*⁵⁴, até os corpos e adereços de enunciação política efetuam um estratégico posicionamento para as câmaras televisivas. Procura-se assim marcar no espaço público uma coletiva mancha visual e sonora que em primeiro lugar identifique o corpo político em ação (numa opção de espectros cromáticos e gritos de ordem definidores da ideologia em campo) e, em segundo lugar, o potencie, dando escala ao protesto. A convocação da força das massas nestas manifestações, e sua comunicação, pretende tornar o movimento o mais poderoso possível, com base no argumento da dimensão numérica, legitimadora do papel de representante significativo do Povo.

Assistimos ao longo de décadas, de forma cíclica e praticamente igual, à repetição deste tipo de performance de contestação. Por exemplo, anualmente, por altura das comemorações do 25 de Abril ou do 1º de Maio, assim como durante as manifestações sindicais de cada vez que há importantes greves, contestações ou exigências laborais. Em cada uma destas situações, ao nível formal observa-se uma encenação coletiva muito análoga. Não é mero acaso que a estética de tais ações performativas de protesto tenha cristalizado⁵⁵, em consonância com a repetição da mesma tipologia de desfiles que ano após ano cumprem os marcados programas, horários e ritmos de contestação. Dentro de códigos institucionais de protesto tão padronizados, inclusive as palavras de ordem são ditas com a formatada cadência que nos é intuitivamente familiar a todos. Basta pensar na forma quase automática como reconhecemos a melodia, ritmo e entoação com que habitualmente é pronunciado nas manifestações o célebre mote: “Vinte / cinco / de Abril, / sempre! / Fascismo / nunca / mais!”. As palavras de ordem chegam a ser previamente decididas e aprovadas pela hierarquia dos

⁵⁴ Conceito criado por Guy Debord. Para mais informações consultar Debord, Guy (1967) *La Société du Spectacle*. Paris: Ed. Gallimard

⁵⁵ Os próprios ícones visuais que representam as principais uniões sindicais mantêm-se há décadas. Qualquer publicitário ou *marketeer* sabe que tal resulta numa reiteração do mesmo tipo de comunicação visual que só pode seduzir, quando ainda seduz, os mesmos públicos-alvo já fidelizados (sem uma estratégia de comunicação visual para novos públicos). A título ilustrativo, note-se como os logotipos da UGT e CGTP permaneceram basicamente intocados desde os anos 70 consultando: <http://ephemerajpp.com/2009/05/01/materiais-de-propaganda-100-autocolantes-do-primeiro-de-maio/> e em seguida vendo os mesmos logotipos iguais nos seus atuais sites institucionais: <http://www.ugt.pt> + <http://www.cgtp.pt>

orgãos sindicais, sendo depois impressas em panfletos e distribuídas por filiados e simpatizantes a indicar os slogans oficiais a gritar na manifestação. Exs: “CGTP / Unidade sindical!”, “É preciso, é urgente / Uma política diferente!”, “Trabalho sim! / Desemprego não!”, “[Sócrates ou Passos ou o nome do político visado] escuta: / O povo está em luta!”, “Com políticas de Direita / O país não se endireita!”, etc. Têm geralmente uma mesma estrutura: 2 linhas de texto, apostando frequentemente em dicotomias entre cada uma dessas linhas (evocativas do conflito ideológico) e apresentando-se na maioria das vezes com estrofes em rima (que ficam no ouvido mas por outro lado recordam algo de outros tempos, no seu estilo de tradicionais rimas populares ou slogans de anúncios antigos)⁵⁶. Para manter a ordem e garantir que o protesto corre como planeado, lá estão as próprias forças da organização dos *velhos movimentos sociais* sempre prontas a atuar (Pereira, 2012: 1).

(...) de uma forma geral, e recorrendo à terminologia de Schechner, o evento de protesto, nas últimas décadas, tem vindo a perder o seu estatuto de performance quotidiana – ou performance de fazer crença – para se transformar em performance de faz-de-conta – ou performance de fazer crer. Por consequência, o manifestante tem sido obrigado a recorrer ao princípio de denegação, como forma de participar no protesto, comportando-se, portanto, como um mero espectador. (Soares, 2013: 106)

Tal instalou uma certa rotina de ação⁵⁷ e, portanto, banalizou o evento político da manifestação, retirando-lhe impacto. Tudo nestes protestos é previsível, tornando os “códigos emocionais incoerentes com as práticas” (Auer, 2012: 9), na medida em que a linguagem de rotura e oposição se revela um espetáculo vazio, inconsequente em termos de uma efetiva mudança de fundo, acabando por se constituir como evento banalizado, parte do normalizado equilíbrio representativo de forças que permitem a perpetuação do sistema dominante.

Não pretendo com esta análise desvalorizar a legitimidade e importância dos sindicatos, que especialmente ao longo do séc. XX permitiram em toda a Europa Ocidental combater a

⁵⁶ Veja-se por exemplo *online* digitalizações de 2 exemplares desses panfletos com listas de palavras de ordem: <http://ephemerajpp.com/2010/05/10/materiais-de-propaganda-distribuidos-nas-manifestacoes-do-1º-de-maio-de-2010/palvras-de-ordem/> + <http://ephemerajpp.files.wordpress.com/2009/05/3-mai-09-fotografia-16.jpg>

⁵⁷ Mais do que uma vez ouvi no fim de manifestações convocadas por organizações sindicais exclamações como: “Hoje já fiz o meu trabalho!” ou “Vamos andando que por hoje já fiz o meu papel!”.

exploração laboral e em geral melhorar a qualidade de vida das pessoas ⁵⁸, mas apontar a sua perda de vitalidade, patente ao nível da performatividade dos seus protestos. A questão é procurar perceber a real efetividade de transformação social dessas performances, que é o objetivo de fundo de qualquer movimento social. Se pensarmos que “o meio é a mensagem” (McLuhan: 1964, 7) ⁵⁹, no sentido em que a forma e o meio como se comunica algo é estruturado pelos seus conteúdos comunicativos e, simultaneamente, é estruturante dos mesmos, tornando o meio escolhido para veicular a mensagem em parte dessa mensagem; então compreende-se a emergência de outras alternativas cívicas mais criativas de performatividade na agência política.

Other than trade unions or political parties, new social movements [⁶⁰] correspond to the need for new ways of thinking about subjectivity. They allow wider interpretations of emotions and, along with this, more diversity. (...) Social movements can thus benefit from using affect to mobilize people. (...) affect does not determine a fixed group identity, but a fluid condition that responds to new forms of non-representational democracy. (...) Affect can be a motor of change. (Auer, 2012: 9-10)

Nos protestos convocados pelos *novos / novíssimos movimentos sociais* há toda uma força menos domesticada de atores que saem à rua, não pela chamada do sindicato ou a obrigação do partido, mas exclusivamente movidos pelo próprio sentimento de indignação. Em vez de atuarem na rua como representantes da indignação, recusam o institucionalizado papel de mero “espectador-figurante” (Soares, 2013: 106) com narrativas pré-definidas e formatadas de fins propagandísticos. Consequentemente operacionalizam toda uma diferente performatividade. Ouvem-se muito menos palavras de ordem, e quando as há, são mais simples e partem de pontos diversos e inesperados, para logo ali morrerem ou com rapidez se

⁵⁸ Foram em grande medida responsáveis por melhorias salariais (incluindo a fixação legal de níveis mínimos de dignidade através de salários mínimos nacionais), benefícios sociais (ex: pensões de reforma, acesso a sistemas públicos ou privados de saúde, etc), regulamentação do direito ao descanso e ao tempo livre (ex: horários máximos de trabalho, dias mínimos de descanso, períodos garantidos de férias ou idades de reforma), implementação de regras de higiene e segurança no trabalho ou de combate ao trabalho infantil.

⁵⁹ É certo que McLuhan fez essa análise para os *mass media*, mas aqui aplico o mesmo raciocínio para outro *medium* – uma manifestação no espaço público – que também comunica a um alargado nível social.

⁶⁰ Nos parâmetros do texto em que a autora escreve depreende-se que nestes “new social movements” está englobado o conjunto dos *novos movimentos sociais* e dos *novíssimos movimentos sociais*, segundo a definição que optei a partir de certos autores no capítulo I.

multiplicarem. Eu próprio fiz o teste de lançar em diferentes momentos das manifestações cívicas de 15 de setembro de 2012 e 2 de março de 2013, a palavra de ordem: “gatunos!” e rapidamente como fogo na palha à minha volta dezenas de pessoas começavam a gritar com raiva “gatunos!”, somando-se vaias e assobios ⁶¹. Nestes protestos geralmente ouve-se também mais *djembês* e tambores a rufar, panelas a bater – por vezes tem aparecido uma fanfarra alternativa a tocar – e embora com menos altifalantes com alta voz em veículos, canta-se mais na rua (assisti a canções como o “Acordai” ou a “Grândola, Vila Morena” serem impressionantemente cantadas por dezenas a milhares de pessoas *a cappella*). Por oposição, há longos momentos de silêncio, avançando sem nada dizer, algo impensável para os profissionalizados *velhos movimentos sociais*. Igualmente se observam mais cartazes individuais caseiros com todo o tipo de reivindicações e linguagens ⁶². Na manifestação de 2 de março de 2013 assisti inclusive a um grupo de designers, artistas e estudantes dessas áreas a realizar cartazes para dar aos manifestantes, com os slogans que lhes fossem pedidos no momento, gerando o tipo de dinâmicas relacionais interpessoais que ativam um certo sentido de comunidade, particularmente características dos *novíssimos movimentos sociais* se apresentarem no espaço público (Friedman, Holzman, 2012: 1).

Em suma, há mais liberdade de ação, pluralidade de vozes e mais performatividades disruptoras da ordem habitual do que nas ações controladas por partidos e sindicatos ⁶³, surgindo ações isoladas de rotura (ex: o rapaz que subiu a uma das estátuas de leão frente ao parlamento para queimar jornais com declarações do primeiro-ministro e em risco de cair apareceu em inúmeras televisões ⁶⁴ ou os 4 jovens que se puseram nus frente ao parlamento no meio da multidão ⁶⁵), ações coletivas de rotura (ex: o lançamento de pedras da calçada à

⁶¹ Realizei a mesma experiência junto de um sindicato na manifestação convocada pela CGTP a 29 de setembro de 2012, sem que os seus membros me acompanhem na palavra lançada, continuando com as suas próprias, hierarquicamente pré-definidas.

⁶² Ver imagens ilustrativas no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “cartazes manif”)

⁶³ Nas grandes manifestações dos *velhos movimentos sociais* por vezes estão presentes também uma série de *novos / novíssimos movimentos sociais*, sem nunca se integrarem fisicamente no espaço uns dos outros. Nesses momentos, ainda assim nota-se a diferença de apresentação de uns e de outros.

⁶⁴ Ocorreu a 15/10/2011. Ver: http://www.youtube.com/watch?v=_vxxcoYUncY

⁶⁵ Ocorreu a 15/10/2011. Ver: http://www.jn.pt/PaginaInicial/Politica/Interior.aspx?content_id=2830122

polícia frente ao parlamento ⁶⁶ e o incendiar de caixotes ⁶⁷, à noite, quando o clima tende a ficar mais tenso, ao contrário dos sindicatos que terminam sempre o protesto ainda de dia), adereços cénicos (ex: uma mega *pen-drive* de cartão a circular por mãos ao alto que acabou em chamas ou outra mais pequena lançada ao ar com balões coloridos, alusivas à *pen* com o orçamento de estado ⁶⁸), figurinos que criam personagens (ex: alguém representando com fato, gravata e cabeça de porco, o que em redor todos descreviam como um “porco capitalista”, que em tom de provocação, frente a um banco afastava com um charuto o povo ⁶⁹ ou, certos *habitués* das manifestações já célebres por encarnarem o Zé Povinho ⁷⁰ ou a Cidadania ⁷¹), encenações móveis de tipo carnavalesco (ex: um mega esqueleto morto de fome a revoltar-se ⁷²), apropriações das forças da ordem para o protesto (ex: a surpreendente inscrição dum graffiti com a palavra “Povo”, em grande, no escudo dum polícia de choque na linha da frente das forças de segurança frente ao parlamento ⁷³), etc. As situações que julgo mais paradigmáticas da força da imprevisível performatividade disruptora de ações coletivas não-institucionalizadas foram a invasão pela multidão da escadaria do parlamento (15/10/2011) e a saída de uma manifestação para fora dos limites autorizados, seguindo um percurso inesperado em direção ao parlamento (15/09/2012) ⁷⁴. Nesse dia, recorde-me que chegado ao previsto final na Praça de Espanha, circulava de boca-em-boca ser estranho acabar a manifestação ali, sem nenhum símbolo oficial de poder, e várias pessoas decidiram romper a barreira policial rumo ao parlamento, sendo seguidas por milhares e milhares de outras mais,

⁶⁶ Ocorreu a 14/11/2012. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=7Nbe26mExoE>

⁶⁷ Ocorreu a 14/11/2012. Ver imagens no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “manifestação_com_fogos”).

⁶⁸ Ocorreu a 15/10/2011. Ver imagens no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “pen_parlamento”).

⁶⁹ Ocorreu a 2/3/2013. <http://outofworld.wordpress.com/2013/03/02/manifestacao-nacional-de-2-de-marco-2013>

⁷⁰ Ocorreu em quase todas as grandes manifestações entre 2011 e 2013. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=1Zyx4GLJ3hE>

⁷¹ Ocorreu em quase todas as grandes manifestações entre 2011 e 2013. A 16/04/2013 a ativista, que é também atriz, chegou a ser detida pela polícia durante uma ação-relâmpago do movimento social *Que Se Lixe A Troika* (o que originou alguma polémica). Ver: <http://aventar.eu/2013/04/17/fernanda-policarpo-a-mulher-detida/>

⁷² Ocorreu a 15/10/2011. Ver: <http://dianarui.net/2011/10/15/manifestacao-15-de-outubro-porto/>

⁷³ Ocorreu a 14/11/2012. Ver imagens no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “graffiti_escudo_policia”).

⁷⁴ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=Uq98Ubyq-UM>

Fenómeno que se repetiu na manifestação de 27/06/2013 com algumas centenas de pessoas a saírem do percurso oficial da manifestação, para se dirigirem para a ponte 25 de Abril. Ver notícia a esse respeito na imprensa em: <http://www.publico.pt/politica/noticia/manifestantes-cortam-acesso-a-ponte-25-de-abril-1598586#/0>

até porque entretanto alguém subiu a um outdoor, visível em grande parte da praça, para escrever em cima do fundo branco do anúncio: "Todos a S. Bento!" ⁷⁵.

Desta forma, conclui-se que os *novos / novíssimos movimentos sociais*, apostam numa dramaturgia visual dos problemas para além das padronizações do *establishment* político (Susen, 2010: 155). Exploram performances simbólicas das questões sociais em causa, colocando-as metaforicamente em cena no espaço público e de formas potencialmente mais destabilizadoras da ordem e do sistema, ainda que partilhando com os *velhos movimentos sociais* uma mesma estratégia de ocupação do espaço público com manifestações coletivas de protesto ⁷⁶. Veja-se a título ilustrativo a também anual parada LGBT, onde a presença da sua identidade visual sexualmente contestatária ⁷⁷, não deixa de mimetizar a prática de protesto dos movimentos sociais anteriores. Seguem igualmente em desfile, com percurso marcado, cartazes e slogans (embora se oiça mais música e menos palavras de ordem), ocorrendo de maneira bastante mais informal e menos organizada, até porque conta com a presença de vários pequenos movimentos sociais em articulação mas a trabalhar separadamente, ao invés de sob a liderança de um ou dois grandes sindicatos / partidos que procuram estruturar tudo. Contudo, há que referir que as ações de *velhos* e de *novos / novíssimos movimentos sociais* não se apresentam constantemente estanques, contaminam-se mutuamente, não sendo raro encontrar membros de partidos por entre os *novos / novíssimos movimentos sociais* ou membros destes movimentos em manifestações de sindicatos ⁷⁸ e nas comemorações do 25 de

⁷⁵ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=FiH7ITD51Ds> (aos 3:38)

⁷⁶ No entanto, sendo menos formatadas e mais relacionais, essas ocupações nos protestos ligados aos *novos / novíssimos movimentos sociais* podem não se resumir à normal autorização do desfile por umas breves horas e chegar a uma longa ocupação, como aconteceu por exemplo em 2011 com as acampadas a durarem dias, semanas ou meses. De acordo com entrevistas e conversas informais tudo isso se gerou de forma muito espontânea e improvisada, pelo menos na *Acampada do Rossio*.

⁷⁷ Em Portugal bastante mais contida que noutras paradas LGBT de referência europeia onde se tornou uma festa do tipo cortejo carnavalesco ou parada de música eletrónica (ex: Londres, Madrid, Amesterdão, Berlim, etc). Contudo há que ter em conta as diferentes proporções populacionais e o facto de em Lisboa as comemorações do orgulho gay terem uma especificidade: a dimensão feérica está mais separada da dimensão política ativista, pois para além da parada, depois acontece, com um carácter mais vincadamente lúdico, o Arraial Gay (com a presença de associações, bares, música, espetáculos ao ar livre). Este evento tem sempre mais participantes (tem até sido realizado na maior praça do país) que o desfile da parada, mais política.

⁷⁸ Até os *Anonymous* cuja identidade se construiu no ciberespaço e no ideal, real ou mitificado, de *hacktivismo* (pirataria ativista na net), aparecem por vezes com a sua teatral máscara em protestos organizados por sindicatos.

Abril ou do 1º de Maio. Note-se que a CGTP já aderiu pontualmente ao protesto mais teatral⁷⁹, mas nem sempre foi assim e, grosso modo, continua a não ser. As entrevistas permitiram perceber como se relacionam diferentes identidades performativas de encenação do protesto.

Ver imensas pessoas numa manifestação do 25 de Abril a ver passar uma carrinha com [canta uma música da Madonna] e pessoal a dançar com insufláveis, cria um choque que faz ver que aquilo é uma forma de insurreição momentânea ou de protesto, mesmo contra uma ortodoxia ou dogmatismo que se pode ter criado à volta das imagens culturais do 25 de Abril. E o Dadaísmo é importante por causa disso mesmo. É puxar o irracional para cima da mesa. É dizer que a política não pode ser toda racional. Vou usar termos que eu não queria usar, mas... que a política sincera, franca, honesta,... A política que te vem cá de dentro, é uma política que muitas vezes não se pode enquadrar de maneira nenhuma no racional.

(Pedro Feijó, 21 anos, estudante universitário em Estudos Gerais - curso organizado conjuntamente pelas Faculdades de Belas-Artes, Ciências e Letras, membro de um coletivo ativista que preferiu não identificar; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013, disponível em DVD anexo)

Vesti-me de palhaço e arranjei uma espingarda de plástico (...) e quando os polícias chegaram à manifestação, estava eu vestido de palhaço, em frente às grades, com a minha arma a defender a Assembleia, ou seja, a fazer o papel que eles costumam fazer quando estão lá à frente das grades. (...) Nesse dia estava eu a proteger a Assembleia deles. (...) Ficaram todos parados à minha frente sem saber o que é que haviam de fazer. Vieram logo fotógrafos e jornalistas a perguntar o que é que eu estava a fazer e depois veio um senhor da manifestação dizer se eu não me importava de passar para a parte de trás da manifestação que a manifestação era deles, que eu não podia estar ali. (...) Seria um delegado sindical ou dirigente sindical.

(João Pestana, 56 anos, técnico de comunicação e informação aeronáuticas, membro-fundador dos *Indignados* de Lisboa, membro-fundador da Assembleia Popular de Algés; excerto da entrevista em setembro de 2013)

Em síntese, podem identificar-se diferentes representações formais de ação performativa dependendo dos movimentos sociais que as praticam – revelando as suas respetivas identidades, posturas, estruturas e narrativas – mas independentemente do estilo adotado e das organizações que definem esse estilo, o que se verifica é que um movimento social necessita de uma forma de expressão simbólica forte (Hansotte, 2008: 234), o que converte a encenação do protesto no espaço público em instrumento político.

⁷⁹ Por exemplo encenando uma praia com toalhas, chapéus-de-sol e fatos-de-banho para funcionários públicos no Terreiro do Paço em 26/07/2012. Ver: <http://www.fenprof.pt/?aba=27&mid=115&cat=226&doc=6589>

2. *Performances* artivistas no espaço público

Toda eu era o meu coração a bater! E o meu propósito era cantar aqueles versos do Cochofel que dizem:

Que o teu corpo agora fale,
presente e seguro do que vale.
Pedra em que a vida se alicerça,
Argamassa e nervo,
pega-lhe como um senhor
e nunca como um servo.

(Ana Maria Pinto, cantora lírica, 32 anos, fundadora do Coro de Intervenção do Porto; excerto da entrevista em setembro de 2013; a ação descrita decorreu no Páteo da Galé pelas comemorações do 5 de outubro de 2012 e é uma das 10 *performances artivistas* cujas imagens fazem parte da videoinstalação)

Nos protestos mais convencionais e institucionalizados o arrastar repetitivo das já referidas fórmulas e dinâmicas emotivamente pouco entusiasmantes, de certa forma anula a força do movimento que o pratica. Há portanto o risco de tal alimentar um esvaziamento de emoção política quer para os seus participantes, quer para outros que potencialmente poderiam ter perfil para aderir à mobilização mas, por tais eventos não lhes despertarem nada de vibrante, consciente ou inconscientemente não o fazem.

Note-se que corpo que perde emoção é corpo que perde ânimo (basta pensar na própria origem etimológica da palavra *anima*⁸⁰) e um processo prolongado de existência desanimada leva conseqüentemente a uma perda de crença, de motivação e, em última instância, sucumbe.

(...) viver uma emoção não é nenhuma misteriosa qualidade mental, mas sim, em grande parte, o resultado da percepção direta de uma paisagem específica: a do corpo. (...) Dado que o impacto dessa paisagem exterior se justapõe, com o tempo, à percepção ou à lembrança de outras coisas que não fazem parte do corpo – um rosto, uma melodia, um aroma – as emoções acabam por se transformar em "qualificadores" dessa outra coisa. (...) Funcionam como guias internos e ajudam-nos a transmitir aos outros certos sinais que também podem guiar os seus comportamentos. (...) É o resultado de uma curiosa conciliação fisiológica com a qual o cérebro se transformou num público atento, obrigatório, prisioneiro mesmo, das atividades teatrais do corpo. (Damásio, 2013: 18-20)

⁸⁰ *anima* em latim quer dizer alma, o princípio imaterial que dá vida, que anima o ser.

A apreensão das coisas pelo Homem faz-se através dos sentidos, constituindo os sentimentos a base de referência biológico-mental para a atividade do cérebro e da cognição (Damásio, 2013: 213). Como tão bem sabem os *mass media*, e em particular a publicidade que neles se exerce, a comunicação que imprime emoções chega junto do recetor de forma mais eficaz, impactante e duradoura que a mera comunicação descritiva ou lógica. Mesmo a comunicação das coisas mais racionais só tem impacto se transmitida com elementos como a paixão da convicção num argumento, a eloquência das palavras, a beleza do raciocínio, a fascinante descoberta do desconhecido, a violenta oposição intelectual, a subversiva ironia, o empático humor, a possível conotação sexual, enfim, com emoção e criatividade.

A comunicações banalizadas correspondem pois banais emoções, enquanto comunicações extraordinárias desencadeiam emoções extra. Tanto no emissor, como no recetor. Numa *sociedade do espetáculo*, tal como em qualquer produção dramática, quando um evento é realizado pelos seus atores sem grande emoção e de forma tão repetida que se torna trivial na sua comunicação, perde-se a emoção que poderia atingir o público.

Em termos de ativismo, no seguimento da situação de maior contestação por causa da crise e da emergente criatividade dramática dos *novos / novíssimos movimentos sociais*, tem-se assistido a uma assinalável ocorrência de ações individuais ou de pequenos grupos no espaço público com uma lógica diferente das típicas manifestações de coletivos mais numerosos, por vezes de massas, que atuam no espaço público de acordo com toda a performatividade descrita no anterior ponto deste capítulo. Defino-as como *performances artivistas* no espaço público, apropriando-me do termo “artivism”⁸¹, neologismo híbrido que entrou no discurso artístico e académico norte-americano a partir da primeira década do séc. XXI e que se refere à ação de certos indivíduos que estabelecem uma “relação orgânica entre arte e ativismo” (Latorre, Sandoval, 2008: 82). O ativismo (Milohnic, 2005; Ferreira, Silva, 2011; Raposo, 2013) num sentido lato engloba vários *media* (do *graffiti* à *instalação*, passando pela música ou o *design*) contudo este estudo focou-se apenas na análise de ações ligadas à *performance*. Não quer dizer que essa *performance* tenha sido realizada por artistas

⁸¹ De acordo com a Wikipedia: “The term has been in use since at least 2003 when ARTIVIST started a film festival in Los Angeles.” Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Artivism>

(embora também se verifique⁸²) ou que a tenham desempenhado com uma intenção artística (o que de acordo com conversas informais e entrevistas realizadas é assumido em metade dos casos de estudo), o que claramente se observa do ponto de vista do espectador é a presença de um cariz artístico, especialmente se for um espectador familiarizado com as linguagens das artes visuais e do espetáculo. Nalguns casos tal acontece de forma inadvertida ou intuitiva, noutros pesa a formação ou experiência artística de quem as cria; no entanto, nota-se que para veicular as suas mensagens estes ativistas recorrem a uma apropriação de estratégias e meios relativos à arte contemporânea, onde é possível identificar o *happening*, o *site-specific*, a *instalação*, a *performance* e seus registos em vídeo.

Tome-se como exemplo a *performance artista* que aconteceu numa sucursal do banco *Banif*, no Porto, em maio de 2013, onde um grupo de ativistas a quando da polémica em torno da capitalização do banco com dinheiros públicos encenou uma entrega direta de sacos de dinheiro dos contribuintes ao banco⁸³. Numa ação tão planeada, quanto improvisada, a inesperada ocorrência do *happening* quebra a rotina daquele lugar e, provocando reações à ação, acaba mesmo por convocar funcionários e clientes para o interior da própria *performance*, dando-lhe intensidade emotiva. O *site-specific* que dá sentido e força a esta *performance artista* é o próprio espaço do banco. O *Happening* é simultaneamente gravado em vídeo, sendo posteriormente colocado a circular na internet. O objetivo é aproveitar o *youtube* e as redes sociais para aumentar a divulgação do apelo à adesão, que estrategicamente aproveitam para fazer, de uma citada manifestação em 1/07/2013. Se a *performance* ao vivo deve ter sido vista apenas por algumas dezenas de pessoas, na internet o número foi seguramente bastante superior (967 visualizações a 14/09/2013). Este é um caso paradigmático da transferência da ação artista do espaço público para o ciberespaço público,

⁸² Por exemplo, as *performances artistas* abordadas no ponto 4 deste capítulo, “Assombração do SNS” e “Somos Todos Capitães” são realizadas por um coletivo de artistas visuais e atores (o *Colectivo Negativo*, assumidamente artista). Não sendo exclusivamente executadas por artistas, mas também, temos ainda o exemplo das *performances artistas* “Rate Me” (idealizada inicialmente por um designer e realizada por artistas e não-artistas), “Ensaio sobre o Desemprego” (idealizada inicialmente por um ator e realizada por artistas e não-artistas) e “Grândola Interrompe Sessão Parlamentar” (realizada por artistas e não-artistas). A *performance* “Lírica Subversiva nas Comemorações do 5 de Outubro” foi realizada por uma cantora lírica e a *performance* “Troca de Bandeiras nos Paços do Concelho” por um profissional de publicidade.

⁸³ Ver o vídeo da *performance artista* em: <http://www.youtube.com/watch?v=6rP4g22aHwY#at=63>

o que permite criar múltiplas ressonâncias que prolongam o acontecimento efêmero e o disseminam exponencialmente pela rede (Raposo, 2013: 6). Pretende-se que do ciberespaço público, a ação (vista, partilhada e comentada) regresse ampliada da dimensão digital virtual para o espaço público da rua, trazendo maior mobilização cívica à referida manifestação ⁸⁴.

Esta *performance* no banco é ainda exemplar da contaminação de influências que a internet potencia, pois a sua ação não surge isolada. Entre outros possíveis casos, tendo apenas em conta situações geográfica e temporalmente mais próximas, basta enumerar dois artivismos semelhantes à *performance* no banco do Porto que ocorreram antes. A primeira ocorreu no ano anterior, em novembro de 2012. Aí uma “brigada de palhaços” separou-se dum manifestação sindical frente ao parlamento, na capital, e invadiu uma dependência bancária ⁸⁵. A ocupação foi pacífica e breve, mas foi o suficiente para obter forte impacto, com um pelotão da polícia que veio logo a correr, assim como uma série de jornalistas e os seus respetivos microfones e câmaras de TV enquanto se gritava “Quem deve aqui dinheiro, é o banqueiro!”. Tendo em conta as influências recíprocas de movimentos sociais entre Portugal e Espanha, já descritas no capítulo II, pode-se relacionar uma segunda *performance* *artivista* igualmente realizada num banco, e que pode ter também influenciado as já descritas performances de Lisboa e/ou do Porto. Essa ação foi interpretada pelo coletivo espanhol *flox8* poucos meses antes, em maio de 2012, com um *flash mob* ⁸⁶ de pseudoclientes a bailar sevilhanas enquanto se cantava um flamenco de protesto contra o processo do *Bankia* ⁸⁷.

⁸⁴ Há *performances* *artivistas* que valem por si próprias e outras que são criadas em articulação com a agenda de grandes eventos de manifestação, com vista a chamar a atenção para o evento e mobilizar para a sua participação.

⁸⁵ Ver o vídeo da ação em: <http://www.youtube.com/watch?v=yh46y7PEdDg> (ver a partir de 1:15)

⁸⁶ Um *flash mob* é de certa forma um *happening*, embora um *happening* não seja necessariamente um *flash mob*. Um *flash mob* é uma ação concertada onde um grupo de pessoas aparece de repente, realiza uma performance que rompe com o quotidiano e rapidamente se dispersa de novo. Quando são convocados pela internet ou telemóveis o número de participantes é imprevisível. Na sua maioria têm objetivos meramente lúdicos e, a esse nível, a dança tem sido um recurso comum, no entanto também são frequentes os *flash mob* encenados para comunicação publicitária. Para ver alguns exemplos de diferentes tipos de *flash mob* pode consultar: <http://www.plazablog.com.br/destaque/os-melhores-flash-mobs-pelo-mundo/>. Têm igualmente sido realizados *flash mobs* com fins políticos. Exemplo de um *flash mob* que é uma *performance* *artivista* no espaço público: http://www.youtube.com/watch?v=7leov_cxssE

⁸⁷ Ver o vídeo da performance *artivista* em: <http://www.youtube.com/watch?v=CJfeUSvRKDA>

Verifica-se portanto que, por via do vídeo, com frequência estas ações, uma vez performadas, se transladam virtualmente do espaço público para o menos efêmero ciberespaço público onde permanecem ressoando e inspirando potenciais réplicas, isto é, potenciais novas *performances artivistas* – ou *reperformances*⁸⁸ (Raposo, 2013: 2) – noutros espaços públicos que, no fundo, são o mesmo macro espaço público onde se registam os mesmos macro problemas económicos e sociais. Nesse labor de imanente ressonância, o desejo maior de qualquer *performance artivista* que passe para a internet é conseguir que as suas imagens obtenham o efeito conhecido por “vídeo viral”, com disseminações exponenciais que obtenham um vasto número de visualizações e partilhas, o que de facto poucas alcançam.

Um exemplo de uma *performance artivista* representada especificamente, com enorme impacto, para a câmara (num estilo cinematográfico academicamente já denominado como “Unruly Documentary Artivism”⁸⁹, de documentário que vive muito da encenação do confronto, na senda de realizadores como Michael Moore ou Bill Mahler), e que passou para a internet logrando ser viral (e daí chegou mesmo a ser transmitida pelos *mass media*), foi a dos 3 emigrantes portugueses que criaram um autêntico *happening* à entrada da homenagem ao ex-ministro Miguel Relvas na Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria no Rio de Janeiro a 11/09/2013⁹⁰. O inesperado da cena contestatária a quebrar a discrição do sistema social de funcionamento do poder vigente nas elites partidárias – num registo emotivamente intenso e sentido, bem mais performativo que teatral – expôs as críticas dos sem-poder, dos excluídos, num momento e num espaço – de novo a importância do *site-specific* – em que esse poder se operava, afirmando a voz dos seus protagonistas como contrapoder. Nesta ação, 3 comuns e desconhecidos cidadãos, do lado de fora de uma cerimónia oficial, com o poder de uma *performance* para a câmara⁹¹ cujas imagens foram de forma viral ampliadas na

⁸⁸ A *praxis* da *reperformance* é comum nas artes visuais. Tome-se o exemplo da *reperformance* “Seven Single Pieces” em que a artista Marina Abramovic recriou *performances* de outros artistas com base em fotos e relatos.

⁸⁹ Ver: <http://culturelab.asc.upenn.edu/2013/09/16/unruly-documentary-artivism/>

⁹⁰ Ver o vídeo da ação performada para a câmara em: <http://www.youtube.com/watch?v=2YP-jLJPL6s>

⁹¹ Prática a partir da qual, para além das mais imediatas filiações no “Unruly Documentary Artivism”, se podem ainda estabelecer paralelismos mais alargados com trabalhos de matriz mais experimental onde as artes visuais aliam a atuação dos corpos para a câmara, com uma documentação das imagens em função dessa *performance* (Auslander, 2006: 3), num tipo de documento performativo teatral (Raposo, 2010: 27).

internet (tendo sido vistas por muitos milhares de pessoas) e ainda duplamente amplificadas pelos *mass media* que retransmitiram o sucedido, tiveram mais força política do que a própria cerimónia com todo o seu peso institucional. Ventilou-se o caso para a opinião pública e subverteu-se a lógica oficial através de uma simples representação de contrapoder que converteu todo o evento no oposto do que pretendia ser. Tendo Miguel Relvas se tornado para a opinião pública num símbolo da percecionada falta de honestidade da classe política, esta ação e sua coletiva partilha no ciberespaço público, ganha a dimensão referida em comentário anónimo num jornal: “é uma forma de justiça popular, já que a outra não funciona!”⁹².

Internet can provide a means for ordinary citizens to participate in the way that public events are told to others, set into context, understood by people far and near, and remembered for posterity. (...) If these early signs turn into a bigger movement, politics as we know it is in for big changes. (Gasser e Palfrey, 2011: 191)

A internet tem contribuído para uma liberdade de expressão, de pensamento, de escolha e acesso à informação que tem sido extremamente útil ao ativismo (Poster, 2010: 40). No entanto, apesar do seu potencial como meio acessível, descentralizado e horizontal que permite comunicações multidirecionais de velocidade instantânea⁹³, os ativistas estão conscientes sobre o facto de continuar a ser muito poderosa a tradicional “transmissão unidirecional” (Poster, 2010: 18) dos *mass media* para chegar a vastos públicos. Veja-se o exemplo do *Colectivo Negativo* que chega a elaborar *press releases* das suas *performances artivistas*⁹⁴ tendo por isso as suas ações “Somos Todos Capitães” tido inclusivamente

⁹² Ver 10º comentário *online* da lista na notícia sobre o assunto do jornal “Correio da Manhã” em: <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/nacional/politica/relvas-insultado-em-homenagem004818503?nPagina=1#comentarios>

⁹³ Se os ativistas usam as redes sociais, emails, telemóveis e plataformas de partilha de fotos/vídeos como ferramenta de organização, debate, documentação e divulgação (Raposo, 2013: 5), a cobertura em direto de acontecimentos de contrapoder, alternativa aos *mass media*, faz-se sobretudo recorrendo ao *live stream*. Em termos ativistas, em Portugal, o *PT Revolution* tem sido a plataforma *online* que mais tem coberto eventos contestatários (sobretudo manifestações) a partir do seu canal de *streaming*; e até já deram um workshop de formação e sensibilização para a atividade. Ver: <https://www.facebook.com/events/283190441803027/>

⁹⁴ Também o ativista Tiago Mendes refere na sua entrevista ter feito comunicados de imprensa para ações performativas em que participou. E mesmo Rodrigo Moita de Deus, que na entrevista afirma que o coletivo/blogue *31 da Armada* não envia comunicados de imprensa das suas *performances*, após a gravação, disse-me que houve ações em que avisaram um fotógrafo amigo que fez a cobertura jornalística.

cobertura em canais de TV⁹⁵. Outros há que definem a ação mediática por via do elemento-surpresa, contando com a inequívoca presença de câmaras televisivas no local visado para obterem grande visibilidade. Foi o caso da “Grândola Interrompe Sessão Parlamentar”⁹⁶ pensada segundo uma estratégia que se revelou altamente bem sucedida na sua comunicação, tomando partido da oportunidade oferecida pelas características do *site-specific* e do ambicioso alvo político escolhido.

Esta Grandolada (...) não quero usar a expressão marketing, nem as expressões relacionadas com o marketing, mas foi propaganda. Da melhor possível, da mais pura! Nós sabíamos que tínhamos os meios de comunicação social todos no Parlamento, precisávamos de pôr uma manifestação cá fora, nas bocas do mundo e ao fazer aquilo no Parlamento nós sabíamos que tínhamos as câmaras voltadas para nós, que ia ser notícia, que não havia maneira de não ser notícia e iam-nos perguntar porque é que o tínhamos feito. E nós aí íamos dizer: temos manifestação no dia 2 de março, chama-se “O Povo É Quem Mais Ordena – Que Se Lixe a Troika” e é uma ação que vale por si mesma, não temos mais nada a acrescentar. É uma forma de convocar as pessoas para essa manifestação, também. Para além de ser em si mesmo um protesto, porque nós não interrompemos qualquer pessoa, nós interrompemos o primeiro-ministro. E podíamos ter interrompido outras pessoas, inclusivamente de partidos da oposição. Não interrompemos sequer ninguém do outro partido da coligação. Era a figura do primeiro-ministro que nos interessava.

(Joana Manuel, 37 anos, atriz, membro do coletivo *Que se Lixe a Troika*, colabora regularmente noutras ações ativistas; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013; a ação é uma das 10 *performances artivistas* cujas imagens fazem parte da videoinstalação)

Portanto é possível observar que tanto há *performances artivistas* no espaço público que existem exclusivamente *per se*, como podem ser realizadas em articulação com os grandes protestos. A esse nível tanto auxiliam a divulgar manifestações apelando à sua participação geral através da internet e dos *mass media*⁹⁷, como após o fim dos eventos de massas pretendem prolongar os seus ecos de protesto com outras pequenas ações que mantenham o debate das questões em causa e continuem a pressão social para a mudança⁹⁸.

⁹⁵ Ver: <http://sicnoticias.sapo.pt/pais/2012/09/30/soldadinhos-de-plastico-protestam-frente-ao-parlamento-em-lisboa> + <http://www.tvi24.iol.pt/503/sociedade/protesto-pestre-negra-manifestacao-ministerio-da-saude-governo-saude/1426224-4071.html>

⁹⁶ *Performance artivista* cujas imagens fazem parte da videoinstalação, constando no ponto 4 deste capítulo.

⁹⁷ É o caso da *performance artivista* “Falsa manifestação de apoio à Troika”, também parte da videoinstalação.

⁹⁸ É o caso da *performance artivista* “Da Peste – Urbi et Orbi”, de acordo com os depoimentos dos membros do Colectivo Negativo que entrevistei (ver DVD com a entrevista em anexo).

Esta fascinación por el performance en vivo también está conectada a la poderosa mitología del artista de performance como antihéroe y encarnación de la contra-cultura de su tiempo. (Gómez-Peña, 2005: 208)

Grande parte dos ativistas que conheci não recorrem a linguagens ditas artísticas como *modus operandi* único e exclusivo do seu ativismo, simplesmente, de forma muito natural e possuindo uma forte cultura e identidade “contra-hegemónica” (Downing, 2002a: 197), acabam por imprimir um carácter artístico à sua ação pela eficácia dessa linguagem, pela sua personalidade criativa ou pela sua formação / prática na área, já que muitos deles, de acordo com o que me foi dito em entrevistas e também em conversas informais no campo de pesquisa etnográfica, estão de alguma forma ligados às artes, a setores culturais ou às chamadas “indústrias criativas”. De tal maneira que por vezes é impossível distinguir se essas performances se tratam de atos políticos que ganham uma dimensão artística, ou se de atos artísticos que se afirmam como protesto político.

As *performances artivistas* no espaço público, tal como as grandes manifestações coletivas, embora também se indignem publicamente em nome do que é público, realizam-se por via do inesperado, do singular, do simbólico, procurando provocar uma emoção política mais intensa e, muito importante, efetuam-se numa escala mais pequena de participantes (embora às vezes possam obter uma estrondosa visibilidade). Sendo poucos, mas audazes e irreverentes, para chegar subversivamente à emoção do público os seus atores recorrem a estratégias alternativas de expressão cuja força é sempre proporcional ao seu grau de inexpectabilidade e irrepetibilidade. O objetivo é veicular comunicações políticas em inesperadas situações banais ou banalizadas, tendo por meio a *performance*, com a intenção de atingir uma certa sensibilidade do indivíduo, de cada indivíduo em particular.

Perspetivando em termos semióticos observa-se que se coloca intencionalmente o corpo a comunicar para além do próprio corpo, no sentido em que a sua ação física procura de forma simbólica marcar uma posição, tocar pessoas e direta ou indiretamente convocar para uma consciência e mobilização social. O facto de tudo isso ser produzido a partir da ação do corpo, remete-nos para o conceito de *afeção*⁹⁹. Tendo aplicação num contexto psicológico e filosófico, o termo foi fundado por Espinosa e desde então tem sido amplamente abordado a

⁹⁹ Tradução em português do termo *affectio* que surge escrito em latim na célebre obra de Espinosa “Ética” e cuja tradução para outras línguas nem sempre é consensual.

posteriori por autores como Deleuze e Guattari ou Massumi. Numa abordagem muito sucinta, a *afeção* prende-se com a capacidade dos corpos afetarem ou serem afetados através das energias das suas ações e atitudes (Gould, 2010: 26), o que de alguma forma toca em algo as emoções. Ora uma performada representação de contrapoder bem sucedida é precisamente aquela que de alguma forma exerce *afeção* a quem a presencia.

As manifestações de coletivos na rua como demonstração de poder necessitam da presença do maior número possível de pessoas para ganhar *afeção* e para adquirirem uma legitimidade que lhes confira representatividade. Pelo contrário, a força das *performances artivistas* no espaço público é mais qualitativa que quantitativa, assumindo em pleno a sua vocação de contrapoder. Como tal, o mais importante não é o número de participantes, mas a sua capacidade de impacto no questionamento das relações de poder institucionalizadas na sociedade.

Segundo o que Majo Hansotte identifica como 4 grandes lógicas atuantes na sociedade civil – baseadas na argumentação, narração, prescrição e desconstrução (Hansotte, 2008: 227) – verifica-se que as *performances artivistas* no espaço público embora façam parte de um esforço mais alargado de argumentação (onde são parte do debate de ideias politicamente exercido no espaço público), de narração (enquanto representação descritiva de uma situação ou testemunho de denúncia, mesmo se a um nível simbólico, dramatizado) e de prescrição (no sentido em que estas ações enunciam uma problemática visando prescrever um futuro melhor), é ao nível da desconstrução que fundamentalmente se estruturam e ganham força própria, única, exprimindo uma postura ética de resistência que em locais e/ou momentos inesperados, segundo uma prática consciente ou inconscientemente artística, subverte de forma criativa o *status quo*. Essa inteligência desconstrutiva dá-lhes uma capacidade comunicativa especial, numa revelação crítica face a algo que se percebe como injustiça, desigualdade ou má opção pública. Sempre de forma não-violenta¹⁰⁰, declaram uma dissensão – com estratégias como o poético, o bizarro, o humorístico, entre outras –

¹⁰⁰ Postill identifica a existência de toda uma performatividade de não-violência (Postill, 2013: 6) ligada aos principais *novísimos movimentos sociais* espanhóis, que me parece nesta matéria, como noutras, muito semelhante à que se encontra nos correspondentes movimentos sociais portugueses. Manuel Castells também refere essa recorrente prática não-violenta em: <http://www.vilaweb.tv/xerrada-integra-de-manuel-castells-a-lacampadaben>

procurando ganhar voz na esfera pública por via da força metafórica artística. Nesse sentido, dão literalmente “o corpo ao manifesto” recorrendo a ações físicas de cariz ideológico-performativo. Ao limite pode chegar à “desobediência civil” (Thoreau, 1997: 20) com todas as possíveis consequências que um ato mais sacrificial pode implicar face às forças da ordem.

Richard Schechner, na sua análise antropológica da performance, estabelece um paralelismo entre a performance teatral e a performance ritual. Defende que em ambas se passa uma fronteira dimensional, mas enquanto na experiência teatral o *performer* é “transportado” de uma dimensão quotidiana para uma dimensão performativa, acompanhando o estado de espírito essa mudança e regressando à dimensão quotidiana com o fim da performance, na experiência ritual o *performer* é “transformado”, isto é, o ritual (por exemplo um ritual de iniciação) muda o seu ator através da ação da performance, não sendo possível regressar-se exatamente igual ao ponto de partida (Schechner, 1981: 95). Aplicando esse modelo schechniano ao caso das *performances artivistas*, há que distinguir as ações que recorrem a uma linguagem teatral mais convencional¹⁰¹ e adoptam o uso de personagens, e aquelas em que o *performer* não se disfarça, enquadrando-se mais na linguagem da *performance* contemporânea, onde não há uma *persona*¹⁰². Nas representações artivistas, mesmo quando há personagens (e a maior parte das vezes não o há) estas não possuem profundidade psicológica, apenas funcionam como símbolo genérico de algo que lhes permita viver a experiência. Nessa perspetiva não há uma grande imersão emocional no outro representado e vive-se sobretudo o sentimento da experiência subversiva, ficando as fronteiras entre “transportado” e “transformado” tão ténues, que se quebram totalmente nas situações onde não há personagens e os *performers* totalmente assumem e expõem a sua voz, o seu corpo, a sua opinião (Ferreira, Silva, 2011: 13). Ao não representarem o papel de outro que os “transporte” no seu disfarce, não há um trabalho de encarnação noutra pele e é o próprio que se entrega à experiência, que se atreve a ultrapassar fronteiras, o que cria condições para se ser mais “transformado” pela vivência criada fora do estado quotidiano.

¹⁰¹ É possível as ações serem não-convencionais politicamente mas mais clássicas artisticamente.

¹⁰² No sentido de máscara, de alter ego.

Em primeiro lugar aquela ação de protesto, do 5 de outubro, foi muito importante para mim. Foi muito importante para aprender algo. De um modo geral acho que é isso que toda a gente está a tentar fazer: aprender algo. Mesmo se inconscientemente. (...) Isto [o poema da música] fala da presença da pessoa, de não se deixar dominar, de ter força para ter a sua própria voz. Não se deixar oprimir. E naquela altura era precisamente isso que eu sentia.

(Ana Maria Pinto, cantora lírica, 32 anos, fundadora do Coro de Intervenção do Porto; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013; a ação é uma das 10 *performances artivistas* cujas imagens fazem parte da videoinstalação)

Essa primeira Grandolada é uma ação que eu provavelmente não me vou esquecer nunca. (...) foi mesmo muito especial! Primeiro porque nós sabíamos que qualquer tipo de ação de protesto no Parlamento é uma coisa que pode ser perigosa, legalmente falando, por outro lado nós estamos num ponto tal de ataque à cidadania e às bases de um estado democrático que (...) foi de alguma maneira um imperativo. (...) Eu não fui a única pessoa que teve dificuldades em dormir na véspera. Sei de várias pessoas que diziam que parecia que iam para o primeiro dia de aulas. (...) Porque estávamos nervosos, porque não sabíamos o que é que nos iam fazer. Podiam-nos identificar, podiam-nos prender, podiam-nos fazer qualquer coisa. Portanto havia um certo nervo!

(Joana Manuel, 37 anos, atriz, membro do coletivo *Que se Lixe a Troika*, colabora regularmente noutras ações ativistas; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013; a ação é uma das 10 *performances artivistas* cujas imagens fazem parte da videoinstalação)

Já fiz 2 anos seguidos. Tenho feito na altura do Natal. Uma vez foi aqui no Rossio, outra foi na Rua do Carmo. Venho com um grupo de amigos, vestimo-nos de sem-abrigo, sentamo-nos no chão com cartazes a dizer "Para o ano podes ser tu a estar aqui!". O ano passado trazia um espelho, quando as pessoas olhavam para mim eu punha o espelho à frente da cara para elas se verem naquela posição. O objetivo é as pessoas repararem que isto existe. Estas pessoas existem, estão na rua, sozinhas e têm que dormir e viver na rua e as pessoas passam por elas e não ligam, viram a cara para o lado. (...) Depois de fazer isso a pessoa não fica a mesma. Se puderes um dia fazer isso, faz. (...) Quando a gente sai dali estamos um bocado doridos com a experiência. Saber o que aquela gente que está ali no chão sente. Com todas aquelas pessoas a passar ao seu lado, a entrar na Zara, a entrar nas grandes lojas e saem a olhar para o lado porque não querem ver. E nós pomo-nos muitos pela rua abaixo, ao longo da rua, para obrigar as pessoas a ver. (...) É fantástico! São experiências que as pessoas deviam fazer porque... Faz a diferença! Dentro de nós.

(João Pestana, 56 anos, técnico de comunicação e informação aeronáuticas, membro-fundador dos *Indignados* de Lisboa, membro-fundador da Assembleia Popular de Algés; excerto da entrevista realizada em outubro de 2013)

Para mim passou a ser mais importante uma ação política que é vista como um crescimento das pessoas que fazem parte do grupo, do que a ação. (...) Dos coletivos que tenho feito parte (...) tenho visto nessas pessoas e em mim próprio um crescimento político (...) Juntámos um grupo de 12 pessoas que antes de ir para a marcha se vestiu, se transvestiu, (...) houve ali toda uma cena performativa transformista. (...) eu que não estava especialmente estrambólico – ia um gajo vestido de Pikachú fêmea, (...) era muito mais espalhafatoso do que a forma como eu estava – eu estava com um top feminino, com umas mamas e uma saia, mas não era nada de especial (...) Havia parte de mim que gostava de usar uma saia, mas estava a morrer de medo. Foi por estar naquele grupo de pessoas que eu fui, que saí à rua. Estava aterrorizado! Olhava para todos os lados na rua a pensar alguém me está a ver com saias. Aquele dia foi espetacular! (...) no final da marcha eu estava absolutamente confortável em estar de saia, (...) aquilo começou a mexer e a tocar em algumas partes. (...) É uma coisa que eu tenho feito desde então. Primeiro só em casa a andar de saia, depois só em sítios mais revolucionários, e este ano queria começar a ir de saia para a faculdade.

(Pedro Feijó, 21 anos, estudante universitário em Estudos Gerais - curso organizado conjuntamente pelas Faculdades de Belas-Artes, Ciências e Letras, membro de um coletivo ativista que preferiu não identificar; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

O que eu sinto vontade de comunicar com estas ações é que as pessoas se voltem um bocadinho para dentro. Pensamos que o protesto na manifestação é para fora. E é normalmente isso que acontece. “Eu estou contra ti!” ou “Eu acuso-te de...”, “Por tua culpa, eu...” e nós estamos a pegar no oposto, olharmos para nós próprios e: OK, o que é que nós podemos fazer? Do nosso pequeno mundo, do nosso universo pessoal, o que é que pode ser alterado? Onde é que está a chama que nos vai impulsionar a todos para cada um na sua individualidade lutar *a posteriori* para fazer alguma coisa? E para isso é necessário que tu ganhes consciência de ti próprio e da tua vida para poderes fazer alguma coisa.

Ações como a do dia 2 [manifestação de 02/03/2013 com centenas de milhares de pessoas na rua] são superimportantes, mas depois quando chegam ao fim parece que voltou tudo à normalidade e se calhar há necessidade de haver ecos, para se perceber: Não, as coisas não estão normais! Isto ainda não mudou nada. Eu não mudei, as pessoas que estão à minha volta não mudaram, o mundo que está à minha volta não mudou. OK, [na manifestação] piquei o ponto e agora? (...) Aumentar a consciência de que é preciso tomar uma medida concreta em relação ao SNS (...) Essa ação passa por todos. Não passa apenas pelos partidos ou por quem está no parlamento ou por tirar de lá uns para pôr outros. Não! Há uma divisão de responsabilidade. Porque nós neste momento somos tanto vítimas, como culpados.

(Joana Freches Duque, 23 anos, atriz, frequenta um curso de Pesquisa e Composição Coreográfica + Henreles Henrique, 26 anos, artista visual e de artes do espetáculo, frequenta um mestrado em Encenação; ambos membros do *Colectivo Negativo*; excerto da entrevista realizada em março de 2013; participam em 2 das 10 *performances artivistas* cujas imagens fazem parte da videoinstalação)

Os autores destas ações podem mudar algo na sociedade que os rodeia ou não, no entanto, ao longo desse processo de certo modo são eles próprios que se transformam. Na expressão de uma consciência cívica mais crítica, audaz, criativa, sentida e livre, vivem a experiência de uma maior intensidade. A intensidade da emoção na crença em valores que sentem iluminá-los, podendo ser inspiradores para outros. A intensidade da emoção no animo do lúdico divertimento da dramatização. A intensidade da emoção na partilha com o outro, mesmo se abstrato e coletivo, na sua empática e solidária performance de luta pelo que consideram o bem comum. A intensidade da emoção na afirmação de uma subjetividade na esfera pública, onde o olhar do Outro reconhece e reflete o Eu de forma mais intensa quanto mais intensa for a oposição ou posição tomada. A intensidade da emoção de se sentirem mais livres e corajosos ao romperem com códigos normativos e com dominantes formas de organização para si opressivas e injustas, entrando na dimensão do extraordinário. Ora, sendo os esforços de transformação do mundo e de si próprios indissociáveis (Friedman e Holzman, 2012 : 9), pela sua performatividade artivista estes atores de contrapoder sentem-se mais vivos e, afirmando-se publicamente mais vivos, é o próprio ideal de Democracia que não morre. Nem dentro de si, nem nas ruas de todos.

Nas formulações de Péricles – e, aliás, também nos poemas de Homero – fica eminentemente claro que o significado mais profundo do acto praticado e da palavra enunciada não depende da vitória ou derrota, e não deve ser afectado pelo resultado final, pelas suas consequências boas ou más. (...) é da sua natureza violar os padrões consagrados e atingir o plano do extraordinário, onde as verdades da vida quotidiana perdem a sua validade (...) enquanto a *polis* inspirar os homens a ousarem o extraordinário, tudo estará seguro (...) A grandeza, portanto, ou o significado específico de cada acto, só pode residir no próprio desempenho (performance), e não nos motivos que o provocaram ou no resultado que produz. (Arendt, 2001: 256-257)

3. Inscrição das *performances* artistas no espaço público numa genealogia política do teatro e da *performance*

Different performers, at different places and times and in spite of the stylistic forms specific to their traditions, have shared common principles. The first task of theatre anthropology is to trace these recurrent principles. (Barba, 2000: 41)

De forma consciente ou não, as *performances* artistas no espaço público recorrem a estratégias comuns ao campo das artes contemporâneas, nomeadamente ao nível das artes visuais e do espetáculo, podendo identificar-se na sua prática elementos como o *happening*¹⁰³, o *site-specific*¹⁰⁴, a *instalação*¹⁰⁵, o *ready-made*¹⁰⁶, mas tendo sempre como base a *performance*¹⁰⁷ e, frequentemente, os seus registos em vídeo¹⁰⁸. Veja-se por exemplo a

¹⁰³ Para mais informações sobre as características formais e conceptuais do *happening* consultar: Kirby, Michael (1965) *Happenings: an Illustrated Anthology*, Nova Iorque, E. P. Dutton e Sandford, Mariellen (Ed.) (1995) *Happenings And Other Acts*, Londres, Routledge (online). Disponível em: <http://emc.elte.hu/seregit/Happenings.pdf>

¹⁰⁴ Para mais informações sobre as características formais e conceptuais do *site-specific* consultar: Webb, Emily (2010), *On Site-Specificity: A Genealogy*, Dissertação de Doutoramento em Filosofia – História de Arte pela Universidade Emory, Atlanta (online). Disponível em: <https://etd.library.emory.edu/view/record/pid/emory:7sbdh>

¹⁰⁵ Para mais informações sobre as características formais e conceptuais da *instalação* consultar: Rosenthal, Mark (2003) *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Munique, Prestel Verlag e Bishop, Claire (2005) *Installation Art a Critical History*, Londres, Tate (online). Disponível em: <http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Bishop001.pdf>

¹⁰⁶ Para mais informações sobre as características formais e conceptuais do *ready-made* consultar: Duve, Thierry de (1999) "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", *The Duchamp Effect*, pp. 93-130, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press (obra original publicada em 1996).

¹⁰⁷ Para mais informações sobre as características formais e conceptuais da *performance* consultar: Goldberg, Roselee (2007), *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (Camargo, Jefferson Luiz, Trad.; Oliveira, Carla, Lopes, Rui, Adapt. e Revisão), Lisboa, Orfeu Negro (obra original publicada em 1988 e revista em 2001).

¹⁰⁸ Há um paralelismo formal entre a prática de artistas performando ações de contestação política para a câmara com vista a depois colocarem os vídeos na internet e uma prática onde artistas interpretam as suas *performances* para a câmara visando mais tarde expor os vídeos ao público. Como já foi referido antes, nas artes visuais é comum aliar a atuação dos corpos para a câmara, com uma documentação das imagens em função dessa *performance* (Auslander, 2006: 3). Tal foi realizado por artistas como Joseph Beuys, Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham, Valie Export ou Francis Alÿs, só para citar algumas referências históricas nesta matéria.

performance artista no espaço público que o coletivo *Exército de Dumbledore* fez em setembro de 2013 como protesto pela discriminação e perseguição das minorias LGBT na Rússia: pintaram provocadoramente uma passadeira de peões frente à embaixada russa com as 6 cores do arco-íris símbolo de identidades *queer*¹⁰⁹. Esta obra artista – formal e conceptualmente site-specific, *ready-made* e pintura – com a sua identidade tão marcada ao nível artístico como político, cria uma representação icónica de resposta à realidade que denuncia, mas onde a dimensão da *performance* é parte integrante e fundamental da obra pela sua desafiadora ação física *in loco*. A arriscada provocação pode até ser considerada ilegal¹¹⁰ com toda a energia de contracultura e contrapoder que isso adquire.

Por vezes a *performance* de contrapoder continua para além da própria *performance* dos artistas. Foi o caso da *instalação* de simulados corpos enforcados com cartazes a dizer “Troikados”, realizada em setembro de 2013 pelo coletivo *Que se Lixe a Troika* em semáforos no meio da rua¹¹¹. Aí, tão importante como o revisionamento político do lugar público incorporado pela *instalação*, metáfora de uma “troikada” *polis* suicida, é a própria *performance* dos artistas¹¹² e a ação que se prolonga para além deles através da consequente *performance* de vários agentes da autoridade a tentar tirar os bonecos dependurados, acabando por oferecer um involuntário espetáculo para os transeuntes espectadores.

Tu ficas com um sufocado, um enforcado, em cima de um semáforo, que não só não tiveste de subir a nada, nem foi especialmente complicado de pôr lá em cima, como é difícilimo de tirar. O *Exército de Dumbledore* publicava comentários que havia nas redes sociais (...) e havia alguém a comentar: “Ainda hoje passei na Praça de Londres e estava lá o “troikado” em cima do semáforo. Não percebi bem o que se passava mas certamente era uma situação perigosa porque havia 6 polícias lá em baixo a tentar perceber como é que o iam tirar. É uma ação que funciona brilhantemente, no sentido em que, não só chega às pessoas, não só é altamente criativo, como mesmo para conseguir tirar aquilo, têm que chamar uma carrinha que tenha um elevador para conseguir tirar aquilo e interromper o trânsito e causa ainda mais estralho à volta da situação.

(Pedro Feijó, 21 anos, estudante universitário em Estudos Gerais - curso organizado conjuntamente pelas Faculdades de Belas-Artes, Ciências e Letras, membro de um coletivo artista que preferiu não identificar; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

¹⁰⁹ Ver imagens ilustrativas no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “PAEP_LGBT_Emb.Rússia”)

¹¹⁰ Pode ver-se nas fotografias um polícia a olhar e a falar para um rádio transmissor numa das imagens, podendo revelar que quem esteve presente a participar ou a ver com certeza sentiu algum nervosismo e risco.

¹¹¹ Ver imagens no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “instalacao_resultado_de_PAEP_Troikados”)

¹¹² Ver vídeo com parte da *performance* em: <http://www.youtube.com/watch?v=5uFsglELrRE>

Tal como a *performance*, as *performances artivistas* no espaço público desenham-se a partir de ações, atitudes e movimentos do corpo, criando uma comunicação simbólica de transmissão de expressões emocionais e conceptuais a um público (mesmo se esse público for reduzido ou assistir à performance de forma diferida, através da sua documentação em vídeo na internet). Essa correlação entre as *performances artivistas* e a *performance*, centrada no próprio corpo como eixo central de ação, ficam bem patentes na grande maioria das *performances artivistas* da videoinstalação que compõe a dimensão visual deste estudo.

Typically, theatre transports the audience to a reality apart from the everyday; radical street performance strives to transport everyday reality to something more ideal. (...) Radical street performances respond directly to events as they occur whereas professional theatre schedules are planned well in advance. The temporal context of radical street performances is the duration not of the show but of the struggle (Cohen-Cruz, 1998: 1)

Ao contrário do que sucede na tradição teatral, na *performance* assume-se a própria subjetividade de quem a pratica e não há personagens (Goldberg, 2007: 9), tal como acontece na maioria das *performances artivistas*¹¹³. A *performance* não segue o caminho da ilusão e o *performer* não representa. Idealmente e por definição entrega-se a si próprio no ato (Auslander, 1997: 54). Desse modo, à luz dos argumentos schechnerianos¹¹⁴, compreende-se que tal como a *performance art*, a *performance artivista* seja potencialmente tão transformadora. Essa transformadora intensidade emocional, por comparação com abordagens mais teatralizadas, resulta de uma maior imprevisibilidade no confronto com a realidade exterior e de um sentir psicologicamente menos encenado.

¹¹³ E recorde-se que das poucas vezes que há a presença de personagens estas representam mais símbolos que personalidades com profundidade psicológica.

¹¹⁴ Apontados no ponto 2 deste capítulo.

Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera *materia prima*. (...) Incluso en los casos en que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte.

Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico – un modelo en miniatura de la humanidad – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos. (Gómez-Peña, 2005: 204)

A maioria das *performances artivistas*, de igual modo que as *performances* exclusivamente artísticas, funciona mais por metáforas que por narrativas nos moldes tradicionais de estrutura aristotélica (Goldberg, 2007: 9). Tão pouco têm por norma obedecer a ensaios, apresentando-se quase sempre com atuações únicas, pois de alguma forma perdem o sentido e a força da sua ontologia se forem reproduzidas (Phelan, 1993: 148). Ainda assim, nem sempre são tão categóricas as diferenças entre teatro e *performance* e as características de um *medium* podem estar presentes no outro. Basta ver o caso do chamado *Teatro Invisível*, onde cada atuação se desenrola de forma única, impossível de prever ou ensaiar na sua improvisada relação dialógica com o real ¹¹⁵, características que em muito aproximam este tipo de teatro da ontologia da *performance*.

A *performance* possui algumas semelhanças com o mundo do teatro, mas foi desenvolvida sobretudo no meio das artes visuais e da dança durante a época moderna e contemporânea.

A história da performance do século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto com o público. (...) Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade de performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como o vídeo, película, *slides* e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados. (Goldberg, 2007: 10)

¹¹⁵ O *Teatro Invisível* está inclusivamente presente numa das *performances artivistas* cujas imagens integram a videoinstalação criada para este trabalho (ver ponto 4 deste capítulo).

Por comparação com outros *media* artísticos, só muito recentemente a *performance* ganhou o seu reconhecimento mais institucional como expressão artística própria, no seguimento da crescente interdisciplinaridade das artes sobretudo a partir dos anos 70 (Goldberg, 2007: 1). Era uma época onde o conceptualismo se afirmava como movimento, privilegiando as ideias sobre o objeto, numa lógica bastante anticapitalista (a arte enquanto prática efémera e não transacionável, em oposição à tradicional lógica mercantil das obras de arte). Nesse contexto, a *performance* surge como a *praxis* mais visível de uma criação plástica imaterial, embora as representações ao vivo sempre tenham sido usadas como forma de questionar e transgredir convenções artísticas e sociais (Regan, 2000: 54). Essa identidade crítica com o *status quo* esteve presente de forma recorrente na centenária tradição teatral ocidental (Boal, 1977: 5), desde os clássicos gregos, com as suas performatividades satíricas¹¹⁶, passando pela obra de referências incontornáveis do teatro europeu¹¹⁷. Contudo, é com as chamadas vanguardas históricas do princípio do séc. XX, que se instala de forma profunda a dissensão, a subversão e a contracultura na representação dramática. Acontece de forma integrada, em consonância com as restantes artes e envolvente conjuntura histórica. Em parte é fruto de uma mentalidade burguesa triunfante, com a sua valorização do indivíduo e da liberdade, que nas artes levou a privilegiar as noções de autoria, de originalidade ou de gosto pela rotura individual, fator que em última instância se vira muitas vezes contra o próprio sistema, numa atitude emancipatória¹¹⁸. Por outro lado, resultou de novas narrativas políticas que emergiam em oposição à mentalidade burguesa, criticando ferozmente os seus sistemas tradicionalistas e capitalistas. Daí surgem movimentos como o Futurismo, o Expressionismo, o Construtivismo, o Dadaísmo ou o Surrealismo, que recorrem à *performance* “para demolir categorias e apontar para novas direcções” (Goldberg, 2007: 7) numa clara ligação entre arte e

¹¹⁶ Note-se que as performatividades satíricas surgem antes dos textos clássicos e permaneceram para além do paganismo, instalado o posterior domínio da cultura cristã (por exemplo em práticas carnavalescas).

¹¹⁷ Como Shakespeare ou Molière. No caso da dramaturgia satírica portuguesa poderíamos apontar os exemplos históricos de Gil Vicente ou António José da Silva, mais conhecido como o Judeu.

¹¹⁸ A própria História da Arte regista, analisa e valoriza os nomes de autores que iniciaram roturas. No entanto Umberto Eco defende que uma obra de arte mesmo em rotura com determinadas normas anteriores, não pode romper com todas, se quer ainda assim ser reconhecida como arte (Kirshof, 2008: 5).

agitação política ¹¹⁹. Estes movimentos vão abrir precedentes que permitirão que a arte da *performance* faça o seu caminho ao longo do séc. XX (inúmeras vezes como instrumento político) ¹²⁰. Especialmente a partir dos anos 60 – década que assistiu a uma intensa revolução cultural, do movimento *hippie* ao Maio de 68 – a *performance* afirma-se nos moldes em que a conhecemos hoje em dia (Drain, 1995: 109), libertando-se do teatro ¹²¹ (Regan, 2000: 52). Também a dança muito contribuiu nessa época para o desenvolvimento da *performance*, sobretudo com a chamada Nova Dança ¹²². Em síntese, se historicamente já existia uma tradição de desobediência canónica na arte (sobretudo desde que a arte deixou de estar ao serviço exclusivo do poder religioso, aristocrático ou do estado), a relação entre arte e política tornou-se ainda mais estreita na Modernidade e Pós-modernidade ¹²³. Atualmente uma das principais tendências da arte contemporânea tem sido a sua dimensão de questionamento dos modelos de funcionamento sociopolíticos ¹²⁴.

¹¹⁹ Vejam-se os controversos saraus de Marinetti e duma série de futuristas em Paris e na Itália; na Rússia, os *agit-prop* de Maiakovski e da ROSTA ou as *performances* construtivistas de Meyerhold; as festas da alemã Bauhaus e as consequentes *performances* de Schlemmer; as famosas atuações expressionistas de Kokoschka nuns jardins vienenses; as escandalosas *performances* dadaístas no suíço Cabaret Voltaire que Paris importa e funde com Surrealismo em *performances* realizadas por Duchamp, Man Ray, Antonin Artaud ou Jean Cocteau.

¹²⁰ A este nível contribuíram artistas visuais como Yves Klein, Piero Manzoni, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Vito Acconci, Bruce Nauman, Joan Jonas, o grupo Fluxus, entre tantos outros. Com uma vocação claramente artista podem identificar-se exemplos históricos como o do *Living Theatre* (grupo de teatro norte-americano famoso pelas suas representações contra a guerra do Vietnam, com apelos à desobediência civil, interpelando o público a interagir numa rotura com as convenções da “4ª parede” que divide atores do público, arte da vida, passividade da participação ativa) ou, do lado do antigo Bloco de Leste, o de muitos *performers* que contestavam o regime vigente por via da *performance* (o caso mais célebre foi o do checo Tomas Ruller).

¹²¹ Paralelamente o teatro é tão ou mais marcado por autores profundamente políticos (ex: Erwin Piscator, Bernard Shaw, Jean-Paul Sartre, Eugene Ionesco, Peter Weiss ou a incontornável referência de Bertolt Brecht).

¹²² Da geração que constituiu nos 60’s/70’s a chamada Nova Dança fizeram parte *performers*/coreógrafos como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti, David Gordon, Barbara Lloyd, entre outros. Há também uma Nova Dança Portuguesa, com nomes como Vera Mantero, João Fiadeiro, Rui Horta, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, etc. A Nova Dança Portuguesa surge nos anos 80, em sintonia com o que faziam Jérôme Bel, Alain Platel, Anne Teresa de Keersmaeker ou Meg Stuart noutros pontos da Europa.

¹²³ A partir das vanguardas históricas do séc. XX duas tendências marcam claramente a arte: uma mais harmoniosa, que continua a ver a arte como uma possibilidade de beleza e elevação sensível, e outra mais de conflito, rotura e desequilíbrios (Michaud, 2011: 1). Creio que qualquer forma de arte que se afirme política, pode ter ou não presente a primeira dimensão, mas terá seguramente uma dimensão conflitiva a algum nível.

¹²⁴ Muito embora a arte contemporânea viva atualmente no paradoxo de estar estruturada segundo as lógicas de um sistema em tudo análogo ao sistema socioeconómico que critica.

O crescimento exponencial do número de artistas performativos em quase todos os continentes, os inúmeros novos livros e cursos universitários sobre o assunto e o grande número de museus de arte contemporânea que começam a abrir as suas portas aos *media* ao vivo são indícios claros de que, nos próximos anos do séc. XXI, a arte da performance continuará a ser, em boa parte, a mesma força motriz usada anteriormente pelos futuristas italianos para registar a velocidade e a dinâmica do séc. XX. (...) a arte da performance continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora. (Goldberg, 2007: 281-282)

Como não identificar nas atuais *performances* *artistas* no espaço público, ressonâncias de todo um passado teatral, performativo e plástico evocado no breve excuro realizado ao longo deste subcapítulo? Como não identificar por exemplo na ação *artista* “Rate Me” a presença de influências do *agit-prop* (Drain, 1995: 108), do *Teatro de Guerrilha* (Friedman, Holzman, 2012: 5) ou do *Living Theatre* (Tytell, 1995: XI)? Como não ler as assumidas influências do teatro de Artaud na *performance* “Da Peste – *Urbi et Orbi*”? Ou não pensar nas *performances* de Angelika Festa ¹²⁵ ao ver a *performance artista* “Estátuas de Luto / Em Luta”? No meu universo de estudo, os indivíduos entrevistados – responsáveis por estas e outras *performances* *artistas* que compõem a videoinstalação – possuem na sua totalidade uma escolaridade elevada, tendo sido sempre possível encontrar pessoas com algum tipo de formação, experiência ou sensibilidade ligada aos campos das artes, da criatividade e da comunicação. Creio portanto que é inevitável que em algum momento tenham visto, lido ou, de alguma forma entrado em contacto, com performatividades artísticas de contrapoder (tal é assumido inclusive por elementos de Direita), cujo o conhecimento revelam pela natureza conceptual, formal e histórica em que inscrevem as suas ações.

Nós já fizemos variadíssimas ações de *agit-prop*. Começámos por pôr uma bandeira portuguesa no castelo de Olivença, numa madrugada de dezembro mudámos os nomes das ruas de Lisboa, (...), mudámos a bandeira na câmara municipal de Lisboa – talvez seja a nossa ação mais conhecida – ou inaugurámos uma estátua ao Jaime Neves à porta do Campo Pequeno – o sítio onde os fascistas deviam ser todos enviados – e por aí fora. Portanto, temos uma longa tradição de agitação.

(Rodrigo Moita de Deus, 36 anos, consultor de comunicação de empresas, membro-fundador do blogue *31 da Armada*, monárquico, membro da comissão política nacional do PSD; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

¹²⁵ Nas suas *performances* Angelika Festa recorrentemente aparece apenas em ordem a desaparecer (Phelan, 1993: 152), seja por exemplo com espelhos na cara, cobrindo-se ou enfaixando-se.

4. Dez *performances* *artistas* para uma videoinstalação

Neste subcapítulo serão brevemente abordadas as dez *performances* *artistas* que selecionei para integrar a videoinstalação. Um dos primeiros critérios de seleção foi haver documentação em vídeo das ações performadas (feita por mim ou obtida por outras vias). Posteriormente escolhi ações que abordam temáticas relativas ao atual contexto de crise económico-social ou que questionam o sistema político, motivo pelo qual todas ocorrem entre 2009 e 2013. O objetivo é mostrar diferentes estratégias de ação, tendo como denominador comum o facto de corresponderem ao perfil traçado de *performance* *artista*.

Rate Me

“A rua é o palco”, escreveu Jerry Rubin nos anos de 1960 a respeito dos protestos contra a guerra de Vietnam. (Schechner, 1995: 64)

“Rate Me” foi uma ação de teatro de rua que ocorreu no Rossio (22/05/2011), durante a *Acampada de Lisboa*. Nessa representação as agências de rating eram caricaturadas como um senhor de fato, gravata e cartola contendo um grande cifrão que, numa atitude autoritária, sujeitava vários povos europeus à submissão. O teatro era interativo e para além dos autores da iniciativa, convidavam-se pessoas na praça a participar. Havia 4 grupos de pessoas que personificavam os povos então financeiramente intervencionados pela Troika e avaliados como “lixo” pelas agências de notação: portugueses, gregos, irlandeses e islandeses. Todos eram muito subservientes com a entidade, exceto os islandeses que se revoltavam. Animados pela revolta destes, os restantes povos seguiam-lhes os passos. No seu conjunto a representação visava, de forma muito simples, renunciar às grandes narrativas económicas estruturantes do discurso oficial, em benefício da sublevação dos povos pela sua soberania.

De todas as *performances* *artistas* selecionadas esta é a que se enquadra nas linguagens mais clássicas do teatro: há personagens, há uma narrativa fictícia com princípio, meio e fim e, embora não tenha tido ensaios, a participação do público é pré-definida e dirigida. Apesar do balanço da ação ter sido positivo para Tiago Mendes (o impulsor da

ação), Joana Manuel (uma das atrizes participantes no teatro) na sua entrevista reconhece que a iniciativa teve o seu valor, mas receia que tenha alcançado reduzido impacto junto do público-alvo pretendido, por ter convocado poucos transeuntes e ter integrado sobretudo participantes que faziam parte da *Acampada*. Portanto interagiram com um tipo de público familiar que já tinha previamente uma posição semelhante sobre o assunto. Pessoalmente considero que a ação tem na sua matriz a referência deixada pelo teatro de guerrilha dos anos 60/70 e busca trazer o teatro para fora do tradicional espaço do palco, rompendo com a chamada 4ª parede que separa os atores do público, num convite à participação na ação. No entanto, o que nessa altura era inovador, hoje-em-dia pode facilmente ser confundido com um dos muitos espetáculos, praxes e animações de rua que se apresentam regularmente na mesma zona da cidade em que teve lugar a atuação do “Rate Me”. Portanto se marca a diferença por ser um tipo de ativismo menos comum em Portugal, ao nível artístico é bastante simples e convencional. A sua visibilidade foi contudo bem sucedida em termos de imagem, com a disponibilização de vídeos na internet e com uma reportagem em horário nobre na RTP ¹²⁶.

Participaram mais ou menos 40-60 pessoas, cada grupo tinha 10 a 15 pessoas. (...) Eu andei pela praça com um megafone na mão e a conversar com pessoas para virem (...) Depois da performance ter terminado as pessoas deram as mãos, cantaram juntas, juntou-se uma banda – os “Ritmos da Resistência” – que estavam lá também a dinamizar as ações da *Acampada de Lisboa*. Juntou-se tudo e fez-se uma manifestação espontânea ali, em que estava tudo a cantar e a dançar ao ritmo da música e a gritar contra as agências de rating.

(Tiago Mendes, jovem desempregado, frequentou a escola artística António Arroio e possui formação em design, ativista independente; excerto da entrevista realizada em fevereiro de 2013)

Tendo adquirido um carácter predominantemente endógeno, creio que a sua principal mais-valia foi ter dinamizado interações entre participantes da *Acampada*, o que contribuiu para fomentar o tipo de experiências relacionais que ajudaram a estabelecer conexões colaborativas que fizeram da *Acampada* uma plataforma de contactos que espoletou importantes movimentos sociais.

¹²⁶ Ver: <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=444383&tm=9&layout=122&visual=61>

Ensaio sobre o Desemprego

Teatro é conflito, luta, movimento, transformação e não simples exibição de estados de alma. É verbo e não simples adjectivo. Começamos então a dar mais valor ao conflito como fonte de teatralidade: a emoção dialéctica. (Boal, 1977b: 44)

“Ensaio sobre o Desemprego” foi uma oficina de *Teatro do Oprimido* realizada em Lisboa (30/09/2010) com pessoas desempregadas. O género de teatro adotado tem geralmente lugar em espaços públicos, a partir do exercício da improvisação e diante de espectadores que não sabem que o são, pois a ficção dissimula-se na realidade segundo um método de "teatro invisível" (Boal, 121: 1998). Desse modo, busca-se subverter e pôr em evidência situações quotidianas de opressão. Foi usado como instrumento político pelo seu autor, Augusto Boal, num estado ditatorial como o era o Brasil nos anos 60/70. Este modelo foi posteriormente aplicado em todo o mundo, incluindo em Portugal, como se vê por esta iniciativa que culminou com uma *performance* realizada por desempregados numa repartição da segurança social, situada no Areeiro. Foi ainda criado um blogue onde é possível aceder a documentação tanto escrita, como videográfica sobre a oficina teatral e a sua consequente acção de *Teatro do Oprimido*¹²⁷. Entre outras coisas pode ler-se no blogue: "Pretendíamos realizar uma acção que ajudasse a dar visibilidade à burocracia que enfrentam as pessoas desempregadas, o pesadelo que é enfrentar uma máquina burocrática que nos olha com desconfiança". Queixando-se do tempo de espera, do absurdo de certa burocracia e da falta de condições do local para tantas pessoas, facilmente conseguiram obter o apoio dos muitos desempregados presentes na sala de atendimento para criar uma enorme confusão, pondo muita gente a protestar. Ao contrário das práticas habituais de “teatro invisível”, esta acção revelou-se no final e assumiu-se como ativista, tendo a *curinga*¹²⁸ subido para cima de um balcão com um altifalante para ler um comunicado – enquanto distribuíam panfletos pelos utentes da repartição – a denunciar uma percepcionada situação de “injustiça e estigmatização dos desempregados”, apelando à “acção coletiva e consciencialização”.

¹²⁷ Ver: <http://ensaiosobreodesemprego.blogspot.pt/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=11>

¹²⁸ *Curinga* é a figura mais experiente que no *Teatro do Oprimido* funciona como facilitador da acção.

E foi interessante que as pessoas apoiaram – fora uma ou outra – e a certa altura o responsável pelo serviço veio lá dizer: “Isto aqui não é um comício!” e depois chama o segurança e até dava a entender que iam deter alguém. (...) Ela dizia: “Eu não estou aqui a fazer nenhum comício, só estou a dizer o que eu sinto, o que é que eu acho.” E depois pergunta: “Mas eu estou a chatear alguém?”. E as pessoas responderam quase em coro: “Nãããããããããã!” E até foi muito claro, pelo menos eu tive essa sensação, que para o segurança era complicado expulsá-la naquela altura, porque as pessoas estavam a apoiar. (...) Depois há uma senhora que diz: “Pois! Eles não querem ouvir as verdades!” (...) porque houve um sentimento de identificação com o que ela estava a dizer e houve essa perceção de que ela estava a dizer as verdades. E portanto que seria injusto que ela fosse expulsa ou detida. (...) Eu tenho a impressão que a marcou muito, como me marcou a mim. Porque ajudou-me a perceber... Empoderou! (...) Porque há um relacionamento dos serviços públicos com as pessoas desempregadas que é um relacionamento opressor. (...) Eu estive vários anos desempregada e tive que fazer dezenas de apresentações periódicas. Tinha que ir ao centro de emprego de 15 em 15 dias, 2 vezes por mês, só para dizer eu estou aqui, não fugi! Aliás, aquilo faz-me lembrar um bocado os termos de identidade de residência das pessoas que são suspeitas de um crime. (...) Eu tendo uma longa experiência de ativismo estava ali numa situação, em que – eu à partida era pouco habitual sentir-me desempoderada – estava numa situação em que me sentia completamente impotente, incapaz de defender os meus direitos e aquele “Ensaio sobre o Desemprego” foi um bocado essa reivindicação do direito à cidadania mesmo estando desempregada. (...) aquela ação desoprimiu-me nesse sentido. (...) É daquelas coisas que fico emocionada quando falo disso.

(Lídia Fernandes, 39 anos, desempregada na altura, atualmente bolsreira de investigação da FCT em Relações de Trabalho, Desigualdades Sociais e Sindicalismo, ativista ligada a movimentos feministas, antiracistas e pelo direito à habitação, como a UMAR, Marcha Mundial de Mulheres e Habita, militante no BE; excerto da entrevista realizada em outubro de 2013)

Somos Todos Capitães

Não eram os manifestantes que estavam excluídos, mas os chefes de estado é que estavam cercados!
(Dawsey, 2: 2012)

Happening realizado pelo *Colectivo Negativo* frente à Assembleia da República (30/10/2012) com soldadinhos de brincar sitiando metaforicamente o parlamento. Os transeuntes eram convidados a participar na *performance artista*, colaborando na montagem de uma *instalação* com milhares de pequenos militares de plástico apontando as suas armas junto às grades de segurança que protegiam o parlamento. Simultaneamente ouvia-se uma gravação com crianças entrevistadas a expressarem os seus sonhos para o futuro.

Os autores da *performance* intitularam-na com a apropriação de uma célebre frase do capitão Salgueiro Maia na época da revolução do 25 de Abril: “Somos todos capitães”. De acordo com os autores pretendeu-se apelar à consciencialização para a cidadania – quer do coletivo, quer de cada um em particular – tomando como referência ideológica um passado cujas conquistas estão ameaçadas no presente, mas pelas quais é necessário lutar para garantir o futuro. Esse futuro é expresso de forma sonora (e portanto imaterialmente) pela alegoria das aspirações dos mais novos. Os soldadinhos são uma extensão dos artistas, dos cidadãos anónimos que colaboraram e das centenas de milhares de pessoas que recentemente tinham estado na rua em protesto. O objetivo é continuar a pressão da opinião pública junto dos decisores políticos, para além da grande manifestação recentemente feita (15/09/2012).

Mais do que ao vivo, o happening teve grande visibilidade na internet e, sobretudo, nos vários canais televisivos onde chegou a passar no final de noticiários em horário nobre ¹²⁹.

Da Peste – *Urbi et Orbi*

O espectáculo convida o espírito a alcançar um delírio que lhe exalta as energias. E, para concluir, constatamos que, do ponto de vista humano, a acção do espectáculo, tal como a da peste, é benéfica, (...) ao revelar às colectividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o espectáculo. (Excerto do texto adaptado de Antonin Artaud ¹³⁰ distribuído por *performers* aos transeuntes durante a acção)

O já referido *Colectivo Negativo* promoveu outro *happening*, desta vez frente ao Ministério da Saúde (08/04/2013) em defesa do SNS. A ação contra os cortes orçamentais nessa área, com diminuição da qualidade do serviço e crescentes custos de acesso suportados pelos doentes, surgiu de um desafio endereçado pela *Plataforma Cidadã de Resistência à Destruição do SNS* e teve a colaboração do grupo *Slap – hand to hand* na percussão. A ação consistiu numa alegórica assombração do Ministério da Saúde a partir das figuras das Danças Macabras e do Doutor da Peste. Lê-se em comunicado na página de facebook do grupo:

¹²⁹ Ver: <http://sicnoticias.sapo.pt/pais/2012/09/30/soldadinhos-de-plastico-protestam-frente-ao-parlamento-em-lisboa> + <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=591382&visual=49>

¹³⁰ Consultar o texto integral em anexo.

Porquê o resgate destas figuras medievais? Trata-se de uma ironia. As Danças Macabras surgiram como um ritual de personificação da morte, servindo para ajudar as pessoas a expressar e a partilhar o seu pesar, assim como para lembrar que a morte não só é inevitável, como a grande justiceira, levando consigo tanto o pobre como o rico. Já o Doutor da Peste, é alguém que promete curar algo para o qual não está capacitado. Juntos assumem-se como a dupla da atitude que tem sido tomada sob o chapéu das medidas de austeridade, em prol da contenção da despesa pública. A questão que se coloca é se essas mesmas medidas não serão em si a peste que assola o país.

"O espectáculo, tal como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura." Antonin Artaud

Em termos de exposição nos *mass media*, embora relativamente bem sucedida, esta ação teve menos exposição que a anterior *performance* do colectivo ¹³¹.

Luxo no Metro

Carnaval contra o capital! (Dawsey, 2012: 2)

Tendo lugar no metropolitano de Lisboa (22/06/2012), esta *performance artivista* partiu da iniciativa dos *Indignados de Lisboa*, como protesto pelos significativos e repetidos aumentos dos títulos de transporte público num curto período de tempo. Os seus participantes fantasiaram-se de "gente rica" e andaram pelas estações e carruagens em grande festa, convivendo, dançando e bebendo, enquanto circulavam com música, charutos, copos e garrafas simulando conter champanhe. Dessa forma, iam provocando os outros passageiros que, em geral, receberam a ação com agrado. A sua eficácia fez-se portanto pelo humor e a ironia, argumentando que com a escalada de preços, o metro se tornaria mais exclusivo que inclusivo. De forma caricaturada apenas poderia ser usado por ricos. Surgindo de surpresa, numa abordagem *agit-prop*, a inteligência desconstrutiva deste ativismo impôs-se pela sátira, segundo uma lógica de tipo carnavalesco.

Para quem o faz acaba por ser algo muito bom, especialmente quem anda nisto há muito tempo. (...) às vezes estão anos a lutar por uma coisa que nunca se concretiza. Das duas, uma! Ou as pessoas desmoralizam ou as pessoas radicalizam. No caso da radicalização, normalmente - conheço do meu passado - várias pessoas que começaram a radicalizar e acabaram por palavras e atos no oposto daquilo que foi o ponto de partida. (...) De certa forma o ativismo e o facto de uma pessoa gozar com um certo

¹³¹ Ver: http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=3089075&page=-1

número de coisas acaba por ser uma espécie de fronteira entre a pessoa conseguir manter uma certa sanidade mental ou dar em maluco. O ativismo dá também essa fronteira para relativizarmos, para partir para o futuro, não ficarmos presos a uma frustração. Acho que é algo profundamente salutar e (...) se uma mensagem mais séria, mais institucional, não chega, então vamos tentar com outras abordagens. Eu qualquer dia tenho é o problema que vou passar de ativista a eletrivista, porque pelos vistos as pessoas só podem acordar com eletrochoques. (...) Sejam criativos, venham para a rua e não desarmem. Se não for com palavras de ordem, vai com sorrisos!

(Ricardo Castelo Branco, 46 anos, desempregado, licenciado em Letras – Português/Francês, ativista independente, membro de *A Luta*; excerto da entrevista realizada em outubro de 2013)

Não é fácil para um cidadão ativo com o passar do tempo e da idade, diante de realidades adversas, manter com ânimo um espírito político ativo e continuar a contribuir motivado para a defesa dos seus valores. Nesse sentido, as dinâmicas humorísticas funcionam não só como subversão simbólica, mas também como dispositivo de resiliência psicológica que permite transportar o *performer* político de um certo sentimento de impotência para uma defesa emotiva de valores sentidos, sem o correspondente risco de fracasso e decepção, uma vez que se está no campo do lúdico, onde pelo menos o livre prazer da brincadeira é possível. E é uma brincadeira tão séria que permite manter em campo um ativismo vivo, ou seja, mantém o potencial emotivo de transformação na rua.

Tudo foi feito sem comunicados de imprensa nem aviso prévio, sendo sobretudo focado na sua representação ao vivo e acompanhado com a distribuição de panfletos com as razões do protesto. A ação nem sequer foi noticiada por nenhum *mass media* e a posterior divulgação da sua documentação visual foi integralmente feita através da internet.

Grândola Interrompe Sessão Parlamentar

E depois houve uma coisa muito interessante. Como te disse há o risco de podermos ser identificados ao sermos expulsos, às vezes de maneiras um pouco mais brutas. Nada disso aconteceu. Não nos identificaram. (...) Os agentes da PSP expulsaram-nos muito lentamente. Cá fora nós dizíamos-nos sempre: "Mas estás preocupado com a 3ª estrofe? Tu não vais conseguir chegar à 3ª estrofe. Vão-te pôr cá fora!". Nós cantámos até ao fim! Eu cantei o último verso exatamente antes de sair da galeria. Cantámos as 3 estrofes da Grândola. Eles não tiveram pressa nenhuma em tirar-nos de lá para fora. Nenhuma! (...) Aconteceu porque de facto nós estávamos a representar o que as pessoas sentem. E as pessoas, inclui os polícias. E foi muito engraçado porque nós viemos com muita calma pelos corredores da Assembleia sempre a cantar, sempre a cantar, sempre a cantar, até cá fora. Ficámos nas escadas antes de sair com a

imprensa toda a tirar fotografias e a filmar. A polícia não nos expulsou à pressa. Eu precisei de ir à casa-de-banho, fui escoltada por um agente, muito simpático, que depois quando voltámos, já estava o grupo nas escadas, e eu disse: "Ai, não me obrigue a sair já..." "Não, não. Então vá-se lá juntar, vá-se lá juntar." E abriu-me uma barreirinha para eu passar.

(Joana Manuel, 37 anos, atriz, membro do coletivo *Que se Lixe a Troika*, colabora regularmente noutras ações ativistas; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

Esta *performance artivista* rompendo o *status quo* institucional no parlamento por ocasião do discurso do primeiro-ministro Passos Coelho (15/02/2013) é de todas as *performances artivistas* a que teve mais repercussão mediática e impacto nacional. Que das galerias da “Casa do Povo” ecoasse para o representante máximo do governo eleito popularmente, a força coletiva de tantas vozes a cantar aquela canção, veio pôr em cena um conflito ideológico que colocou o primeiro-ministro no papel metafórico de opositor dos valores do 25 de Abril, apropriando-o para o interior da *performance* ao convertê-lo em involuntário *performer* da ação. A canção da “Grândola, Vila Morena” tem uma dupla conotação: de Esquerda e de Democracia¹³². Se é legítimo que ao primeiro sentido um primeiro-ministro de Direita se pudesse posicionar contra, em relação ao segundo sentido esta *performance* do movimento *Que se Lixe a Troika* colocou Passos Coelho numa armadilha difícil de sair, pois opor-se ou ignorar no parlamento uma canção ícone do fim da ditadura, era passar para a opinião pública uma imagem antidemocrática muito forte. É pois interessante analisar a sua resposta no final, procurando revelar-se não um polo oposto em relação à canção, mas pretendendo desvalorizar, normalizar e institucionalizar o protesto. No entanto já sem qualquer resultado pois nos *mass media* passou muito mais e com mais repercussão a inesperada e emotiva *performance artivista* do que a sua institucional resposta.

De todas as formas que uma sessão possa ser interrompida esta parece-me significativamente a de mais bom-gosto. Fez-me recordar de resto a comemoração do 25 de Abril que tivemos aqui o ano passado.

(Pedro Passos Coelho, 49 anos, primeiro-ministro de Portugal e militante do PSD)

¹³² Como é sabido, a canção “Grândola, Vila Morena” foi composta pelo cantor de intervenção Zeca Afonso. Expressão musical de oposição ao regime ditatorial do Estado Novo, a canção serviu inclusivamente como senha radiofónica (a 2ª) para o avanço militar da revolução de 25 de abril de 1974.

A *performance* teve de tal maneira sucesso que após a sua divulgação em todos os órgãos nacionais de comunicação social, seguida de uma partilha viral na internet, houve uma série de réplicas, de *reperformances* a “grandolar”¹³³. A ação teve inclusivamente ecos em Espanha¹³⁴. Em Portugal tive conhecimento de situações locais tão curiosas como a de alunos que “grandolaram” uma professora numa escola em Viseu.

Às vezes não é só a maneira como se planeia. Às vezes é aquela coisa que muito presunçosamente se pode chamar o *Zeitgeist*. E às vezes tu tens sorte que estás na corrente de ar certa. E a "Grândola" foi isso! (...) Há coisas que não estão sob teu controlo. Tu arriscas e às vezes acertas. (...) Senão arriscares é que não acertas mesmo, não há hipóteses.

(Joana Manuel, 37 anos, atriz, membro do coletivo *Que se Lixe a Troika*, colabora regularmente noutras ações ativistas; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

Lírica Subversiva nas Comemorações do 5 de Outubro

A traição aos outros é simultaneamente traição a si mesmo e cada protesto contra a traição não é só protesto em nome próprio mas simultaneamente em nome dos outros. (Habermas, 2010: 308)

Quando pela primeira vez as anuais comemorações da implantação da República decorreram num local de acesso interdito ao cidadão comum – no Pátio da Galé (05/10/2012) – com o regime fechado sobre si próprio, uma cantora lírica conseguiu entrar e cantou uma música histórica de resistência contra a ditadura do Estado Novo: "Firmeza", composta por Fernando Lopes-Graça com poema de José João Cochofel.

Afirmando-se a partir de uma interpretação musical com uma lógica simbólica de contrapoder muito semelhante à *performance* da "Grândola" no parlamento, esta *performance artista* teve uma diferença muito interessante. Ana Maria Pinto ao conseguir entrar no recinto e cantar aquela música naquela cerimónia, demonstrou que uma só pessoa, uma só

¹³³ Ver: <http://sicnoticias.sapo.pt/pais/2013/06/26/grupo-de-cidadaos-volta-costas-a-passos-e-canta-grandola-no-parlamento> + http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1842826 + http://www.jn.pt/PaginaInicial/Politica/Interior.aspx?content_id=3198673 + <http://www.tvi24.iol.pt/503/politica/miguel-relvas-grandola-vila-morena-tvi24/1421246-4072.html>

¹³⁴ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=VWZuQ0g6Uoo> + <http://youtube.com/watch?v=yx1A-evsgYM>

voz, mesmo se independente de coletivos ou do aparelho político de partidos, sindicatos, associações patronais ou governos, pode ter um poder muito mais forte e interventivo na esfera pública do que a grande maioria das pessoas imagina. Para tal é fundamental que a comunicação se exerça como elemento surpresa, num espaço e/ou tempo significativos, transmita uma dimensão emotiva e possa ser transmitido pela internet e/ou *mass media*.

Foi grande a mediatização do caso, a par duma certa polémica que já havia sobre a escolha daquele espaço para o 5 de Outubro. De tal forma a ação foi bem sucedida na denúncia do afastamento da classe política face à população que devia representar, num momento em que a celebração de ideais opostos acentuava esse afastamento, que no ano seguinte já as comemorações do 5 de Outubro voltaram à sua localização anterior no espaço público da Praça do Município ¹³⁵.

Estátuas de Luto / Em Luta

Se a experiência estética se cruza com a política, é porque ela se define também como experiência de dissentimento (...) O que daí resulta não é a incorporação de uma virtude ou de um *habitus*. É pelo contrário a dissociação de um certo corpo de experiência. (...) Penso em Rilke e no poema que consagra a uma outra estátua mutilada, o torso arcaico de Apolo; o poema termina assim:

Não há aí lugar algum
Que te não veja: deves mudar a tua vida.

A vida deve ser mudada porque a estátua mutilada define uma superfície que “olha” o espectador por todos os lados; dito de outro modo, porque a estátua define uma eficácia de um género novo. (Rancière, 2010: 91)

Por ocasião da visita oficial da chanceler Angela Merkel a Portugal (12/11/2012), o grupo *Que se Lixe a Troika* andou a cobrir estátuas públicas com faixas negras em diversos pontos do país (sobretudo nas principais cidades). Foi uma forma de protesto que segundo o comunicado de imprensa do coletivo pretendeu ser um “sinal não de luto, mas de luta contra a

¹³⁵ Tal não se deveu exclusivamente a esta ação mas deu um contributo importante. Reverberou um debate que se gerou em torno da questão, em conjunto com outra ação que decorreu simultaneamente com outra mulher que também entrou no Pátio da Galé, mas a gritar e a chorar, afirmando ser doente e não ter dinheiro para os medicamentos. Foi aliás graças a esse episódio destabilizador que Ana Maria Pinto conseguiu aproveitar a confusão com os seguranças e entrar.

troika, pela defesa da democracia e dos nossos direitos”. Às *instalações* resultantes que, metaforicamente, subtraem partes da ilustre memória pública nacional num exercício de dissensão, soma-se o próprio ato performativo de andar pela noite a trepar a estátuas e enfaixá-las. Acompanhei a ação em Lisboa, que filmei, onde pude inclusive presenciar o grupo a ser subitamente interpelado por um homem que se apresentou como polícia à paisana. Inquiriu sobre o que andavam a fazer e ao lhe comunicarem que era um protesto, fez um ar de consentimento e foi-se embora. Ninguém foi identificado, mas meia-hora depois as faixas haviam sido removidas de grande número de estátuas. Na realidade, toda a ação se moveu no limbo entre ilegalidade e direito ao protesto, com a polícia de certa forma a reprimir e edilidades locais tacitamente a permitirem tal ativismo (no Rossio chegaram a usar gruas com enormes panos para cobrir a estatuária do monumento central; nada disso se faz impunemente se não for tolerado pela CML, cujo executivo mais à Esquerda se opunha à coligação governamental de Direita). A sua cobertura fez-se sobretudo por internet e imprensa.

Exército de Dumbledore no Metro

Uma pessoa quando faz uma ação deste género e vê a reação das pessoas no metro é giríssimo. Tu tens de pedir com licença à pessoa para colocar o cartaz por cima da cabeça dela. Ação mais próxima das pessoas do que isto é impossível. As pessoas estão com medo que lhes caia em cima. (...) Algumas pessoas têm uma imagem negativa. A maioria das pessoas tem uma reação muito positiva. Sorriem, empatizam ou então não compreendem mas têm uma atitude de abertura face àquela coisa estranha que está acontecer ali. Ou em certos casos ajudam-nos. Já aconteceu haver ações em que uma pessoa está atrapalhada com as coisas todas que tem para fazer e alguém diz “passa cá que eu seguro nisso!” e depois dá outra vez para a pessoa colocar. (...) Num horário com muita gente. Porque o metro tem câmaras e é mais fácil não sermos vistos se formos com uma multidão. (...) A pessoa que vê a ação a ser feita no metro tem, para além da ideia do subvertising, (...) o duplo efeito de ver a ação em si, de perceber que é a coisa mais simples do mundo de fazer. No metro uma pessoa entra e... [explica o procedimento com as mãos] Está feito! Um grupo de 3 pessoas faz uma carruagem inteira em 2 estações. É demonstrativo. Eu diria mais... Potenciador! As pessoas perceberem que podem fazer aquilo e terem contacto direto. Não por via do facebook, não por via das notícias. Contacto direto! Ver as pessoas a fazer aquilo dá uma perspetiva de humanidade muito maior e empatia muito melhor em relação ao que está a ser feito. Isso é super importante! Especialmente porque uma pessoa quando está a fazer uma coisa destas não está com spray na mão, cara tapada, com ar super radical a entrar no metro de forma bué violenta. Não! É-se simpático com as pessoas, “Desculpe lá, é só tirar aqui o cartaz que está por cima da sua cabeça.” Com simpatia, com um sorriso nos lábios. Inclusive já vi na página do *Exército* pessoas que no dia ou dias depois, enviam fotografias de coisas que elas fizeram. Não é uma troca de 300 cartazes ou 200 cartazes no metro,

mas é alguém que abriu, pôs para lá o papel e aquele foi o momento de adrenalina daquela pessoa naquele dia. Já foi qualquer coisa! (...) Passou um limite e esse passar o limite a um nível emocional, a um nível cognitivo (uma experiência única, pontual, com certeza não fará o efeito todo, mas...), já é qualquer coisa!

(ativista que pediu anonimato, membro do coletivo *Exército de Dumbledore*; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

As imagens que retirei da internet sobre esta *performance artivista*, por ocasião da visita de Angela Merkel a Portugal (12/11/2012), reportam a uma das ações de *subvertising*¹³⁶ realizadas pelo *Exército de Dumbledore* no metro. A mais ambiciosa ação de *subvertising* deste coletivo, feita em colaboração com *A Luta*, foi de substituição completa de um anúncio num grande outdoor em Entrecampos, por um novo anúncio apelando à manifestação de 2 de março de 2012¹³⁷. Como o depoimento de Pedro Feijó indica, tão importante como o objeto final é a sua subversiva ação, como *performance* “potenciadora” de outras *reperformances*.

A lógica presente neste tipo de ativismo mais alternativo não passa pelos *mass media*, mas sobretudo por quem as presencia ao vivo, *in loco*, na sua efemeridade disruptora. Há ainda assim algumas documentações videográficas na internet¹³⁸.

Troca de Bandeiras nos Paços do Concelho

O território é vivido aqui como uma parte simbólica da cidade que é preciso arrancar, que é preciso marcar com os seus sinais inventados para conquistar o reconhecimento. Este reconhecimento faz-se portanto através de uma batalha simbólica que se trava nos próprios locais da exclusão. É uma batalha para ter um lugar, ter direito de cidade, mostrar que se está ali. (Hansotte, 2008: 217)

Um homem com um escadote, durante a noite, subiu à varanda da CML, retirou a habitual bandeira municipal e hasteou a bandeira da antiga monarquia portuguesa

¹³⁶ Conceito que reporta à subversão da publicidade afixada em cartazes, mupis ou outdoors, alterando a mensagem inicial da marca ou colocando outra mensagem em seu local, numa lógica criativa de pirataria anticapitalista. É possível ver os cartazes que o Exército de Dumbledore criou para esta ação no CD em anexo (pasta “imagens” > pasta “PAEP_cartazes_Exército_Dumbledore_metro”)

¹³⁷ Ver documentação vídeo da ação em: <http://www.youtube.com/watch?v=YImUIPVfujs>

¹³⁸ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=d4PJ2RV-jYw> + <http://www.youtube.com/watch?v=ly5kJXe-g8I>

(10/08/2009). A ação foi gravada em vídeo e reivindicada pelo grupo *31 da Armada*¹³⁹. Tal como noutras *performances artistas* deste coletivo o *performer* da ação aparece sempre com uma máscara de Darth Vader, famoso vilão da saga cinematográfica “Guerra das Estrelas”.

Ser de Direita, ser conservador, ser uma espécie de social-marialva em Portugal – há uns mais monárquicos, há outros mais republicanos no *31 da Armada* – mas ter esta capacidade de ser conservador em matérias sociais e liberal em matérias económicas – ser de Direita – é um contracorrente em Portugal. Não é *fashionable*, não está na moda. E portanto há muito a tendência de demonizar a Direita. Inevitavelmente são os fascistas, são os senhores que deviam ter sido carregados no Campo Pequeno, e portanto a melhor maneira de lidar com isso foi assumir. Nós somos o “Império do Mal”! Defendemos o bombardeamento do Iraque pelo Bush, defendemos as privatizações da Margaret Thatcher, defendemos tudo isso! Portanto nós defendemos as ideias do “Império do Mal” e daí Darth Vader. Não havia melhor personagem!

É uma forma de, ao brincar com isso, através do humor desconstruir um cliché que sentem à vossa volta?

Como em quase tudo! Isso é um traço comum na nossa maneira de agir, na nossa maneira de comunicar. É através do humor destruir esses clichés todos. (...) E depois se for ver no *31 da Armada* tudo é iconográfico, tudo é simbólico. Tudo parte desse princípio. O símbolo do *31 da Armada* é a medalha dada aos combatentes da grande guerra patriótica da União Soviética. Esse é o símbolo do *31 da Armada*! (...) Havia ali um objetivo que acho que foi plenamente bem conseguido – aliás o presidente da república fez ainda melhor!¹⁴⁰ – que é o de dessacralizar a varanda e o gesto: hastear a bandeira, o heroísmo dos bravos da rotunda que descem até à câmara municipal e aí içam a bandeira... E aquela varanda que era considerado um local sagrado pelos republicanos, por todo aquele espírito de ética republicana, ficou dessacralizado no final do dia porque teve um senhor vestido de Darth Vader a fazer exatamente a mesma coisa. (...) Eu fiz esse apanhado e houve cerca de duas dezenas de pessoas, pelo menos, no país todo, a repetir a brincadeira.

(Rodrigo Moita de Deus, 36 anos, consultor de comunicação de empresas, membro-fundador do blogue *31 da Armada*, monárquico, membro da comissão política nacional do PSD; excerto da entrevista realizada em setembro de 2013)

A ação foi noticiada em vários *mass media* e o vídeo no youtube obteve milhares de visualizações¹⁴¹, tendo posteriormente havido *reperformances* com bandeiras monárquicas em vários pontos do país¹⁴².

¹³⁹ Este foi o único grupo de Direita que encontrei a praticar criativas *performances artistas*, pois em Portugal é muito mais comum encontrar grupos de Esquerda a praticar ações deste género.

¹⁴⁰ Referência à bandeira hasteada ao contrário nas comemorações do 5 de Outubro de 2012.

¹⁴¹ 27.812 visualizações em 27/10/2013. Ver: http://www.youtube.com/watch?v=tyNMQ_fWre4

Em síntese, cada uma destas dez *performances artivistas* possuiu uma existência ao vivo, *in loco*, e uma representação mediada (que permite a possibilidade de suscitar reinterpretações – *reperformances* – mas com diferentes encenações e atores políticos). Essa mediação é feita com base na imagem, ou melhor, em múltiplas e diversas imagens. Imagens que produzo e aproprio para a videoinstalação com vista a refletir a *performance* da esfera pública, espaço aparente e representativo. De um ponto de vista antropológico e artístico, o conjunto de projeções de vídeo – simultaneamente individuais e intersetadas, com zonas de sobreposição¹⁴³ – documenta a existência de expressões individuais menos convencionais no seu conjunto. A videoinstalação é metáfora holística de relações políticas que pela sua afirmação, diálogo, confronto, contágio e intersubvetividade, se instituem performativamente numa esfera pública mais criativa, mais sentida, mais viva.

¹⁴² Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=BAgRZ881gf0> + <http://www.youtube.com/watch?v=rKtGg8cwbQ>
+ <http://www.youtube.com/watch?v=v98czY8T638>

¹⁴³ Na sobreposição videográfica, não só se intersetam imagens, como paralelamente se contaminam alguns sons de diferentes vídeos que funcionam em conjunto, como um todo.

CONCLUSÃO

No performance, no change. (Schechner, 1981: 92)

Quando escrevo esta conclusão, o sentimento dominante entre ativistas é de menor entusiasmo, por comparação com o empolgante momento histórico para o ativismo em Portugal que por um período de cerca de 2 anos se viveu. Proporcionalmente à crise, crescia a contestação e, em 2011, surpreendentemente eclodiu esse fenómeno único que foi a *Acampada de Lisboa* (a par de congéneres espanholas e anglo-saxónicas), que se constituiu como importante plataforma de debate, contacto e ação coletiva. Em 2012 / inícios de 2013, essa mobilização ampliou-se exponencialmente, com uma adesão massiva de muitas centenas de milhares de pessoas na rua a 15 de setembro de 2012 ou a 2 de março de 2013, partindo de convocatórias dos recém criados movimentos sociais que, juntamente com a crise, mais as políticas austeritárias do governo e da Troika, acicataram também uma maior presença dos *velhos movimentos sociais* de sindicatos e partidos de Esquerda na rua (ora numa dinâmica de rivalidade, ora de apoio tático). No entanto, tal como já identifiquei anteriormente, os padrões de ocorrência dos movimentos sociais são oscilantes, fazem-se por vagas e, desde a primavera de 2013, o fluxo tem sido de diminuição em termos de presença popular em manifestações (embora esteja bastante acima do período anterior à crise e os protestos continuem a ocorrer de forma regular).

Seria de esperar que o fluxo crescente continuasse na rua com o aprofundamento das dificuldades socioeconómicas (tendo em conta que se registam altos níveis de desemprego, crescentes cortes nos salários e serviços públicos, aumentos de impostos e horários de trabalho, etc), mas de momento a afluência tem numericamente diminuído ou estagnado. Várias razões poderiam ser apontadas para explicar o fenómeno, como maior eficácia na estratégia comunicativa do governo, divisões nos movimentos sociais, falta de visibilidade de

projetos políticos alternativos¹⁴⁴ ou menor cobertura e divulgação das manifestações nos *mass media*¹⁴⁵, que continuam a ter mais influência sobre a maioria da população que a internet. Contudo, no âmbito deste estudo pode-se concluir que independentemente da volatilidade dos protestos dependentes do fator quantitativo em campo, o protesto qualitativo pode sempre ser posto em prática e permite a quem o pretenda usar, obter uma voz ativa no espaço público. Sobretudo enquanto representação de contrapoder.

Veja-se o caso da mais recente *performance artista* realizada pelo coletivo *Que se Lixe a Troika*. Convocou-se todos os meios de comunicação social para algo inédito: uma manifestação de apoio à Troika – a primeira alguma vez realizada em Portugal –, que se revelou toda uma encenação humorística e satírica¹⁴⁶. Esta irónica manifestação numa altura de vazio informativo dos meios de comunicação social face a uma outra manifestação que se pretendia anunciar (essa já dentro da tradicional lógica quantitativa de representatividade democrática), é exemplarmente ilustrativa de como um reduzido número de indivíduos, com o poder dramático de uma *performance artista*, pode obter repercussão mediática. Nessa visibilidade pública, pelo menos temporariamente, ultrapassaram-se os convencionais obstáculos do sistema e os seus agentes afirmaram-se como atores participantes no xadrez político democrático.

Conclui-se pois que é fundamental que a ação seja veiculada segundo uma comunicação que transmita uma dimensão emotiva, se exerça de forma inesperada, em espaço e/ou tempo com significado especial (numa lógica de *site-specific*) e seja transmitido pela internet e/ou *mass media*. As *performances artistas*, na sua ligação orgânica entre arte e ativismo, com

¹⁴⁴ Há um enorme e transversal nível de descontentamento popular, mas o medo de a situação piorar ainda mais com a queda do governo e a falta de visibilidade de programas alternativos, tem ajudado à manutenção do executivo. As últimas eleições autárquicas (29/07/2013) demonstraram que o PCP tem atraído algum desse descontentamento, talvez por ser das poucas organizações políticas que, dentro da sua imutável narrativa ideológica, possui um programa conhecido e que é claramente oposto ao dominante.

¹⁴⁵ A minha análise, baseada na observação da coincidência dos factos, é que a cobertura e divulgação de grandes protestos diminuiu com o abandono da intenção do governo privatizar a RTP (que anteriormente muito levou as televisões pública e privadas, por motivos diferentes, a promoverem a contestação ativa ao governo).

¹⁴⁶ Ação realizada a 21/10/2013. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=8rHVrmYqtQs#t=119> + <http://www.youtube.com/watch?v=9FEHBJxbXMM> + <http://www.publico.pt/politica/noticia/movimento-que-se-lixo-a-troika-organizou-falsa-manifestacao-de-apoio-troika-1609875> + <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=689717&tm=9&layout=122&visual=61>

apropriações de um saber que vem tanto dos domínios artísticos como das convicções políticas, respondem com criatividade e impacto a essa demanda.

Na realidade apenas a palavra “artivista” é recente. As suas práticas são muito mais antigas¹⁴⁷. O conceito foi adotado por certos meios académicos e artísticos, pela eficácia etimológica da sua aplicação conceptual à definição de práticas ativistas que afirmam uma dissensão simbólica a partir de formas de expressão provenientes das artes visuais e do espetáculo, o que se aplica em pleno no caso do meu objeto de estudo. Nesse sentido, poderíamos seguramente criar outros neologismos, cruzando a palavra “arte” com outros tantos campos expandidos da sua aplicação, seguindo o mesmo princípio de uma comunicação artística que leve o recetor a sentir, pensar e agir no sentido pretendido pelo emissor¹⁴⁸. Ao longo deste excurso, pretendi contribuir para um maior conhecimento do artivismo por se inserir num campo de estudos menos conhecido da aplicação artística a formas de comunicação ideologicamente direcionadas e por constituir uma forma de ação que me parece particularmente pertinente no momento em que nos encontramos. Desse campo, optei por focar-me em torno da dimensão performativa do artivismo, pelo interesse que a *performance* me desperta e pela relevância que a ação interpretativa possui no artivismo político.

Para alguns, a interpretação das *performances artivistas* opera uma forma de transformação e consciência pessoal (nos artivistas entrevistados é claramente a situação de Ana Maria Pinto, João Pestana, Pedro Feijó, Lídia Fernandes, Henreles Henrique ou Joana Freches Duque), para outros permite continuar no longo prazo a sua luta sem perderem os seus ideais, apesar da pouca probabilidade de os concretizar (estes apostam sobretudo no humor corrosivo, como se pode ver pelos exemplos de Ricardo Castelo Branco, Tiago

¹⁴⁷ A este nível há todo um campo de investigação histórica possível de desenvolver. Como afirma Ricardo Castelo Branco na sua entrevista: não seria já Rafael Bordalo Pinheiro um artivista? Ou, mais recentemente, Vilhena? Não seriam os murais políticos da época do 25 de Abril em 1974-76 já artivismos como o são hoje certos graffiti? A partir daqui pode-se expandir largamente o âmbito de estudos do artivismo.

¹⁴⁸ O uso de linguagens de cariz artístico como forma de transmitir emocionalmente mensagens ideológicas – despertando a atenção, marcando a diferença, criando impacto, seduzindo, convocando, convencendo – sempre esteve presente nas chamadas “artes aplicadas” ao serviço do poder dos seus proprietários. Pode-se igualmente tomar o exemplo da “arte sacra”, onde a comunicação artística se aplica à expressão religiosa e à sua divulgação doutrinária apelando às consciências por via da emoção e do simbolismo.

Mendes ou Rodrigo Moita de Deus). Para todos eles as *performances artivistas* funcionam como um elemento que lhes permite sentirem-se mobilizados e manterem a emoção política viva. Portanto, o impacto dessas ações, não se exerce apenas ao nível da comunicação propriamente dita e dos seus públicos recetores. Entregando-se o seu agente à experiência performativa e atrevendo-se a ultrapassar fronteiras fora das convenções quotidianas, o impacto faz-se interiorizar a um nível emotivo, pessoal. Sendo a *performance* simultaneamente estruturada e estruturante do próprio sentir, é um potencial transformador que se instala, interior e exteriormente a cada um. É como metáfora antropológica de cada um desses agentes, de cada uma dessas *performances*, que me aventurei no exercício metaperformativo da videoinstalação multicanal.

FONTES

Para todas as fontes online citadas ao longo da dissertação foi confirmada a sua disponibilidade de acesso no dia 29 de outubro de 2013.

Colectivo Negativo, Texto adaptado d’ “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud, e distribuído durante a performance “Da Peste – Urbi et Orbi”, 9 de Março de 2013

BIBLIOGRAFIA

QUESTÕES E MÉTODOS VISUAIS RELEVANTES PARA A CRIAÇÃO VIDEOGRÁFICA.

- Bruzzi, Stella (2006), *New Documentary*, Oxford e Nova Iorque, Ed. Routledge (obra original publicada em 2000).
- Fornazari, Sandro (2010), “A Imagem-Cristal: A Leitura Deleuziana de Bergson nos Livros Sobre o Cinema”, *Artefilosofia*, 9, pp. 93-100, Ouro Preto, FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (em parceria com Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo), (Online). Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_n09/Pag_93.pdf
- Foster, Hal (1996), "The Artist as Ethnographer? " *The Return of the Real*, pp. 302-309, Cambridge, The MIT Press.
- Gil, José (2005), “A Imagem Iminente”, *Bienal LisboaPhoto 2005* (catálogo), pp. 45-53, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa - Pelouro da Cultura / Público - Comunicação Social S.A.
- MacDougall, David (1999), "The Visual in Anthropology", *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 276-295. New Haven: Yale University Press.
- MacDougall, David (1998), "Transcultural Cinema", *Cap. II - Visual Anthropology and the Ways of Knowing*, pp. 61-92. Princeton: Princeton University Press.
- McQuire, Scott (1998), "The Ends of Representation", *Visions of Modernity: Representations, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, pp. 92-104, Londres, Sage Publications Ltd Books.
- Martin, Sylvia (2006), *Videoarte* (Corbera, Josep, Trad.), Colónia, Tashen (obra original publicada em 2006).
- Murray, Timothy (1997) *Drama Trauma: Specters of Race and Sexuality in Performance, Video, and Art*, pp. 189-216, Londres e Nova Iorque, Ed. Routledge
- Pasqualino, Caterina (2007), “Filming Emotion / The Place of Video in Anthropology”, *Visual Anthropology Review*, vol. 23, pp. 84-91, Berkeley, University of California Press.
- Pink, Sarah (2007), *Doing Visual Ethnography*, Londres, Thousands Oaks, Nova Deli, Sage Publications (obra original publicada em 2001, revista e atualizada em 2007).
- Wright, Chris (1998), "The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology", *Anthropology Today*, 14 (4), pp. 16-22, Londres, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

ESFERA PÚBLICA, CIDADANIA, ATIVISMO E MOVIMENTOS SOCIAIS.

- Agamben, Giorgio, Žižek, Slavoj *et al* (2011), *Democracy in What State?* (McCuaig, William, Trad.), Nova Iorque, Columbia University Press (obra original publicada em 2009).
- Arendt, Hannah (2001), *A Condição Humana* (Raposo, Roberto, Trad.), Lisboa, Antropos Relógio d'Água Editores (obra original publicada em 1958).
- Barry, Andrew (2001), *Political Machines. Governing a Technological Society*. Londres, Nova Iorque, The Athlone Press
- Castells, Manuel (2003), *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura vol. II O Poder da Identidade* (Espanha, Rita e Alexandra Lemos, Trad.), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas (obra original publicada em 1997).
- Castells, Manuel (2007), "Communication, Power and Counter-Power in the Network Society", *International Journal of Communication*, University of Southern California (Online) Disponível em: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/46/35>
- Cefaï, Daniel (2005), "Os Novos Movimentos de Protesto em França. A Articulação de Novas Arenas Públicas" (Mariano, Maria do Rosário, Trad.), *Revista Crítica de Ciências Sociais - Acção Colectiva, Protesto e Cidadania*, 72, pp. 129-160, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.
- Chomsky, Noam (2013), *Occupy* (Afonso, Maria, Trad.), Lisboa, Ed. Antígona.
- Dawsey, John (2012), "De Seattle à Praça Tahrir: Ruas, Risos e Revoluções", in Prefácio do livro Giovanni, Julia Ruiz Di (2012) *Artes do Impossível: Protesto de Rua no Movimento Antiglobalização*, São Paulo, Anna Blume. Disponível em: <http://www.agenciawad.com.br/clientes/dausp/arquivos/johndaws/principais40.pdf>
- Downing, John (2002), *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais* (Vieira, Silvana, Trad.), São Paulo, Ed. Senac (obra original publicada em 2001).
- Downing, John (2008), "Social Movement Theories and Alternative Media: An Evaluation and Critique", *Communication, Culture & Critique*, pp. 40-50. Carbondale, Global Media Research Center, Southern Illinois University.
- Downing, John (2008), *Uncommunicative Partners: Social Movement Media Analysis and Radical Educators*, Carbondale, Global Media Research Center, College of Mass Communication and Media Arts, Southern Illinois University.
- Feixa, Carles, Jeffrey Juris e Inês Pereira (2009), "Global Citizenship and the “New New” Social Movements: Iberian Connections", *Young Nordic Journal of Youth Research*, 17, Los Angeles, Londres, Nova Deli, Singapura e Washington, Sage Publications. Disponível em: http://www.udg.edu/Portals/114/master_joventut/Feixa,%20Pereira%20&%20Juris%202009%20Global%20citizenship.pdf
- Ferreira, Gil (s. a.), “A Ideologia dos Novos Media: Entre Velhas e Novas Ambivalências”, *Agora.net, Revista Sobre Novos Media e Cidadania*, Universidade da Beira Interior (Online). Disponível em: <http://www.labcom.ubi.pt/agoranet/01/ferreira-gil-ideologia-media-ambivalencias.pdf>

- Flacks, Dick (2005), "A Questão da Relevância nos Estudos dos Movimentos Sociais" (MOREIRA, João Paulo, Trad.), *Revista Crítica de Ciências Sociais - Acção Colectiva, Protesto e Cidadania*, 72, pp. 45-66, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.
- Fontanella, Fernando (2010), *Nós Somos Anonymous: Anonimato, Trolls e a Subcultura dos Imageboards*, Recife, Universidade Católica de Pernambuco (Online). Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1964-1.pdf>
- Gohn, Maria da Glória (2010), *Movimentos Sociais e Redes de Mobilizações no Brasil Contemporâneo*, 2, pp. 11-82, Rio de Janeiro, Ed. Petrópolis / Vozes.
- Graeber, David (2012), *Inside Occupy*, New York, Trident Media Group.
- Habermas, Jürgen (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Burguer, Thomas, Trad.), Cambridge, Massachussets, The MIT Press (obra original publicada em 1962).
- Habermas, Jürgen (2010), *O Discurso Filosófico da Modernidade* (Bernardo, Ana Maria, Pereira, José Rui, Trad.), Alfragide, Texto Editores (obra original publicada em 1985).
- Hansotte, Majo (2008), *As Inteligências Cidadãs, Como se Adquire e Inventa a Palavra Colectiva* (Duarte, Filipe, Trad.), Lisboa, Instituto Piaget, Coleção Epistemologia e Sociedade (obra original publicada em 2005).
- Hill, Kevin e Hughes, John (1998), *Cyberpolitics: Citizen Activism in the Age of the Internet*, Lanham, Rowman Littlefield.
- Innerarity, Daniel (2010), *O Novo Espaço Público* (Ruas, Manuel, Trad.), Lisboa, Ed. Teorema (obra original publicada em 2006).
- Jasper, James (2011), "Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research", *The Annual Review of Sociology*, 14.1-14.19, Nova Iorque, CUNY Graduate Center.
- Jasper, James (1998), "The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements", *Sociological Forum*, vol. 13, nº 3, pp. 397-424, (Online). Disponível em: http://www.jamesmjasper.org/files/Emotions_of_Protest.pdf
- Lefort, Claude (1981), "Droits de L'Homme et Politique", *L'Invention Démocratique*, pp. 45-84, Paris, Fayard (obra original publicada em 1980).
- Marichal, José (2010), "Political Facebook Groups: Micro-activism and the Digital Front Stage", comunicação apresentada na conferência *Internet, Politics, Policy 2010: An Impact Assessment*. (Online) Disponível em: <http://microsites.oii.ox.ac.uk/ipp2010/programme/115>
- Mcadam, Doug, Snow, David (1997), *Social Movements, Readings on Their Emergence, Mobilization and Dynamics*, Los Angeles, Roxbury Publishing Company.
- McDonald, Kevin (2006), *Global Movements. Action and Culture*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Melucci, Alberto (1994), "¿Qué Hay de Nuevo en Los Nuevos Movimientos Sociales?", *Los Nuevos Movimientos Sociales: de La Ideología a La Identidad*, pp. 119-149, Madrid, CIS.
- Monterde, Arnau e John Postill (2013), *Mobile Ensembles: the Uses of Mobile Phones by Spain's Indignados, Sine Loco*, Routledge Companion to Mobile Media.

- Nez, Héloïse (2012), "Entre Los Militantes y Los Laboratorios Deliberativos: El 15-M", *From Social To Political - New Forms of Mobilization and Democratization - Conference Proceedings*, Bilbao, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Nistal, Tomás Alberich (2012), "Antecedents, Achievements and Challenges of the Spanish 15M Movement", *From Social To Political - New Forms of Mobilization and Democratization - Conference Proceedings*, Bilbao, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Palfrey, John, Gasser, Urs (2011), "Activists", *The Digital Divide*, pp. 189-204, Nova Iorque, Ed. Jeremy P. Tarcher / Penguin.
- Perugorria, Ignacia e Benjamín Tejerina (2012), "Continuities and Discontinuities in Recent Social Mobilizations", *From Social To Political - New Forms of Mobilization and Democratization - Conference Proceedings*, Bilbao, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Poster, Mark (2000), *A Segunda Era dos Media* (Taborda, Maria João, Figueiredo, Alexandra, Trad.), pp. 7-56, Oeiras, Celta Editora (obra original publicada em 1995).
- Reeve, Charles (2012), *Novos Movimentos, Novas Formas da Luta de Classes* (Online). Disponível em: <http://www.slideshare.net/atpalma/dois-apontamentos-sobre-o-presente-em-movimento-charles-reeve>
- Samuel, Alexandra Whitney (2004), *Hactivism and the Future of Political Participation*, Dissertação de Doutoramento em Filosofia – Ciências Políticas, Harvard University, Cambridge, MA (Online). Disponível em: <http://www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hactivism-entire.pdf>
- Santos, Boaventura Sousa (1995), "Os Novos Movimentos Sociais", *Outro Brasil* (Online) Disponível em: http://www.lpp-buenosaires.net/outrobrasil/exibir_tema_debate.aspId_sub_debate=27&Id_debate=4
- Santos, Boaventura Sousa (2005), "A Crítica da Governação Neoliberal: O Fórum Social Mundial Como Política e Legalidade Cosmopolita Subalterna", *Revista Crítica de Ciências Sociais - Acção Colectiva, Protesto e Cidadania*, 72, pp. 7-44, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.
- Saraiva, Adriana (2007), "Os Novíssimos Movimentos Sociais e a Reocupação da Cidade". *Fórum de Entidades Nacionais de Direitos Humanos* (Online). Disponível em: http://www.direitos.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=4004&Itemid=2
- Silveirinha, Maria João (s. a.), "Democracia Deliberativa e Reconhecimento: Repensar o Espaço Público", *Agora.net, Revista Sobre Novos Media e Cidadania*, Universidade da Beira Interior (Online). Disponível em: http://www.labcom.ubi.pt/files/agoranet/06/silveirinha_democraciadeliberativa.pdf
- Schlembach, Raphael (2012), "Social Movements in Post-Political Society: Prefiguration, Deliberation and Consensus", *From Social To Political - New Forms of Mobilization and Democratization - Conference Proceedings*, Bilbao, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Susen, Simon (2010), "Los Movimientos Sociales en Las Sociedades Complejas", Basconzuelo, Celia, Teresita Morel e Simon Susen (eds.), *Ciudadanía Territorial y*

Movimientos Sociales. Historia y Nuevas Problemáticas en El Escenario Latinoamericano y Mundial, pp. 149-224, Río Cuarto, Ediciones del ICALA (Online). Disponível em: <http://eprints.bbk.ac.uk/1277/2/1277.pdf>

Tejerina, Benjamín (2005), "Movimientos Sociales, Espacio Público y Ciudadanía", *Revista Crítica de Ciências Sociais - Acção Colectiva, Protesto e Cidadania*, 72, pp. 67-97, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.

Thoreau, Henry David (1997), *A Desobediência Civil* (Karam, Sérgio, Trad.), pp. 5-56, Porto Alegre, L&PM (obra original publicada em 1849). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/thoreau/thoreau.pdf>

Tilly, Charles (2004), *Social Movements, 1768-2004*, Londres, Paradigm Publishers.

Touraine, Alain (2002), "The Importance of Social Movements", *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*, 1 (1), pp. 89-95, Londres, Ed. Routledge.

PARTICIPAÇÃO POLÍTICA CIDADÃ EM PORTUGAL.

Barreto, António (2004), "A Participação e A Evolução da Sociedade Portuguesa", *Tempo de Incerteza*, pp. 301-325, Lisboa, Relógio d'Água.

Cabo, Ana Isabel (2008), *Os Novos Movimentos Sociais e os Media, Os Movimentos Antiglobalização nas Páginas do Público*, Lisboa, Ed. Livros Horizonte.

Cruz, Braga da (1995), *Instituições Políticas e Processos Sociais*, Venda Nova, Editora Bertrand.

Mendes, José Manuel de Oliveira (2005), "Só é Vencido Quem Deixa de Lutar": Protesto e Estado Democrático em Portugal". *Revista Crítica de Ciências Sociais - Acção Colectiva, Protesto e Cidadania*, 72, pp. 161-185, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.

Mendes, José Manuel de Oliveira e Ana Maria Seixas (2005), "Acção Colectiva e Protesto em Portugal: Os Movimentos Sociais ao Espelho dos Media (1992-2002)", *Revista Crítica de Ciências Sociais - Acção Colectiva, Protesto e Cidadania*, 72, pp. 99-127, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.

Nunes, Cristina de Oliveira (2010), *Expressões Alterglobais na Sociedade Portuguesa: Ecos Transnacionais de Novas Formas de Acção Colectiva?*, Dissertação de Mestrado em Sociologia, Especialidade em Investigação, Lisboa, ISCTE-IUL.

Pereira, Inês (2008), "Activismo em Rede: Dinâmicas Locais e Globais nos Movimentos Sociais Portugueses", comunicação apresentada no *V Congresso Português de Sociologia. Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Disponível em: <http://www.aps.pt/vi-congresso/pdfs/362.pdf>

Pereira, Pacheco (2012), "Dois Rios Paralelos", *Revista Sábado e Blogue Abrupto* (Online). Disponível em: <http://abrupto.blogspot.pt/2012/10/coisas-da-sabado-dois-rios-paralelos.html>

Pinto, António Costa, Ekaterina Gorbunova, Pedro Magalhães e Luís de Sousa (2011), *A Qualidade da Democracia em Portugal: A Perspectiva dos Cidadãos*, Instituto de Ciências

Sociais da Universidade de Lisboa, Barómetro da Qualidade da Democracia. (Online) Disponível em www.atam.pt/documentos/category/68-estudos?download=1016

Santos, Boaventura Sousa (2005), *O Estado e A Sociedade em Portugal 1974-1988*, Porto, Edições Afrontamento.

PERFORMANCE NA SUA PERSPETIVA ARTÍSTICA. APLICAÇÕES À AGÊNCIA POLÍTICA. OUTRAS ABORDAGENS MULTIDISCIPLINARES.

Alves, Caleb Faria (2008), "A Agência de Gell na Antropologia da Arte", *Horizontes Antropológicos*, 29, pp. 315-338, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Auer, Christine (2012), *Affect in Political Protest – The Sound of Anti-austerity demonstrations in Lisbon*, Lisboa e Berlim, Institut für Europäische Ethnologie, Humboldt-Universität zu Berlin.

Auslander, Philip (1997), *From Acting to Performance*, Londres e Nova Iorque, Ed. Routledge.

Auslander, Philip (2006), "The Performativity of Performance Documentation", comunicação apresentada no simposium *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, *Project Muse - Scholarly Journals Online*, pp. 1-10, Viena de Áustria, MUMOK - Museu de Arte Moderna Stiftung Ludwig (Online). Disponível em: <http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>

Barba, Eugenio, Regan, Stephen *et al* (2000), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Goodman, Lizbeth, Gay, Jane (editoras), Oxford, Ed. Routledge.

Boal, Augusto (1977), *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Venda Nova: Editora Civilização Brasileira.

Boal, Augusto (1977), *200 Exercícios e Jogos para o Actor e o Não Actor com Ganas de Dizer Algo Através do Teatro*, Lisboa, Cooperativa de Acção Cultural SCARL.

Cohen-Cruz, Jan (editor), Boal, Augusto, Conquergood, Dwight *et al* (1998), *Radical Street Performance, An International Anthology*, Oxford, Ed. Routledge.

Conquergood, Dwight (1989), "Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology", *Text and Performance Quarterly*, pp. 82-95, (Online). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/74212460/Conquergood-Poetics-Play-Process-Power>

Damásio, António (2011), *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores (obra original publicada em 1994).

Declerck, Kate (2012), "Artivism Online", Global Information Society Watch, (Online). Disponível em: <http://giswatch.org/en/internet-and-corruption/artivism-online>

Drain, Richard (editor), Brecht, Bertolt, Ionesco, Eugene, Marinetti, F. T. *et al* (1995) *Twentieth Century Theatre*, Londres e Nova Iorque, Ed. Routledge.

Ferreira, Glauco e Silva, Renata Ferreira da (2011), "Praia 43: Performance e A(r)tivismo", *Uberlândia*, 7, nº 2, pp. 354-371, Florianópolis (Online). Disponível em: http://www.academia.edu/4692240/Praia_43_performance_e_a_r_tivismo

- Friedman, Dan e Holzman, Lois (2012), “The Emergence of Performance Activism”, comunicação apresentada nas conferências *Performing The World*, (Online). Disponível em: <http://www.google.pt/#q=Performing+the+World%3A+The+Emergence+of+Performance+Activism+By+Dan+Friedman+and+Lois+Holzman+>
- Gell, Alfred (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon.
- Goldberg, Roselee (2007), *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (CAMARGO, Jefferson Luiz, Trad.; OLIVEIRA, Carla, LOPES, Rui, Adapt. e Revisão), Lisboa, Orfeu Negro (obra original publicada em 1988 e revista em 2001).
- Gómez-Peña, Guillermo (2005), "En Defensa del Arte del Performance" (Peláez, Silvia, Trad.), *Horizontes Antropológicos*, 24, pp. 199-226, Porto Alegre (Online). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010&lng=en&nr m=iso
- Gould, Deborah (2010), "On Affect and Protest. Political Emotions", *New Agendas in Communication*, pp. 18-44, Nova Iorque, Ed. Routledge.
- Graeber, David (2004), *Revolutions in Reverse. Essays on Politics, Violence, Art and Imagination*, Londres, Nova Iorque, Port Watson, Minor Compositions, Autonomedia, (Online). Disponível em: <http://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2011/10/RevolutionsInReverse-web.pdf>
- Graeber, David (2004), *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press.
- Hamera, Judith e Madison, D. Soyini (Editores) *et al* (2006), *The Sage Handbook of Performance Studies*, Thousand Oaks, Londres e Nova Deli, Sage Publications.
- Holzman, Lois (2013) *Are You a Performance Activist?* Comunicação sobre o livro a editar em 2014: Aronson-Lehavi, Sharon, Citron, Atay, Zerbib David (editores) *et al* (2014), *Performance Studies in Motion: International Perspectives and Practices in the Twenty-first Century*, Bloomsbury Methuen Drama, (Online). Disponível em: <http://loisholzman.org/2013/07/are-you-a-performance-activist/>
- Hooper-Greenhill, Eilean (2007), *Museums and Education Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres, Ed. Routledge.
- Juris, Jeffrey (2008), *Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity During Anti-corporate Globalization Protests*, pp. 62-97, Arizona State University, Los Angeles, Londres, Nova Deli, Singapura e Washington, Sage Publications (Online). Disponível em: <http://www.sagepub.com/oswcondensed/study/articles/14/Juris.pdf>
- Kirshof, Edgar (2008), “Transmidialidade e Estilo de Oposição na Arte Pós-moderna”, comunicação apresentada no *I Congresso Nacional e II Regional de História* da UFG - Universidade Federal de Goiás, (Online). Disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(23\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(23).pdf)
- Layton, Robert (2003), *Art and Agency: a Reassessment*. Journal of the Royal Anthropological Institute, 9 (3), pp. 447-464, (Online). Disponível em: <http://dro.dur.ac.uk/3538/1/3538.pdf>
- Latorre, Guisela, Sandoval, Chela (2008) "Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color", *Learning Race and Ethnicity*. Cambridge, MA, MIT Press (Online).

- Disponível em: http://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free_download/9780262550673_Learning_Race_and_Ethnicity.pdf
- McLuhan, Marshall (1964), “The Medium Is the Message”, *Understanding Media: the Extensions of Man*. Part I (1), pp. 7-21, Cambridge e Londres, The MIT Press (Online). Disponível em: http://monoskop.org/images/4/47/McLuhan_Marshall_Understanding_Media_The_Extensions_of_Man.pdf
- Meineck, Peter (2012), "The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre", *New England Classical Journal*, 39.1, pp. 3-47, Nova Iorque, New York University, (Online). Disponível em: http://www.academia.edu/1490388/The_embodied_space_performance_and_visual_cognition_at_the_Theatre_of_Dionysos
- Michaud, Eric (2011), Matisse and Picasso: The Redemption and The Fall, nonsite.org, Emory College of Arts and Sciences, (Online). Disponível em: <http://nonsite.org/issues/issue-1/matisse-and-picasso-the-redemption-and-the-fall>
- Mirzoeff, Nicholas (1998), "Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93", *Eighteenth-Century Studies*, 31 (2), pp. 153-174. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Milohnic, Aldo (2005), “Artivism”, *Transversal*, Instituto Europeu para Políticas Culturais Progressivas (Online). Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en>
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked, The Politics of Performance*, Londres: Ed. Routledge.
- Postill, John (2013), *Spain’s Indignados and the Mediated Aesthetics of Nonviolence*. Melbourne: RMIT University. Disponível em: http://www.academia.edu/4019165/Spains_indignados_and_the_mediated_aesthetics_of_nonviolence
- Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado* (Leitão, Luís, Trad.). Lisboa: Ed. Orfeu Negro (obra original publicada em 2008).
- Raposo, Paulo (2013), “Performance activism and the “new/new social movements””, comunicação apresentada no *Encontro Internacional de Estudos de Performance - Indirecções Generativas*, Convento da Saudação, Montemor-o-Novo.
- Raposo, Paulo (2010), “Diálogos Antropológicos: da Teatralidade à Performance”, *Performance, Arte e Antropologia*. Ferreira, Francirosy e Müller, Regina Polo (orgs.). S. Paulo: Ed. Hucitec.
- Read, Alan (1993), *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance*, Londres e Nova Iorque, Ed. Routledge.
- Rocha, Alessandro Santos da e Paulo Rogério Souza (2009), "Formação Política e Intencionalidade Educativa no Teatro Grego: Sófocles Como Educador na Grécia Clássica", *I Jornada Internacional de Estudos Antigos e Medievais* (Online). Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2009/pdf/70.pdf>
- Royce, Anya (1987), "The Anthropology of Performance and the Performance of Anthropology", *Guest Editorial* (Online). Disponível em: <http://www.oup.com/us/pdf/cultant/royce.pdf>
- Sennett, Richard (2002), *The Fall of the Public Man* – Cap. 6 (Man as Actor) e cap. 14 (The Actor Deprived of his Art), Londres, Penguin (obra original publicada em 1977).

- Sófocles (2005), *Antígona* (SOUZA, J.B. de Mello, Trad.), eBooksBrasil.com, (Online), (obra original publicada no séc. V a.C.). Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>
- Schechner, Richard (1981), "Performers and Spectators Transported and Transformed", *The Kenion Review*, 3 (4), pp. 83-113, Sine Loco, Kenion College.
- Schechner, Richard (1995), "The Street is the Stage", *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, pp. 45-93, Londres e Nova Iorque, Ed. Routledge.
- Schechner, Richard (1997), *Performance Studies* – Cap. 5, pp. 110-142, (Online). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/51547854/Performance-Studies-Chapter-5-Richard-Schechner>
- Schechner, Richard (2003), *Performance Theory*, pp. 152-156, Londres e Nova Iorque, Ed. Routledge (obra original publicada em 1977 e revista e expandida em 2003), (Online). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/136061217/R-Schechner-Performance-Theory-Routledgeclassics-2003>
- Soares, Vera (2013), *A Performatividade dos Movimentos Sociais Contemporâneos*. Dissertação de Mestrado em Teatro e Comunidade pela Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Taylor, Diana (1998), *A Savage Performance: Guillermo Gomez-Pena and Coco Fusco's "Couple in the Cage"*, 42 (2), pp. 160-175, Nova Iorque, The MIT Press.
- Turner, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque, PAJ Publications.
- Tytell, John (1995), *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, Nova Iorque, Grove Press.

ANEXOS

Anexo A – DVD com documentação videográfica das performances artistas e da videoinstalação

Anexo B – *Colectivo Negativo*, Texto adaptado d’ “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud, e distribuído durante a performance “Da Peste – Urbi et Orbi”, 9 de Março de 2013

Anexo C – CD com imagens