

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO
E COMUNIDADE

Vera Soares

Lisboa, Maio/2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**A PERFORMATIVIDADE DOS MOVIMENTOS
SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS**

Vera Soares

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica de David Antunes, Professor Adjunto, Teoria.

Lisboa, Maio/2013

Resumo

Palavras-chave: Arte, Activismo, Movimento social, Performance, Política, Ruptura.

Em 2011, fomos testemunhas do início de um processo de conquista das ruas e das praças de todo o mundo pelos chamados “Novos” Movimentos Sociais. Primavera Árabe, Geração à Rasca, Indignados, movimento *Ocuppy* e, principalmente, os 99% são expressões recentes mas familiares e que expressam a mediatização desses aglomerados humanos, provenientes dos mais diversos contextos culturais e produto do pluralismo ideológico. Proclamando a necessidade de democracia, não apenas política, mas também económica e social e interconectados entre si através das redes sociais cibernéticas, estes movimentos têm vindo a transformar-se em produtores massivos de eventos à escala global. Manifestações, acampadas e *flashmobs* são, apenas, alguns exemplos das acções que, em simultâneo, têm irrompido por todo o mundo como resultado pragmático do desejo de afirmação de um direito cívico que é a demonstração do seu próprio descontentamento.

Considerando o carácter espectacular destes eventos, comprovar-se-á que muitos deles conservam em si elementos quer do teatro, quer da performance. Assim, tomando os movimentos sociais portugueses contemporâneos como estudo de caso, esta dissertação pretende analisar e sistematizar as principais acções que têm vindo a ser promovidas pelos mesmos, assim como os processos criativos que as originaram.

Esta dissertação pretende, deste modo, criar um espaço de reflexão acerca das possíveis relações entre a estrutura espectacular destes eventos e a sua eficácia política e ao mesmo tempo documentar um momento de efervescência criativa, colectiva e de origem profundamente popular. Abrindo caminho para a discussão acerca de alguns dos pressupostos que hoje dominam o discurso acerca das chamadas práticas artístico-comunitárias, levantar-se-á a questão: se a Arte pode suscitar a vontade de fazer política, da vontade de fazer política poderá emergir a Arte?

Abstract

Key Words: Art, Activism, Social Movement, Performance, Politics, Disruption.

Since 2011, we have been witnessing the world's streets and squares conquest by the so-called "New" Social Movements. Nowadays, we have become familiar with recent expressions as the Arabic Spring, Desperate Generation, the Spanish Indignados, Occupy movements, or the 99%, that expresses these movements impact on contemporary society. They have been claiming for political and economic democracy. They are connected between each other through the internet social networks and they have become massive producers of events on a global scale. Protests, street occupy-camps, direct actions and flashmobs are just a few examples of the actions which have erupted all over the world as the pragmatic result of the people's desire in showing their indignity.

Many of the events can be characterized by its spectacular level and are comprised by theatrical and performative elements. This dissertation focuses on the contemporary Portuguese social movement scene as a case study, and intends to analyse and systematise the most relevant events that emerge from them as well as its creative processes.

Thus, this dissertation intends to create a space for reflexion about the potential relationships between the events spectacular structure and its political efficacy as well as to document a collective and creative effervescence moment, originated by the people's will. In that way it will discuss some of the assumptions which characterize the speech about the contemporary artistic-community practices in order to ask the question: if one can become political through arts, can politics also give rise to art?

Agradecimentos

Um agradecimento especial aos meus entrevistados, Ana Maria Pinto, Daniel, Eloy, Inês, Paulo Raposo, Pedro Rocha, Rogério Ramos e Tiago Castelhana, sem os quais grande parte da informação presente nesta dissertação não me seria acessível.

Um Grande Obrigado à Teresa Alho, pela filmagem e edição das entrevistas, à Alexandra Martins e ao Gonçalo Fonseca pelas fotografias.

Ao meu orientador, Professor Doutor David Antunes, pelas conversas, referências, sugestões e correcções.

À minha família e aos meus amigos, pela troca de ideias, pelo tempo, pelas perguntas, pelos *papers*, pela paciência e, principalmente, pelo apoio.

E por fim, a todos os meus companheiros de luta que, não só me acompanharam e inspiraram durante este processo, como o protagonizaram, tornando-o possível.

Índice

Introdução	8
I. Hoje: tempos de globalismo económico e comunitário	12
1. Dos imperialismos tradicionais ao Império do Capital..	13
2. Crise: falha sistémica ou mecanismo de manutenção do sistema?	15
II. Os Movimentos Sociais	19
1. «Novos movimentos sociais» ou «Novos, Novos movimentos sociais»?.....	21
2. Os movimentos sociais contemporâneos.....	25
3. Os movimentos sociais contemporâneos em Portugal	28
III. Performatividades emergentes dos Movimentos Sociais contemporâneos	33
1. O desejo por uma democracia participativa e a negação da subjectividade: incompatibilidades e contradições.....	42
IV. A performatividade do evento dos movimentos sociais portugueses contemporâneos	46
1. Considerações acerca do termo performance	46
2. Acerca da <i>Performance Art</i>	52
3. Ações fenómeno na cena de Protesto Portuguesa	57

4. O Teatro das Manifestações Sindicais.....	63
5. Os movimentos sociais contemporâneos e o evento: performance ou a explosão da vida?.....	69
6. A recusa da representatividade ou da representação? O Primado da subjectividade.....	75
7. Um espaço fora e dentro do tempo	82
V. Incoerências da sistematização: da vida ao teatro e.. do teatro à vida.....	88
1. Ações de fogo	90
2. Grandolando	99
3. Acção, movimento e transformação	104
Conclusão	106
Referências	109
Videografia	113
Anexos	114

Introdução

O início estava marcado para as 18 horas e não existia horário de encerramento programado. O local previsto para o desenrolar da acção era São Bento e o cenário, a Assembleia da República.

Tudo começou de forma tímida, com a chegada de algumas dezenas de pessoas e com uma carrinha de caixa aberta a atravessar o espaço e a estacionar em frente às grades de ferro que, desde há cerca de um ano, separam a escadaria de acesso à Assembleia da República do largo que se encontra em frente à mesma. Um rapaz e uma rapariga sobem para a carrinha e, ao megafone, anunciam a abertura da assembleia popular. Algumas pessoas dirigem-se à carrinha e inscrevem o seu nome. Mais tarde, cada um terá a oportunidade de subir ao espaço da carrinha e, de lá de cima, utilizar o megafone para falar à multidão. É, aliás, de lá que, pouco depois, se farão ecoar os versos de *Firmeza* de Lopes Graça, cantados por uma mulher de timbre operático.

Simultaneamente, dois objectos que, apenas divergem em tamanho, circulam pelo recinto - duas *pen-drives* de cartão. Uma delas encontra-se suspensa no ar por balões de hélio coloridos e encontra-se à mercê do movimento de um único indivíduo que com ela deambula pelo espaço. A outra, construída em tamanho gigante, é transportada nos braços de um pequeno grupo de pessoas.

Um ruído forte e cavo, similar ao de um trovão, corta o ar, anunciando a chegada de um grupo de homens grandes e encorpados, por uma das entradas em forma de escada, na posição oposta à da escadaria de acesso à Assembleia. Estes surgem triunfalmente, envoltos em fumos alaranjados e ruidosos, com os quais irão, durante toda a noite, preencher o espaço, à medida que avançam por entre a multidão.

Pessoas surgem de todos, e por todos, os lados e posicionam-se, maioritariamente, frente às grades que as separam do edifício da Assembleia. Há quem distribua bocados de papel onde se encontram escritos os versos da canção *Grândola Vila Morena* e o indivíduo que deambulava a *pen-drive* suspensa em balões, liberta-a para que a mesma possa sobrevoar o espaço para lá das grades.

Dá-se a primeira tentativa de formação do cerco. As mãos de desconhecidos entrelaçam-se nas minhas e as deles nas de outros desconhecidos, e as desses nas de

outros, e as dos outros nas de outros, com o objectivo de formar um cordão humano grande o suficiente para envolver o edifício da Assembleia da República. As palavras de ordem que muitos continuam a gritar no largo principal, tornam-se cada vez menos perceptíveis à medida que o cordão se vai alargando, afastando e contornando o edifício.

De repente, porém, tudo se desmorona. O cordão rompe-se. Aqueles que durante minutos se mantiveram de mãos dadas separam-se num segundo. Uns gritam. Outros tentam recuperar o cordão. Alguns assistem. A grande maioria, contudo, dirige-se furiosamente às grades que marcam o espaço de separação entre eles e o edifício, abanando-as, arrancando-as, derrubando-as e pisando-as numa correria desenfreada em direcção ao alvo a conquistar – a assembleia. Poucos metros depois confrontam-se, contudo, com uma nova barreira: um cordão gigante de homens vestidos de negro e de olhar impenetrável, escondido por capacetes espaciais e escudos blindados. São, por isso, obrigados a parar. Permanecem ali, no entanto, numa constante medição de forças, sem desviar os olhos dos homens vestidos de negro, avaliando a força dos seus cassetetes e as possibilidades de os fintar.

A tensão que se sente é grande e atinge o seu *clímax*, quando a determinado momento, o corpo de uma mulher nua emerge da multidão. A proximidade entre o seu corpo desprotegido e os corpos blindados é intimidante. Três outros corpos nus surgem por entre o aglomerado, sendo rapidamente engolidos pelo mesmo.

Entretanto, parte da restante massa de gente desloca-se repetidamente, do lado direito do edifício para o esquerdo e do esquerdo para o direito. Outra parte permanece no centro segurando em faixas e gritando palavras de ordem em sequências mais ou menos repetidas.

O primeiro contentor é incendiado. Ouvem-se os primeiros versos de *Grândola Vila Morena*. A canção é cantada em uníssono pela multidão. As labaredas crescem e as grades que outrora cercavam o edifício da Assembleia são lançadas à fogueira. A mesma fogueira, onde momentos mais tarde será sacrificada a *pen-drive* de cartão gigante, que desde o início deambulava pelo recinto.

Este “espectáculo” ocorreu no dia 15 Outubro de 2012 e intitula-se *Cerco a São Bento. Este não é o nosso orçamento*. Foi, apenas, uma das muitas manifestações de protesto em que participei, desde há mais de cerca de um ano e se decido descrevê-la na Introdução desta dissertação, não o faço pela sua grandeza ou mediatismo. Pelo contrário, haveria outras bastante maiores, e mais mediáticas, a referir. Escolhi-a,

então, devido a dois factores. O primeiro deve-se ao facto de a considerar, extremamente, performática. O segundo é assumidamente de ordem pessoal, já que foi nesse dia específico que comemorei um ano da minha actividade enquanto activista política. É, então, dessa perspectiva que eu vos escrevo. Uma perspectiva que advém de uma posição no terreno que, se por um lado me permitiu o acesso a informação que, de outro modo, não me seria acessível, não pode, porém, ser dissociada de questões do foro ideológico, que certamente condicionarão o meu pensamento e discurso.

Esta dissertação pretende ser um ensaio-documento. É, para além disso, uma experiência.

Tomando por objecto de análise, eventos de protesto, na sua grande maioria, participados ou testemunhados por mim, cruzarei a minha perspectiva sobre os mesmos, com a de outros activistas, entrevistados no decorrer da minha pesquisa, assim como com conceitos provenientes de várias disciplinas artísticas e das ciências sociais. Desta forma, tentar-se-á proceder à análise e sistematização destes eventos pelo recurso à teoria da arte, nomeadamente do teatro e da performance, elaborando acerca da relação entre a estrutura espectacular dos mesmos e a sua eficácia política.

Do mesmo modo, pretender-se-á responder, ou meramente reflectir, acerca de questões latentes à discussão artística contemporânea, como o próprio conceito de teatro e comunidade. Contrariar-se-á a abordagem dominante acerca deste género de práticas, assente numa relação de causa-efeito, que observa a arte como um meio para mobilizar, consciencializar ou despertar um grupo de pessoas para determinada causa de ordem cívica e política. Por outro lado, dissertar-se-á acerca do poder criativo que emerge da vontade de transformação social e política inerente à própria comunidade.

Estruturalmente, a dissertação divide-se em seis capítulos.

O primeiro capítulo pretende oferecer uma contextualização histórica, social e económica, que penso ser indissociável do nascimento dos movimentos sociais contemporâneos, assim como uma breve abordagem à história e ao conceito de capitalismo, que os mesmos afirmam combater.

O segundo capítulo surge como tentativa de elaboração de uma narrativa cronológica dos principais eventos que têm vindo a constituir a onda de protestos em análise, quer ao nível internacional, quer nacional. Além disso, confrontar-se-á com as várias abordagens que, no âmbito das ciências sociais, se têm vindo a dedicar ao questionamento do termo «novos movimentos sociais», assim como responder às

questões – Quem são os participantes destes movimentos? O que defendem? O que os distingue dos restantes movimentos sociais?

Os terceiro e quarto capítulos dedicar-se-ão à análise de vários eventos promovidos pelos movimentos sociais portugueses contemporâneos. Assim, no terceiro capítulo, serão analisadas acções que, com finalidades propagandísticas, têm vindo a ser concebidas pelos membros dos movimentos sociais portugueses contemporâneos, através do recurso a elementos de natureza teatral, tais como narrativas ficcionais, personagens e alegorias. Já o quarto capítulo dedicar-se-á à análise dos eventos de protesto organizados pelos movimentos sociais contemporâneos portugueses, do ponto de vista espectacular. Comparando-os aos eventos de protesto organizados pelas organizações sindicais, tentar-se-á comprovar a performatividade dos primeiros, enquanto os segundos assumem um cariz fundamentalmente teatral.

No quinto capítulo, será discutido o carácter volátil dos eventos anteriormente analisados e a consequente dificuldade em agrupá-los em categorias estáveis ou definitivas. Através de exemplos concretos, concluir-se-á que os critérios utilizados para discutir a potencial performatividade, ou teatralidade, destes movimentos, interagem, originando relações dialécticas que, por sua vez, poderão contribuir ou não, para a efectividade das conquistas ambicionadas pelos mesmos.

I - Hoje: tempos de globalismo económico e comunitário

No dia 12 de Março de 2011 aterrei em Portugal, depois de uma estadia de nove meses nos Estados Unidos, e deparei-me com uma grande manifestação. Apercebi-me do descontentamento das massas, da evidência de que estávamos todos num estado de ruptura. Mas ruptura de quê? E o que surgiria dessa ruptura? Falava-se de uma Europa em decadência, de uma crise baseada em créditos e débitos virtuais, de especulação financeira, da bancarrota. Porém tudo o que eu continuava a ver era uma população apática, que saiu de casa um dia para manifestar o seu descontentamento, mas que não tinha respostas ou alternativas, como um doente ao qual ainda não foi diagnosticada uma doença concreta e que, portanto, não sabe a que tratamento recorrer e quanto tempo terá de vida.

Iniciei, então, um processo pessoal de busca das causas dessa incerteza acerca do mundo em que vivemos, desse estado de imparcialidade crítica, que é dado por vários autores como característica intrínseca ao chamado mundo pós-moderno.

Fredric Jameson, por exemplo, afirma existir uma incapacidade da nossa mente para apreender, e consequentemente compreender, o mundo global:

Distance in general (including "critical distance" in particular) has very precisely been abolished in the new space of Postmodernism. We are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable of distantiation. (...)What we must now affirm is that it is precisely this whole extraordinarily demoralizing and depressing original new global space which is the "moment of truth" of Postmodernism. (Jameson 48)

Certo. Todos hoje compreendemos que nos encontramos enredados nas malhas da complexidade que define uma sociedade global, em que as dimensões, económica, política e mediática interagem em relações de interdependência constante e sufocante. Estas relações colocam o mundo actual no campo da abstracção, já que demasiado complexo para ser compreendido no seio da esfera do concreto. A imparcialidade crítica surge, assim, como consequência da complexidade do mundo pós-moderno que nos envolve, sem que dele nos consigamos distanciar. Ao perdermos a noção de distância física desta realidade, tornamo-nos incapazes de a compreender e, portanto, de a julgar. Pois, se como Louis Althusser afirma, a ideologia consiste na «representação da relação imaginária do sujeito com as suas condições reais de

existência», como poderemos criar e defender ideologias se não temos ideias claras acerca das nossas condições de existência actual? (Jameson 51)

David Graeber não observa esta crise ideológica, subjacente ao pensamento de Jameson, como produto exclusivo da complexidade do mundo global. Referindo-se à desesperança que, segundo o mesmo, caracteriza a sociedade contemporânea, observa-a enquanto produção do próprio sistema capitalista:

Hopelessness isn't natural. It needs to be produced. If we really want to understand this situation, we have to begin by understanding that the last thirty years have seen the construction of a vast bureaucratic apparatus for the creation and maintenance of hopelessness, a kind of giant machine that is designed, first and foremost, to destroy any sense of possible alternative futures. (Graeber, *Revolutions* 31)

1. Dos imperialismos tradicionais ao Império do Capital

Não é possível, creio eu, compreender aquilo que hoje se está a passar, sem voltarmos atrás no tempo, sem olharmos para história do sistema capitalista. Do mesmo modo, não creio que seja possível falar de capitalismo sem que Marx, ou a sua teoria, se encontre presente. Primeiramente, porque ao contestá-lo, este talvez tenha sido aquele que melhor o compreendeu. Depois porque mesmo todos aqueles que ao longo de quase dois séculos o contestaram, nunca foram capazes de o ignorar.

Segundo Althusser, muitas das más interpretações do *Capital* de Marx devem-se especificamente ao facto de se observar a «luta de classes» como uma consequência da má gestão da estrutura do capitalismo, isto é, de se observar a luta de classes como uma espécie de grito de revolta das classes exploradas contra as classes exploradoras (Harnecker 9). Na minha opinião é, exactamente, essa interpretação que está na base da ilusão contemporânea da extinção das classes.

Para melhor compreender esta ideia é, contudo, conveniente voltar atrás no tempo, ao chamado mundo modernista, dominado pelos regimes imperialistas tradicionais organizados numa lógica de expansão dos centros - países colonizadores ou dominantes - para as periferias – colónias ou países dominados.

Esta teoria que concebe o mundo como dividido em centros e periferias, resultou precisamente de um pensamento pós-marxista que considerava que, devido ao alargamento do capitalismo a uma escala global, o modelo hierárquico dominante

deixara de se basear nas classes exploradas e exploradoras de cada país para se passar a constituir por países exploradores (o centro) e países explorados (periferia). Segundo esta teoria, o processo de acumulação capitalista à escala mundial opera a partir de dois modelos de acumulação diversos: o modelo de acumulação dos centros que se define por uma articulação coerente e consistente entre as instâncias da produção, do consumo e do investimento, cujo resultado é o crescimento económico; o modelo de acumulação na periferia que se define pela incoerência e desarticulação entre as instâncias anteriormente referidas, já que este se encontra totalmente de acordo com as necessidades e interesses dos países centrais (Melo 100). Assim, os países periféricos eram encarados como meros produtores e não como consumidores em potência, o que implica uma despreocupação relativa ao desenvolvimento económico-social deste território.

Contudo, se este pensamento marca já o início do questionamento da dicotomia opressor/oprimido, ampliando seu significado, do local para o global, com a queda dos regimes imperialistas tradicionais e a entrada na era da trans-nacionalização tudo se complexifica. O imperialismo tradicional é substituído pelo imperialismo multinacional e o globo passa a ser dividido em terceiro e primeiro mundo, conceitos conotados exclusivamente com graus de desenvolvimento e não de dominação. O novo modelo de acumulação multinacional já não funciona numa lógica de expansão, mas de reprodução. Esta é concretizada na instalação de sucursais da mesma empresa em países diversos, escolhidos com a finalidade única de potenciar a taxa de lucro, devido a diferenças de câmbio ou existência de mão-de-obra barata. Deste modo, assistimos ao vingar de um modelo de acumulação que, estruturalmente, pouco difere do já descrito modelo de acumulação dos imperialismos tradicionais, mas que marca um momento de viragem no que se refere à inversão do poder económico sobre o poder político-estatal.

Por outro lado, a incoerência entre o novo modelo de acumulação multinacional e o apregoar da utopia capitalista de uma democracia à escala global, presente na criação de organizações supranacionais, contribuiu para o expandir de falsas crenças como o fim de uma economia dual. A prosperidade, a circulação e multiplicação virtual de dinheiro pelas redes de computadores do globo, o acesso rápido ao crédito bancário e o conseqüente alargamento da classe média à maioria da população dos países centrais, fazem-no olhar para a teoria marxista, assente no conceito de «luta de classes», como datada e ultrapassada.

2. Crise: falha sistémica ou mecanismo de manutenção do sistema?

No *Capital*, Marx oferece-nos uma visão do sistema capitalista que tem por único objectivo a maximização do lucro e que, portanto, vê na exploração da classe operária a sua própria condição de existência. Afirmando a impossibilidade de uma «produção económica “pura”, nem circulação (troca) pura, nem distribuição pura» (Harnecker 9), Marx descreve o capitalismo como estritamente dependente da existência de classes e, portanto, da desigualdade entre as mesmas.

A explosão da bolha do mercado imobiliário e o consequente desmoronar do castelo de cartas financeiro mundial vieram dar-lhe razão, revelando a ilusão que se fazia sentir no ocidente de um capitalismo humanitário e igualitário.

Observando a crise económica segundo esta perspectiva, podemos avançar com a ideia de que é sistémica ou estrutural, isto é, uma consequência do funcionamento do próprio sistema. Acredito, porém, que a mesma não deve ser tomada como uma falha do sistema, como muitos economistas parecem defender, mas como um mecanismo de reafirmação ou manutenção da própria natureza hierárquica do sistema capitalista.

Tome-se, por exemplo, a crise actual. Como vimos anteriormente, os imperialismos tradicionais foram, ao longo do século passado, substituídos pelos imperialismos das grandes empresas multinacionais, mantendo-se desta forma a economia dual que já então dominava o mundo. A recente ascensão económica de novas potências, em países outrora considerados terceiro-mundistas, coloca em causa a divisão hierárquica do mundo em vigor, assente na supremacia do mundo ocidental. Assim, como forma de manter o bom funcionamento do sistema capitalista, que, como foi sugerido anteriormente, apenas, sobrevive pela desigualdade, surge a necessidade de se escavarem novos fossos entre a riqueza e a pobreza.

A crise parece surgir, então, como um mecanismo de reconfiguração da estrutura hierárquica do mundo. Acentuando a soberania dos países credores de dívida em relação aos países endividados, a crise surge como justificação para a implementação das chamadas medidas de austeridade nos últimos, tornando-se responsável pelo seu consequente empobrecimento:

In exchange for emergency refinancing, the IMF would demand “structural adjustment programs” that forced massive cuts in health, education, price supports on food, and endless

privatization schemes that allowed foreign capitalists to buy up local resources at firesale prices. (Graeber, *Revolutions* 21)

Esta abordagem ao conceito de crise económica difere, contudo, da forma como é recorrentemente apresentada pelos detentores de poder político, económico e mediático o que sugere a existência de mais do que uma narrativa acerca do conceito em causa.

Assim, talvez seja conveniente observar o conceito de crise de uma forma mais generalista. No dicionário, por exemplo, este é definido como:

1-Manifestação súbita, inicial ou não, de doença física ou mental; 2- Fase difícil, grave, na evolução das coisas, dos sentimentos, dos fatos, colapso; 3- Deficiência, penúria; 4- Ponto de transição entre uma época de prosperidade e outra de depressão. (*Dicionário informal*, web)

Tome-se por exemplo o primeiro significado, que observa a crise como a manifestação de uma doença. De acordo com o raciocínio anterior, que vê a origem da crise, entre outros factores, na ascensão económica de novas potências, até então desprovidas de poder, podemos diagnosticar que a doença que provocou a crise do capitalismo consiste, no progressivo esbatimento das desigualdades das economias mundiais (incoerentemente gerada pela importação das ideias neoliberais pelo mundo não ocidental).

Ora, na minha opinião, é neste facto que pode ser encontrada a grande contradição da actualidade. Uma vez que, parece existir uma unanimidade, por parte dos detentores do poder, relativa ao facto de a crise ter origem efectiva no esbatimento das desigualdades (como pode ser comprovado pelos seus constantes ataques ao Estado Social). Porém, como logicamente se poderá depreender, se a doença do capitalismo é o atenuar da desigualdade, o seu estado de equilíbrio será como já dizia Marx, a sociedade desigual.

Ainda assim, somos testemunhas da narrativa mediática que todos os dias nos bombardeia com números, défices, metas por cumprir, tomando-nos parte integrante de um jogo, que tem por objectivo o restabelecimento do equilíbrio do sistema. Porém, a questão que nunca se coloca é: até que ponto esse sistema nos convém? Por outro lado, qual a viabilidade de prolongar a vida de um corpo que, para apaziguar o seu desejo de lucro insaciável, sacrifica descontroladamente os próprios órgãos e que, portanto, no futuro se confrontará com o seu esgotamento inevitável?

There is good reason to believe that, in a generation or so, capitalism will no longer exist: for the simple reason that (as many pointed out) it's impossible to maintain an engine of perpetual growth forever on a finite planet». (Graeber, *Revolutions* 31)

Segundo Graeber, ilações como estas têm vindo a ser, constantemente, ignoradas em nome de uma descrença na existência de alternativas possíveis, produzida pela tal “máquina” ou “aparato” já referidos anteriormente. A mesma máquina que se encarrega, aliás, da criação de simulacros e ilusões, como a já discutida existência de um capitalismo humanitário ou, como sugere Jacques Rancière, a própria democracia:

Para começar, seria necessário chegar a um acordo sobre o que chamamos de democracia. Na Europa, nos acostumamos a identificar a democracia com o sistema duplo de instituições representativas e do livre mercado. Hoje, este idílio é uma coisa do passado: o livre mercado se mostra cada vez mais como uma força de constrição que transforma as instituições representativas em simples agentes da sua vontade e reduz a liberdade de escolha dos cidadãos às variantes de uma mesma lógica fundamental. Nesta situação, ou denunciemos a própria ideia de democracia como uma ilusão, ou repensamos completamente o que a democracia no seu sentido forte do termo, significa. (Rancière, *Publico*, web)

Por fim, nos últimos anos, temos vindo a assistir à própria crise da classe média e ao aprofundamento do fosso entre classes, no mundo ocidental. Partindo deste facto e cruzando-o com a teoria de Marx, acerca da luta de classes, podemos afirmar que, se em determinada altura, esta foi camuflada pela complexidade das malhas do mundo global e transferida para um terceiro mundo distante e facilmente olvidável, hoje ela está cada vez mais visível.

Na actualidade, aliás, o conceito original de proletariado parece cada vez adequar-se à condição de uma grande maioria que hoje parece habitar o ocidente. Isto já que, se Marx conotou proletariado com operariado, contribuindo para a quase sinonimização de ambos os conceitos, este termo tem as suas origens na antiguidade romana, onde era utilizado para distinguir uma camada populacional com características distintas: «os cidadãos de classe mais baixa que não tinham propriedades e cuja única utilidade para o Estado era gerar filhos para engrossar as fileiras dos exércitos do império». O proletário romano era, então, bastante distinto do operário mecanizado pela exaustão do trabalho fabril da era industrial, que os escritos socialistas nos descrevem. Este era um mero trabalhador precário, vítima da contradição entre o seu estatuto de homem livre e a sua condição económica miserável. Isto é, por um lado, o proletário era relutante em fazer o mesmo trabalho que os

escravos, devido à sua condição de homem livre, que o colocava numa posição hierárquica superior aos últimos. Por outro lado, os grandes proprietários preferiam investir na compra de prisioneiros a sustentar assalariados. Por consequência, o proletariado encontrava-se, na sua grande maioria, desempregado, à mercê da aristocracia minoritária e sem esperança de um porvir melhor (Bloch 121-135).

A crise económico-política que define o contexto global actual tem vindo a colocar uma grande parte da população ocidental numa posição de vulnerabilidade, em muito semelhante à deste proletariado original. Vivendo a contradição de serem altamente qualificados e terem uma condição económica miserável, fruto do desemprego e da precariedade.

II - Os movimentos sociais

On October 15th people from all over the world will take to the streets and squares. From America to Asia, from Africa to Europe, people are rising up to claim their rights and demand a true democracy. Now it is time for all of us to join in a global non-violent protest. The ruling powers work for the benefit of just a few, ignoring the will of the vast majority and the human and environmental price we all have to pay. This intolerable situation must end. United in one voice, we will let politicians, and the financial elites they serve, know it is up to us, the people, to decide our future. We are not goods in the hands of politicians and bankers who do not represent us. On October 15th, we will meet on the streets to initiate the global change we want. We will peacefully demonstrate, talk and organize until we make it happen. It's time for us to unite. It's time for them to listen. ("Call to action: united for global change on October 15", web.)

Esta chamada foi publicada *online* no dia 27 de Setembro de 2011. Servindo de convocatória para as acções de protesto que, no dia 15 de Outubro do mesmo ano, se deram em diversas cidades do globo, documenta parte de um processo que, há quase dois anos, temos vindo a testemunhar. Refiro-me ao processo de conquista das ruas e das praças de todo o mundo pelos recorrentemente denominados "Novos" movimentos sociais.

Apesar da divergência de interpretações no que se refere ao emolduramento cronológico desta nova onda de protestos, muitos parecem associar o seu início às chamadas Primaveras Árabes.

Assim, adoptando esta perspectiva, tudo teria começado quando em Dezembro de 2010, Mohamed Bouazizi, um jovem tunisino ateou fogo ao seu próprio corpo como forma de protesto contra as condições de vida no seu país, nomeadamente a corrupção e a repressão policial. A sua morte levou à rua populações enfurecidas, inicialmente na Tunísia e posteriormente no Egipto, onde uma multidão ocupou a praça *Tahriq*, no Cairo e aí permaneceu acampada, apesar da repressão policial. A onda de protestos rapidamente alastrou a muitos outros países árabes e penetra em território europeu a 12 de Março de 2011, através da manifestação portuguesa intitulada de *Geração à Rasca*.

Considerada, até então, a maior acção de protesto em território português, desde o período pós-revolução que se viveu em 1974, esta consistiu numa influência inquestionável para que, aproximadamente dois meses mais tarde, se desse uma outra mobilização, desta vez em Espanha. No dia 15 de Maio, centenas de jovens, estudantes

e trabalhadores saíram à rua, em mais de 50 cidades espanholas, autodenominando-se Indignados.

Este dia tornou-se especialmente mediático quando cerca de 250 manifestantes decidiram seguir o exemplo egípcio e, acampar na praça central de Madrid conhecida como *La Puerta del Sol*. Devido às constantes tentativas por parte da polícia em dismantelar o acampamento, gerou-se uma onda de solidariedade que, não só contribuiu para o aumento significativo do número de manifestantes acampados na praça, como para a reprodução da acção em várias cidades europeias. No espaço de alguns meses, o fenómeno atravessou o Atlântico, dando origem a um novo movimento – o Movimento *Occupy*. Nascido a 17 de Setembro, no distrito financeiro de Manhattan, em Nova Iorque, do desejo de ocupação do espaço como forma de denúncia e revolta contra a impunidade dos responsáveis e beneficiários da crise financeira mundial, o movimento depressa se expandiu à escala mundial.

Como já foi referido, existem diversas interpretações no que se refere ao enquadramento, e mesmo emolduramento cronológico destas ondas de protestos, sendo, portanto, difícil definir linhas condutoras claras. Carles Feixa, por exemplo, adopta os modelos da tragédia clássica, como forma de estruturar a narrativa do que designa de «ciclo de protestos».

Assim, considerando como *clímax* a «Primavera Mediterrânica» (incluindo no mesmo conceito as revoltas árabes e ibéricas) e a sua ocupação pacífica das praças públicas, Feixa concebe ainda um prólogo e um epílogo.

O prólogo ter-se-ia dado durante «las revueltas callejeras en dos países europeos: el que inventó la democracia (Grecia) y el que la reinventó Francia» (Feixa, “La generación”, web). O antropólogo refere-se, em primeira instância, aos violentos confrontos que se fizeram sentir na Grécia em 2008, como consequência da morte de um estudante, fruto de repressão policial. A referência à França reporta-se aos tumultos que, em 2005, fizeram dos subúrbios de Paris, palco da raiva de grupos de jovens, «encendida por un abuso policial real o percibido, y dirigida contra algunos iconos de la sociedad de consumo: escaparates rotos y coches quemados» (Feixa, “La generación”).

O epílogo seria, então, constituído, por um lado, pela revolta estudantil que se fazia sentir no Chile, em Setembro de 2011, e, por outro, por uma nova onda de destruição. Feixa refere-se aos *riots* londrinos, que caracteriza como «la revuelta del gueto multicultural, con una secuencia parecida a la de Francia (chispa policial, saqueo

hiperconsumista y desprecio institucional)» embora com algumas particularidades tais como a participação de jovens de classe média alta (Feixa, “La generación”).

Carles Feixa oferece-nos, então, um esquema circular, que pretende englobar a onda de protestos numa espécie de narrativa cíclica. Esta, porém, está longe de a delimitar. Isto já que muitas foram as acções de protesto que se seguiram, grandes ou pequenas, violentas ou pacíficas, premeditadas ou espontâneas, mais ou menos simbólicas. Das manifestações que diariamente cruzam as cidades de todo o mundo, à proliferação de acções de imolação em praça pública, às autênticas batalhas campais, travadas entre os mineiros asturianos e a polícia espanhola, muitos seriam os exemplos que poderíamos continuar a enunciar.

Perante estes fenómenos, e para lá do que indiciam imediatamente, relativamente ao nível de insatisfação da população, a questão que deve colocar-se é a seguinte: o que é que cada um destes movimentos humanos, ou sociais, tem em comum?

1. «Novos movimentos sociais» ou «Novos, Novos movimentos sociais»?

Para responder à questão, há que proceder à clarificação do conceito “Novos movimentos sociais”. Isto, uma vez que a palavra “novo” não nos permite ser indiferente ao seu antónimo “velho”. Isto é, quem são os “Velhos movimentos sociais” e o que os distingue dos “Novos”?

Na actualidade, os movimentos sociais têm vindo a ser, frequentemente, comparados com os tradicionais movimentos sindicais, sendo os primeiros muitas vezes observados como uma consequência da descrença da população em relação aos últimos:

Estes movimentos novos que surgiram desde a «Geração à Rasca» fogem ao controle das organizações tradicionais. Isto é, muitas pessoas que participam nestes movimentos não se identificam com as organizações tradicionais, sejam sindicatos, sejam partidos (...) porque há um desencanto, isto é, não se acredita nos partidos que existem, nos sindicatos que existem, exactamente por culpa destes mesmos sindicatos e desses mesmos partidos. (Castelhano, entrevista em anexo)

Esta afirmação pertence a Tiago Castelhana, membro da Plataforma 15 de Outubro, e vai ao encontro da opinião generalizada, que observa as organizações sindicais enquanto estruturas envelhecidas e desadequadas à realidade actual.

Esta desadequação deriva de dois factores fundamentais: o primeiro relaciona-se com a já referida transformação do paradigma social. Isto é, se as organizações sindicais visam representar os trabalhadores, tendo como finalidade defender os seus direitos, numa sociedade de desempregados, surge a necessidade de novas estruturas capazes de os representar. O segundo relaciona-se com a crença generalizada na ineficácia da própria representatividade, que se encontra bastante clara, quer nas palavras de Tiago Castelhana, quer na chamada para o evento global de 15 de Outubro de 2011: «United in one voice, we will let politicians, and the financial elites they serve, know it is up to us, the people, to decide our future».

Este desejo por uma política participativa à escala global tem sido colocado em prática através da organização de assembleias populares que, em todo o mundo, têm vindo a possibilitar que todos tenham a oportunidade de expor as suas opiniões e ideias. Proclamando-se apartidários, estes movimentos têm originado a confluência de ideias oriundas das mais diversas ideologias, algo que altera em muito o conceito de participação cívica que nos tem vindo a ser imposto nas últimas décadas.

Segundo alguns autores, a implementação dos ideais dos novos movimentos sociais nas rotinas dos seus membros é uma das suas principais características. Isto é, os movimentos sociais distinguem-se dos movimentos sindicais porque, para além de defenderem a aplicação de determinados princípios na sociedade, tais como a horizontalidade política e social, já incorporam estruturalmente esses princípios. Assim, sendo, a participação nos mesmos torna-se em si mesma um objectivo (Eldman 289).

Chegamos assim a uma definição de novos movimento sociais por oposição à de movimentos sindicais que observa os últimos enquanto estruturas organizacionais hierárquicas e institucionais e os novos movimentos sociais como grupos não organizados, não hierárquicos e não institucionais.

É, porém, necessário ter em consideração que o carácter recente dos fenómenos abordados não permite, a distância necessária para sistematizações e definições únicas e rigorosas. Daí a grande multiplicidade de teorias e diferentes interpretações acerca do fenómeno.

Por exemplo, no artigo “Global citizenship and the ‘New, New social movements: Iberian Connections”, Feixa, Pereira e Juris preconizam a necessidade de um novo conceito – “Novos, Novos movimentos sociais” – como forma de diferenciar um novo ciclo de agentes políticos que surge no início do século XXI, por oposição aos “Velhos movimentos sociais” e aos “Novos movimentos sociais”.

Segundo os autores, os Velhos movimentos teriam surgido no século XIX e estariam relacionados com a emergência da sociedade industrial. Com uma base social definida por fronteiras concretas de classe, nação e condição social, estes foram os protagonistas da reivindicação de direitos como a democracia, direito ao voto e igualdade social, estando na base de acontecimentos como a fundação da Comuna de Paris ou da revolução soviética de 1917 (426).

Ora, se os Velhos movimentos sociais se batiam por causas de cariz político-económico (e por vezes moral), os Novos movimentos sociais surgem nos anos cinquenta e sessenta, sendo muitas vezes descritos como movimentos de cariz contra cultural. Batendo-se por causas transnacionais, como a preservação ambiental, a paz, o feminismo, a liberdade sexual, etc., estes movimentos eram maioritariamente constituídos por jovens organizados por princípios identitários que iam para lá das classes.

Por fim, os autores propõem chamar de “Novos, Novos movimentos sociais” àqueles que vivem na extrapolação das fronteiras do espaço físico e virtual, que caracteriza o virar do novo milénio.

Uma das características principais dos “Novos, Novos movimentos sociais” é, então, a sua relação de proximidade com as novas tecnologias, nomeadamente a internet. O ciberespaço é o seu lugar de eleição, quer para a partilha de informação e recursos, quer para organização de acções e sua divulgação. É, aliás, curioso que a onda de protestos iniciada em 2011 tenha tido a sua origem no mundo árabe, caracterizado pelo conservadorismo cultural e pouca abertura ao exterior. O protesto destes «jovens hacktivistas», educados mais pelo facebook que pelas escolas corânicas ou baazaistas contra os regimes autocráticos na Tunísia e Egipto, marca, de algum modo, um ponto de viragem caracterizado pela vitória do novo em relação ao velho, do progresso em relação ao tradicional e, certamente, do global em relação ao local ou nacional (Feixa, “La generación”). Estes novos movimentos sublinham, deste modo, as transformações e conflitos sociais associados à consolidação do capitalismo informacional e a sua base social atravessa gerações, géneros, etnias e territórios:

«Their spacial base is no longer local or national, but it's situated in globally networked space, like the neoliberal system these movements oppose» (Feixa, Pereira e Juris, *Global* 427).

Assim, interconectadas entre si através das redes sociais cibernéticas, entidades colectivas e individuais têm vindo a transformar-se em produtoras massivas de eventos (por vezes simultâneos) à escala global. A chamada, anteriormente citada, para o protesto global de 15 de Outubro de 2011 é disso um bom exemplo: «From America to Asia, from Africa to Europe, people are rising up to claim their rights and demand a true democracy».

A chamada é seguida de uma lista de eventos a acontecer em todo o mundo, dando assim oportunidade a todos de participarem localmente num evento de carácter global. Daí, a designação destes movimentos de glocais.

Assim, se a grande maioria destes movimentos, que surgiram na viragem do milénio, se autoproclamaram de movimentos antiglobalização, estes parecem, de certo modo, combater o que os originou e que decerto modo os define. Utilizando as novas tecnologias, nomeadamente a internet para se interrelacionarem e organizarem e promoverem os seus protestos globais, estas acções, apropriam-se das armas da globalização para com elas a contestarem. Um exemplo crasso, é a apologia que estes movimentos fazem de ideais como a descentralização e a horizontalidade política, através da multiplicidade de plataformas e grupos *online*, que impedem a formação de hierarquias, ao possibilitar a todos a oportunidade de nelas participar activamente.

Ideologicamente, os autores de “Global citizenship and the ‘New, New’ social movements”, defendem que estes movimentos enfatizam a dimensão económica e cultural já que, apesar de as suas principais reivindicações serem de ordem económica, estas não se resumem ao interesse próprio, incluindo também solidariedade com aqueles que são marginalizados pela globalização (427).

Então, partindo deste pressuposto, a questão que creio ser necessária colocar é: será que o conceito proposto por Feixa – “Novos, Novos movimentos sociais” – é aplicável aos movimentos gerados e geradores dos protestos a que temos vindo a assistir e/ou a participar na actualidade? Serão estes movimentos os mesmos que protagonizaram a cena de protesto no início do século XXI? Está claro que a sua existência continua a dar-se no limbo do virtual e do real. Porém, bater-se-ão pelos mesmos ideais?

2. Os movimentos sociais contemporâneos

Rui Tavares diz-nos que, se os movimentos dos finais dos anos 90, e inícios dos anos 2000, eram antiglobalização, os mesmos teriam evoluído, inicialmente para alterglobalização (“outro mundo é possível”) e mais tarde para o que arrisca denominar de movimentos de demoglobalização:

Hoje, arrisco dizer que estes são movimentos da demoglobalização, ou seja, de defesa de uma democracia à escala global. E não defendem apenas uma democracia política, mas económica e social também.

Nos “indignados” europeus, nos “ocupas” dos EUA, até nos estudantes chilenos (que encontrei ontem, e tive oportunidade de ouvir) há uma coincidência notável em três temas cruciais:

- 1.É possível, e absolutamente vital, inverter a relação de poder entre os estados e a finança capitalista.
- 2.O sistema político-partidário falhou nessa missão — mesmo os partidos de oposição, que podem ter razão no conteúdo, mas que insistem na forma e na maneira autoritária e hierárquica de fazer política.
3. Se o sistema financeiro sequestrou os nossos governos, os povos do mundo terão de contar uns aos outros — e hoje estão mais informados e interligados do que nunca. (Tavares, “A demoglobalização”, web)

Assim, apesar de os movimentos atuais serem herdeiros inquestionáveis dos já referidos movimentos antiglobalização, nomeadamente no que diz respeito à dependência e utilização das novas tecnologias e ao seu carácter glocal, estes apresentam ainda características que lhe são estritamente peculiares.

Em primeira instância, surgem de um contexto de crise, iniciado em 2008, em muito condicionadora, não só das suas reivindicações, mas também dos seus participantes. Isto é, os movimentos de protesto antiglobalização eram, principalmente constituídos por uma pequena camada da sociedade, qualificada, informada, informatizada e politizada o suficiente, para se manifestar contra as causas de acontecimentos que, de certo modo, ainda se apresentavam como distantes. Refiro-me, por exemplo, a um futuro aquecimento global, à exploração económica dos países terceiro-mundistas, pelos grandes capitalistas mundiais, ou à guerra.

Já os movimentos de protesto da actualidade têm vindo a constituir-se por fatias de população cada vez maiores e mais diversificadas e a caracterizar-se, por vezes, pelo pluralismo ideológico, outras vezes, pela inexistência de uma ideologia. Já não se trata de uma classe média jovem preocupada com assuntos que ultrapassam o seu bem-

estar momentâneo, mas desse novo proletariado da era pós-industrial, segmentado em dois grupos principais. O primeiro é formado por jovens-adultos altamente qualificados, precários e sem emprego, bem à moda da antiga Roma. O segundo grupo, mais de acordo com a concepção de proletariado-operariado, é formado pelos pais desses jovens precários, trabalhadores imparáveis, que, à falta de alternativa, se vêem na obrigação de sustentar os primeiros. Ao contrário dos participantes nos movimentos de protesto antiglobalização, os que incorporam os movimentos da actualidade já não desfrutam dessa distância confortável entre a causa e a sua realidade.

Assim sendo, se tivermos em consideração a relação binária opressor-oprimido, concluímos que o manifestante deixou de ser uma mera testemunha da relação, para passar a integrá-la, tornando-se deste modo participante por obrigação. Perdidos, imersos na desilusão do fracasso das vidas que sonharam, estas pessoas são vítimas não só da crise económica mas de uma outra, de cariz ideológico e até existencial. Pois como afirma Jacques Rancière:

Em maio de 1968, as pessoas discutiam as ideias de Marx... mas não parece haver nenhum filósofo no 15-M ou Occupy Wall Street (...). Os manifestantes de hoje já não possuem nem chão nem horizonte que dê validade ao seu combate. Eles são, em primeiro lugar, indignados, pessoas que rejeitam a ordem existente sem poder considerar-se agentes de um processo histórico. (Rancière, *Público*, web)

A afirmação de Rancière parece, então, colocar os movimentos sociais contemporâneos no âmago do pós-modernismo, caracterizado por vários autores, como lugar de incerteza e indefinição. No entanto, talvez tenha sido essa desilusão em relação ao presente e incerteza no que se refere ao futuro a levar os membros destes movimentos a procurarem referências no passado. Isto já que, creio ser significativo que a denominação de “os indignados”, que inicialmente foi atribuída aos manifestantes espanhóis, mas que rapidamente alastrou a todo o mundo, tenha a sua origem no livro *Indignai-vos*, de Stéphane Hessel, um ancião activista da resistência francesa. Do mesmo modo, outros autores e textos inspiradores dos movimentos atuais são originários de um passado distante, como é o caso da *Desobediência Civil* de Henry Thoreau. Adicionalmente, as preocupações que estão na base do surgimento destes movimentos da contemporaneidade assemelham-se mais às dos Velhos Movimentos Sociais, do fim do século XIX e início século XX, que dos Novos Movimentos que vingaram nos anos 60. De facto, enquanto os últimos foram protagonistas de uma revolução que se deu, essencialmente, ao nível das mentalidades,

os primeiros tiveram como preocupações centrais as dimensões política, económica e moral. Um facto que encontra uma justificação na afirmação de Carles Feixa:

En la antropología clásica, el cambio social suele leerse en términos de oposición entre generaciones consecutivas (padres e hijos) y de alianza entre generaciones alternas (abuelos y nietos). En este caso, los jóvenes (la generación replicante) se inspiran en ancianos como Hessel (la generación resistente) - o en abuelos republicanos en el caso del 15-M- y *replican* a adultos de la generación del 68 (o pos-68), quienes al frente de las instituciones políticas, económicas y sociales dominantes, acostumbran a hacer oídos sordos ante tales réplicas. (Feixa, “La generación”, web)

Assim, é com base nestes factos que sugiro que o surgimento e evolução destes movimentos apregoam, de certo modo, o fim da era pós-moderna e, se não um desejo de retorno, pelo menos de restauração de uma outra era – a modernidade.

A preconização da morte do capitalismo não é uma novidade e muitos foram os pensadores que pensaram acerca dela. Do mesmo modo, desde há algumas décadas que se disserta acerca do fim da pós-modernidade e sua possível evolução para uma pós-pós-modernidade.

Nicolas Bourriaud, no entanto, oferece-nos um outro conceito para a nova era que, segundo o autor, se avizinha: a altermodernidade. O pós-modernismo significou tudo aquilo que veio depois do modernismo. É um termo que tem a ver com um entendimento linear da história e que, portanto, ainda se encontra extremamente ligado ao modernismo, movimento fortemente baseado no pensamento ocidental. Daí as grandes questões pós-modernas acerca do multiculturalismo e sobre as identidades. A altermodernidade parte de uma concepção do mundo à partida “creolizada”, “globalizada”, explorada agora segundo uma perspectiva temporal e não estritamente espacial:

Many signs suggest that the historical period defined by postmodernism is coming to an end: multiculturalism and the discourse of identity is being overtaken by a planetary movement of creolisation; cultural relativism and deconstruction, substituted for modernist universalism, give us no weapons against the twofold threat of uniformity and mass culture and traditionalist, far-right, withdrawal.

The times seem propitious for the recomposition of a modernity in the present, reconfigured according to the specific context within which we live – crucially in the age of globalisation – understood in its economic, political and cultural aspects: an altermodernity. (Bourriaud, *Tate*, web)

Como vimos os membros dos movimentos sociais da actualidade parecem mover-se exactamente, numa espécie de limbo entre o velho e o novo, caracterizando-

se pelo desejo de recuperação e incorporação de valores caros aos seus antepassados na rotina do homem contemporâneo, entre o real e o virtual.

Será, então, que estes movimentos nascidos no âmago da pós-modernidade marcam, exclusivamente, um desejo de ruptura com a mesma? Ou será que estes marcam já o momento de viragem para essa outra modernidade, restaurada de acordo com o contexto específico em que nos encontramos?

3. Os movimentos sociais contemporâneos em Portugal

Ninguém esperava, em Portugal, que o 12 de Março acontecesse. Mas aconteceu. Aconteceu porque quatro ou cinco pessoas se lembraram de fazer uma chamada *online* para irmos todos para a rua. Foi maravilhoso, porque normalmente a sociedade civil em Portugal não se organiza fora das esferas políticas e sindicais (...) mas naquele dia as pessoas saíram à rua e manifestaram-se porque estavam indignadas. Muitas delas foram a uma manifestação pela primeira vez e, por perceberem que podiam ir lá exprimir-se individualmente sem ter que esperar pelo autocarro do partido, voltaram. E eu acredito que daqui a uns anos esse dia vai ser visto como um ponto de viragem na História: vai haver um antes do 12 de Março e um depois do 12 de Março. (Ramos, entrevista em anexo)

Estas afirmações pertencem a Rogério Ramos, mais conhecido pelo rapaz que subiu a um dos leões, parte do edifício da Assembleia da República, no dia 15 de Outubro de 2011 e aí queimou um jornal com a cara do actual Primeiro-ministro estampada na primeira capa. Rogério refere-se à manifestação da chamada *Geração à Rasca*, que contou com a participação de 200 000 a 500 000 pessoas e que, como já foi referida, marca a introdução de um novo ciclo de protestos, não só em território nacional, mas no próprio continente europeu.

Apesar de alguns dos “Novos” (ou “Novos, Novos”) movimentos sociais Portugueses terem surgido e começado a afirmar-se desde meados dos anos 2000, a cena de protesto em Portugal encontrava-se até à data dominada pelas organizações sindicais, nomeadamente pela CGTP (Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses).

Com o protesto da *Geração à Rasca*, organizada à margem das organizações sindicais tudo se altera. As repercussões deste evento na sociedade civil portuguesa são várias, nomeadamente no que diz respeito à sua mobilização, já que foi a partir de, então, que surgiram diversos grupos de activistas, novas plataformas de cooperação entre os últimos e novas e diversificadas acções de protesto.

Este não foi, contudo, um fenómeno súbito. Muitos são os activistas, hoje presentes em movimentos sociais portugueses, que se referem ao sentimento de “vazio” que se fazia sentir depois do dia 12 de Março de 2011 e que, apenas, teve fim quando a 12 de Maio do mesmo ano, surgiu em Espanha o movimento dos Indignados.

Tiago Castelhana conta-nos que foi na sequência das “acampadas” espanholas e, consequentemente, de uma concentração de solidariedade em frente ao consulado de Espanha, convocada por um grupo de espanhóis residentes em Portugal, que a acampada do Rossio se deu:

Na sequência do chamado desses companheiros espanhóis, vieram os portugueses, cerca de 100 pessoas e nessa altura foi decidido que se iria acampar para o Rossio no dia 19. Como tal, no dia 19 um grupo de pessoas dirigiu-se para o Rossio e permaneceu lá, acampado, durante duas semanas. Todos os dias por volta das 19 horas havia uma assembleia popular. Na altura, estávamos em contexto de eleições e por isso fomos completamente ignorados pela comunicação social. (...) Passadas duas semanas havia já um cansaço por se estar a acampar e devido a alguns problemas de higiene, como a existência de baratas e etc., decidiu-se terminar a acampada mas continuar as assembleias populares aos sábados e aos domingos. (Castelhana, entrevista em anexo)

Segundo Tiago, a acampada teve um papel preponderante no que diz respeito à sedimentação das relações entre activistas contribuindo para a criação de novos movimentos sociais e plataformas de movimentos. Foi de lá que surgiu a Plataforma 15 de Outubro, na altura constituída por diversos movimentos sociais que tinham por objectivo promover em Lisboa a manifestação de cariz global que estava prevista para 15 de Outubro desse mesmo ano.

Principalmente lembrada pela tomada da escadaria de acesso ao edifício da Assembleia da República pelos populares (o que não sucedia desde 1993), esta manifestação é observada como uma das mais importantes recentes manifestações em Portugal. Paulo Raposo, antropólogo e activista, chega mesmo a afirmar que, apesar de não ter sido a maior, esta foi a «mais importante», no sentido que foi realmente «a primeira manifestação inorgânica, planeada e organizada unicamente por movimentos sociais» (Raposo, entrevista em anexo).

Nesse dia, centenas de manifestantes invadiram e sentaram-se nas escadas, transformando aquele espaço na sua própria assembleia, onde durante algumas horas se discutiu, votou, assobiou e debateu. Assim, como refere Pedro Rocha, membro dos Indignados de Lisboa, apesar de, por volta das dez da noite as escadas terem sido

novamente vedadas ao público, dessa acção surgiram novos activistas, novos grupos de trabalho e desses grupos novas acções:

O 15 de Outubro mudou a minha intervenção política e activista. Fui das primeiras pessoas a subir a escadaria, a apelar às pessoas que a subissem e estive lá no segundo dia, em que fiz a mediação da assembleia que se deu após a polícia nos ter expulsado da escadaria... Naquele dia, a política passou a estar na rua. Aquilo que se faz nos bastidores do Parlamento, ou até de um gabinete, passou a fazer-se também cá fora. E as pessoas passaram a intervir, a decidir, a fazer parte de algo que está a ser construído. (Rocha, entrevista em anexo)

Os meses seguintes à manifestação de 15 de Outubro foram marcados pelo bulício das reuniões de fim de tarde em jardins, sedes políticas ou associações recreativas, pela persistência de um pequeno grupo de acampados em São Bento e pelos longos plenários de domingo na Casa do Brasil, onde todos se reuniam para discutir estratégias e planear novas acções de protesto.

A fertilidade deste período de cooperação pode ser constatada na grande diversidade de acções que dele se originaram. Porém, a morosidade do processo de tomada de decisões de acordo com os princípios de horizontalidade, assim como as grandes divergências de ordem ideológica que se faziam sentir, levaram a que vários dos sujeitos colectivos e individuais que inicialmente integravam a Plataforma a fossem progressivamente abandonando.

Ao mesmo tempo que vários movimentos, ou grupos de activistas abandonaram a Plataforma, afirmando-se como entidades independentes, outros se extinguiram e outros surgiram. Daí que, de inícios de 2012 a meados de Setembro do mesmo ano, a cena de protesto portuguesa, nomeadamente em Lisboa, tenha sido marcada pela proliferação de acções, provenientes dessa multiplicação de grupos de activistas, em paralelo com o trabalho desenvolvido pelas organizações sindicais. Assim, se por vezes esta multiplicidade de entidades colectivas propiciou a criação de alianças ou momentos de cooperação entre algumas delas, muitas vezes contribuiu, apenas, para uma geração de eventos em simultâneo, desconectados entre si. As acções de ocupação de espaço, como a designada Primavera Global, que teve lugar no Parque Eduardo VII, a ocupação da moradia na rua de São Lázaro, em solidariedade com a escola da Fontinha, as assembleias de bairro promovidas pelos Indignados de Lisboa, as diversas concentrações, manifestações ou até *flashmobs*, promovidas pelas mais variadas entidades, são exemplos da grande quantidade de eventos que marcou esse período.

Abundância de eventos, contudo, não significa, necessariamente, abundância de participantes. Pelo contrário, os primeiros oito meses de 2012 foram caracterizados pela fraca mobilização social em Portugal, algo que, apenas, se alterou a 15 de Setembro de 2012, quando centenas de milhares de pessoas saíram à rua para mostrar o seu descontentamento, face às mais recentes medidas de austeridade impostas pela presença do FMI em Portugal.

Intitulada *Que se Lixe a Troika*, esta manifestação é considerada a maior de que se têm conhecimento, em território português, desde o período pós-revolução, em 1975, e foi promovida por um grupo de activistas, que se decidiu reunir com esse único objectivo.

Após a manifestação de 15 de Setembro, assiste-se a uma explosão no que se refere à actividade das entidades promotoras de acção colectiva (institucionais e não institucionais), assim como a uma erupção de acções de cariz individual. Apesar de nenhum dos eventos que se seguiram poder ser comparado, pelo menos em dimensão, ao de 15 de Setembro, assistimos a uma radicalização progressiva das acções de protesto colectivas ou individuais, planeadas ou improvisadas. Basta remetermo-nos ao, já descrito, evento de 15 de Outubro de 2012, ao polémico 14 de Novembro, dia de greve geral e repressão policial ou, até, ao episódico dia 5 de Outubro, em que duas mulheres interromperam as comemorações do aniversário da Implantação da República para protestar: uma delas a falar e a outra a cantar.

Data	Promovida por movimentos sociais	Promovida por movimentos sindicais	Título	Entidade promotora
12/03/ 2011	X		<i>Geração à Rasca</i>	Movimento 12 de Março
1/10/2011		X		CGTP
15/10/2011	X		<i>15 de Outubro</i>	Plataforma 15O
24/11/2011	X	X	<i>Greve Geral</i>	CGTP/Plataforma 15 de Outubro
21/01/2012	X			Plataforma 15 de Outubro
11/02/2012		X		CGTP
22/03/2012	X	X	<i>Greve Geral</i>	CGTP/Plataforma 15 de Outubro
1/05/2012	X	X		CGTP/Mayday
12/05/2012	X		<i>Primavera Global</i>	Plataforma de Movimentos
15/09/2012	Grupo de activistas			Que se lixe a Troika
29/09/2012		X		CGTP
13/10/2012	X			Que se lixe a Troika
15/10/2012	X		<i>Cerco a São Bento, este não é o nosso orçamento</i>	Plataforma 15O e Movimento sem emprego
31/10/2012	X	X		CGTP/Plataforma 15O
13/11/2012	X		<i>Recepção à Merkel</i>	Que se Lixe a Troika
14/11/2012	X		<i>Greve Geral</i>	Plataforma 15º com Movimento 15O/ Estivadores etc./ CGTP

Quadro 1: Principais manifestações e concentrações em Lisboa de 12/03/2011 a 14/11/2012

III. Ações performativas criadas pelos movimentos sociais contemporâneos.

Quando falo de “ações performativas criadas por” refiro-me a toda uma série de acções de cariz intencional que, com objectivos propagandísticos, têm vindo a ser concebidas no seio de organizações de acção colectiva, pelo recurso a elementos de natureza teatral tais como narrativas ficcionais, personagens e alegorias.

Como exemplo, descreverei uma das várias acções em que participei e que se deu no dia 15 de Dezembro de 2011, intitulada *Plataforma 15 de Outubro devolve prendas de Natal ao Governo*.

A sua preparação começou umas semanas antes, quando um dos membros da Plataforma 15 de Outubro, numa das semanais reuniões do grupo de mobilização, lançou para a mesa a ideia de criar uma acção de sensibilização, capaz de relacionar as medidas de austeridade e o período de Natal, que na altura se aproximava. Depois de terem sido apresentadas várias propostas, decidimo-nos por uma, discutimo-la e complementámo-la. No domingo seguinte, a proposta foi levada a plenário, espaço de debate e tomada de decisões por todos os grupos integrantes da Plataforma, e aí votada e aprovada.

Na reunião seguinte do grupo de mobilização, viemos todos carregados com caixas de cartão e tintas de várias cores e durante algumas horas dedicámo-nos, apenas, à concepção dos presentes de Natal que, no dia seguinte, iríamos entregar pessoalmente no edifício do Ministério das Finanças. Os presentes consistiam, então, em cubos e paralelepípedos coloridos, em cujas faces cada um de nós escreveu aquilo que mais gostaria de devolver ao governo. FMI, Troika, Precariedade, Patrões, Boys, Crise, BPN, desemprego ou Cavaco, são exemplos das palavras escritas nos mesmos.

E, assim, na manhã seguinte, um Pai Natal, seguido por um grupo de, aproximadamente, dez pessoas que transportavam os presentes já referidos, dirigiu-se ao Ministério das Finanças, onde entrou e discursou. As prendas foram inicialmente depositadas de baixo da árvore de Natal, que se encontrava na sala de recepção do edifício governamental, mas a chegada dos agentes de autoridade, obrigou-nos a sair, a levá-las connosco e a deixá-las na rua, à porta do edifício. Mais tarde, esses mesmos polícias iriam buscá-las e entrar com elas no interior do edifício.



Fig. 1: Plataforma 15 de Outubro devolve prendas de Natal ao Governo (autor anónimo, web)

Esta não deve, porém, ser observada como uma acção isolada, quer ao nível nacional, quer global. Limitando-nos ao contexto português, podemos encontrar vários outros exemplos, por exemplo, os *flashmobs*, promovidos pelos Indignados de Lisboa, *Gente Fina visita o luxuoso Metro e Violento é o Orçamento/2013*.

A primeira consistiu num grupo de pessoas que se decidiu vestir a rigor, à moda de uma classe alta, proveniente da primeira metade do século XX e, assim se dirigir ao metropolitano de Lisboa. Ostentando, graciosamente, os seus bilhetes e acompanhados por criados que lhes serviam champanhe e canapés, dançando ao som da música que os últimos transportavam, ocuparam uma das carruagens, transformando-a num espaço de festa. Uma festa restrita, num espaço que, tal como os participantes na acção alegam, devido à subida do preço dos transportes, está, também, a tornar-se cada vez mais restrito. O *flashmob Violento é o Orçamento2013*, nos antípodas do primeiro, longe de pretender representar um ambiente de festa e opulência, tem por fim representar aquilo que, segundo, os participantes na acção, está próximo de se tornar o futuro de muitos nós. Assim, várias pessoas vestiram-se como os sem-abrigo, distribuíram-se e permaneceram durante algumas horas, nos cantos das ruas do Chiado e da Baixa lisboeta, exibindo dois objectos: um cartaz com as palavras «Orçamento/2013» e um espelho.

Do mesmo modo, em Julho de 2012, o sindicato da Administração Pública organizou um protesto contra o corte dos subsídios de férias durante o qual, dezenas de funcionários públicos montaram um autêntico cenário balnear, em frente ao Ministério das Finanças. Deitados em toalhas de praia, protegidos por chapéus-de-sol e à beira de uma piscina de plástico, os funcionários públicos disfrutaram durante algumas horas da única praia, que segundo os próprios, estaria ao alcance das suas posses.

Vários investigadores observam o recurso à teatralidade como uma das principais características dos “Novos, Novos” movimentos sociais:

They involve non-traditional and highly theatrical forms of direct action protest. Younger activists are also characteristically drawn to more non-conventional forms of direct action protest, involving creative, expressive or violent repertoires. (Feixa, Pereira e Juris 427)

Como nos mostra o último exemplo, na actualidade, este tipo de práticas também tem vindo a ser adoptado por organizações de carácter institucional como os sindicatos. Por outro lado, há que constatar que estas práticas não são uma novidade. Pelo contrário, são uma clara herança dos Movimentos Sociais, que protagonizaram a cena

política das primeiras décadas da segunda metade do século XX, e que ficaram marcados pela forte dimensão lúdica do seu repertório, materializada em práticas como o *happening*.

Utilizado pela primeira vez por Allan Kaprow, no fim dos anos 50, o termo *happening* surge como forma de denominar uma nova forma de arte, emergente nessa época:

A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life. (Kaprow 5)

A análise das acções descritas neste capítulo permite-nos, então, constatar a presença de algumas das características evidenciadas por Kaprow, como a rejeição do espaço artístico convencional, a ausência de ensaios e de audiência. Além disso, a flexibilidade e espontaneidade que as caracteriza propicia que seres que não participaram do processo de criação da acção sejam integrados nela (ainda que involuntariamente), aquando da sua realização. A acção *Plataforma 15 de Outubro devolve prendas de Natal ao Governo* é disso um exemplo. Através da sua descrição é possível observar como os polícias, que a determinada altura decidem levar os presentes de Natal para dentro do edifício do Ministério das Finanças, se transformam em *performers* involuntários da acção.

No entanto, apesar de as acções em análise não consistirem numa novidade dos movimentos sociais contemporâneos, estas conservam algumas especificidades que eu acredito valer a pena analisar.

Estas especificidades relacionam-se com a relação de interdependência que, na actualidade, acções deste género mantêm com as novas tecnologias, nomeadamente com a *internet*, algo que afecta significativamente a sua concepção, realização e recepção. Tomemos, assim, como exemplo, a convocatória para a acção *Violento é o Orçamento/2013*:

Flashmob "Violento é o Orçamento/2013": VAMOS COLOCAR-NOS NA PELE DOS SEM ABRIGO E MOSTRAR UM ESPELHO A QUEM PASSA

Data: quarta-feira, 28/11/2012, ponto de encontro Rossio, 18h
Início da acção 18H30, Chiado (Rua do Carmo e Rua Garrett)

As dívidas ao fisco são implacáveis e não prescrevem, como os crimes de corrupção de políticos e de banqueiros.

O aumento de impostos e a perda de benefícios que os contribuintes vão sofrer com o Orçamento de Estado/2013 vão fazer com que muito boa gente se veja impossibilitada de cumprir as suas obrigações fiscais e os empréstimos que contraiu. Por si só, e acompanhado do roubo dos nossos subsídios salariais, o aumento do IMI pode fazer muitos de nós perder as casas que durante anos foram pontualmente pagas aos bancos e com juros altamente lucrativos para estes.

No sentido de mostrar essa dura e violenta realidade que em breve levará muito mais gente a viver na rua, o que já vai sendo cada dia mais visível, vamos vestir a pele de sem abrigo e fazer da rua a nossa casa improvisada.

No dia seguinte à aprovação do Orçamento de Estado/2013 (quarta-feira, 28/11/2012) encontramos-nos às 18h no Rossio para preparar a acção que será feita a partir das 18h30 ao longo da Rua do Carmo e na Rua Garrett.

Esta *flashmob* é aberta a todas e todos que se queiram juntar para lhe dar a maior visibilidade possível. Quantos mais formos mais chocante vai ser a imagem de muita gente na rua abandonada à sua sorte, que este orçamento muito em breve vai causar. A ideia é simular a situação do sem-abrigo, trazer um cartão para nos deitarmos na rua, sacos com os nossos pertences, um cartaz referindo «Orçamento/2013» e um espelho que possamos mostrar às pessoas que nos vêem. Duas ou três pessoas com maior poder de comunicação ficarão de fora, explicando os objectivos da acção a quem passa e falando com os media caso apareçam. A acção será filmada com o intuito de ser depois amplamente divulgada via net, com um texto explicativo.

O objectivo da acção é provocar o choque e despertar a consciência dos que ainda não alcançaram para a violência contida nas medidas de austeridade que vão ser aplicadas com este orçamento, bem como chamar a atenção para a situação cada vez mais recorrente de pessoas perderem as casas e serem despejadas e desalojadas por incapacidade de cumprimento das suas obrigações fiscais e dos seus empréstimos. Procura-se chamar a atenção para o flagelo da pobreza e da desprotecção social que o OE/2013 virá causar e agravar. (“Flashmob OE/2013 «Violento é o Orçamento/2013»”, web)

Em primeira instância, há que ter em consideração que o evento é designado de *flashmob*. Ora, segundo Bill Wasik, organizador do primeiro *flashmob* que se tem conhecimento: «Flash mobs are gatherings of people, somewhere in physical space that last for 10 minutes or less. They are brought together via email or text message. Then everyone disperses and leave» (“Bill Wasik Introduces Flash Mobs”, web).

Segundo Georgiana Gore, de acordo com a definição, o primeiro *flashmob*, bem-sucedido (teria havido uma primeira tentativa frustrada, também organizada por Wasik), ocorreu em Junho de 2003, num centro comercial nova-iorquino quando mais de 100 pessoas, convocadas por mensagens telefónicas se juntaram-se no 9.º andar, reunindo-se em volta de um tapete com o valor de \$10 000. Durante dez minutos discutiram entre si com os vendedores acerca do tapete que melhor se adequaria a todos e que melhor expressaria o amor daquela comunidade momentânea, para logo em seguida dispersarem.

Wasik observa o *flashmob*, como uma espécie de demonstração do poder das novas tecnologias que longe de se restringirem à criação de comunidades de matriz virtual são, também, capazes de as possibilitar fisicamente. Esta perspectiva assenta

numa relação de causa-efeito que observa o *flashmob*, ou seja, o ajuntamento de pessoas, como meio para atingir um fim, sendo este, demonstrar o poder das novas tecnologias.

No entanto, em pleno exercício de autopromoção, as novas tecnologias revelam-se também promotoras dos três princípios principais defendidos pelos movimentos sociais contemporâneos: democratização, descentralização e horizontalidade.

As novas tecnologias promovem a democratização da acção porque é através de meios de comunicação como a *internet* ou os telemóveis, que se dá a divulgação do evento, dos seus objectivos e o apelo à participação da população. É ainda através das novas tecnologias que o possível participante terá acesso à informação acerca das acções que o mesmo deverá adoptar ou objectos que deverá trazer:

A ideia é simular a situação do sem-abrigo, trazer um cartão para nos deitarmos na rua, sacos com os nossos pertences, um cartaz referindo «Orçamento/2013» e um espelho que possamos mostrar às pessoas que nos vêem» (“Flashmob OE/2013 «Violento é o Orçamento/2013»”, web).

É, então, a circulação desta informação, assim como de outra, relativa ao local e horário da acção, que a democratiza, ou seja, torna acessível a todos (ou quase todos) aqueles que nela desejarem participar.

As novas tecnologias também potencializam a descentralização da acção, possibilitando a sua reprodução no espaço e no tempo. Assim, uma mesma convocatória pode desencadear uma simultaneidade de acções teatrais ou performativas em várias cidades, países ou continentes que, pensadas e estruturadas enquanto uma unidade, constituem um espectáculo à escala mundial – o que designarei de espectáculo glocal.

A dificuldade de sincronização deste género de acções e de coordenação entre os seus agentes torna-se, contudo, a principal causa da pouca frequência deste tipo de fenómenos. No entanto, a inexistência de eventos em simultâneo não é sinónimo de inexistência de interacção entre estas acções e os seus criadores. Pelo contrário, várias das acções em análise surgem como reproduções ou recriações de outras acções já realizadas. O já referido *flashmob Violento é o Orçamento/2013* talvez seja o melhor exemplo, uma vez que uma acção de características similares tinha sido já realizada em Dezembro de 2011, por um grupo de activistas, auto-intitulado de *Wall-Ballon – A bolha*. A acção não foi, contudo, reproduzida integralmente comportando algumas

diferenças, como o elemento espelho ou as palavras escritas no cartão que cada “sem-abrigo” levava consigo. Em vez de «Orçamento/2013» os cartazes de 2011 continham as palavras: «Eu sou o teu Futuro».

Por outro lado, também a ideia da entrega ou devolução de prendas a entidades governamentais não é nova. Durante as minhas pesquisas pude constatar que dois anos antes da acção *Plataforma 15 de Outubro devolve prendas de Natal ao Governo*, já os Precários Inflexíveis tinham construído um grande presente de Natal no qual foram escritas mensagens à Ministra do Trabalho e da Segurança Social. Segundo os Precários Inflexíveis, o presente representaria a dívida acumulada pelos falsos trabalhadores independentes (trabalhadores a recibos verdes), consistindo a acção no próprio acto de entrega, ou devolução, dessa mesma dívida no Ministério do Trabalho e Segurança Social. Do mesmo modo, os organizadores da manifestação de 15 de Setembro, alguns dias antes dessa data, resolveram oferecer malas aos representantes do FMI em Portugal, convidando-os a abandonar o país com elas. À semelhança das acções da Plataforma 15 de Outubro e dos Precários Inflexíveis, as malas dos Que se Lixe a Troika também exibiam palavras que segundo os organizadores afirmavam tudo aquilo que a presença do FMI trouxera ou agravara em Portugal, como a pobreza ou o desemprego.

A apropriação e a transformação da ideia do outro, não parece, assim, consistir num problema, ou até num tópico merecedor de grande reflexão, para o activista. O objectivo com que o mesmo adopta determinados elementos pertencentes a acções passadas, quer tenha participado nelas, ou não, prende-se meramente com questões do foro estratégico e muito pouco com conceitos como a originalidade.

Assistimos, então, ao nascimento de uma espécie de fórmulas, que, depois de captadas por um outro elemento tecnológico – o vídeo – e colocadas em circulação no espaço virtual, se encontram ao alcance de todos aqueles que delas se quiserem apropriar e transformar.

Como nos diz Georgiana Gore, filmado e colocado no *YouTube*, o evento retorna ao meio onde foi criado, numa espécie de fluxo circular (Gore, web), dando origem a um *work in progress* ininterrupto, entre seres que nunca se viram ou sequer conheceram. Desta forma, a identidade autoral da obra é perdida para sempre, dando origem a um evento, em permanente mutação, participado e criado por todos.

Por outro lado, é importante frisar que, se este fenómeno surgiu de uma forma quase inconsciente e sistémica, este tem, intencionalmente, sido transformado num

método adoptado por vários activistas para criar as suas acções. Por, exemplo, há cerca de um mês foi-me reencaminhada a seguinte mensagem via facebook:

(...) I called a meeting - the proposal being that one day, with a common action on a common theme, activists in many European cities would take to the streets and jointly publicize this action. In the morning we agreed on this concept and in the evening, we brainstormed our first joint action - the capitalism last Christmas carol tour. London has held their first rehearsal, Madrid is preparing theirs and now the first rehearsal will take place in Berlin.

WELCOME! This Thursday, 22.11.12 at 5pm in the Rykestr. 10.

Here is a pad (...) where the ideas can be collected beforehand, or just come along on the day, and we'll write the songs together:

<http://titanpad.com/capitalismlastchristmas>.

A mensagem pertence a um grupo de activistas que tem por objectivo a criação de uma acção internacional e utiliza a *internet*, não apenas como meio de a divulgar, mas também como espaço de concepção da própria acção.

De acordo com a fórmula original do *flashmob*, as novas tecnologias são utilizadas como um meio de difusão, promotor da participação da população na realização de uma acção previamente criada por uma determinada entidade individual ou colectiva. O participante do *flashmob* é, assim, observado como um mero executante de uma acção criada por outrem, encontrando-se impedido de participar na sua concepção. Encontramo-nos, então, perante um modelo espectacular hierárquico, assente numa diferenciação de papéis imposta, entre criador e participante.

Através da leitura da mensagem, acima citada, pode ser constatado que, ao invés de restringir a criação da acção aos seus membros, o grupo encontrou uma forma de alarga-la a todos aqueles que nela quiserem intervir. Através de um programa de *internet*, cada um pode propor, sugerir, acrescentar novas ideias à acção colectiva, contribuindo para a sua concepção e realização, ou de outras que lhe sejam simultâneas ou posteriores. E desta forma, parece termos chegado a uma nova aceção de processo criativo, em rede, democrático, descentralizado e onde a afirmação da individualidade de cada um parece não entrar em choque com os princípios de não-diferenciação, característicos das estruturas de cariz horizontal.



Fig 2: *Eu sou o teu Futuro* (autor anónimo, web)



Fig 3: *Violento é o Orçamento/2013* (autor anónimo, web)

1. O desejo por uma democracia participativa e a negação da subjectividade: incompatibilidades e contradições.

De acordo com a democracia representativa, actualmente no parlamento existem 230 deputados, que é o número máximo permitido pela Constituição Portuguesa e se distribuirmos os 10 milhões e meio de portugueses por esses 230 deputados, caberia a cada deputado cerca de 44 000 pessoas. Assim sendo, cada deputado deveria representar 44 000 pessoas e não o seu próprio partido. Se fôssemos contar com a abstenção que houve, cerca de 45% dos lugares no parlamento estariam vazios porque não teriam representação. No entanto, esses lugares são ocupados. Numa democracia verdadeira esses lugares poderiam estar ocupados ou por uma distribuição de cidadãos, ou por movimentos sociais, ou por algo similar ao que hoje já acontece na Islândia – o deputado virtual. Isto é, existe um deputado que toma uma decisão dependentemente da decisão dos cidadãos, via internet. (Rocha, entrevista em anexo)

As alternativas apresentadas por Pedro Rocha são, apenas, alguns exemplos das muitas soluções equacionadas na actualidade para fazer frente ao actual e desacreditado modelo democrático representativo, estruturado de acordo com princípios de verticalidade ou hierárquicos.

Esta descrença no modelo democrático, manifesta nos elevados índices de abstenção, deriva, entre outros factores, da complexidade do mundo actual e do início do desmoronamento da ilusão de que vivemos no seio de uma democracia à escala global. Essa ilusão tem, aliás, vindo a ser extremamente potenciada pelos média, através de programas de televisão interactivos, por exemplo, que nos fazem crer sermos participantes activos nos centros de tomada de decisão do mundo.

No seu artigo “Cúndua”, José Sánchez refere a substituição do conceito de “sociedade do espectáculo” de Guy Debord pelo de “sociedade de figurantes” de Nicolas Borriaud, como expressão perfeita desse fenómeno. Segundo o autor, o último conceito conserva a falsidade da crença na inclusão do homem comum nos centros de tomada de decisão sobre o mundo. Tal como num *reality show*, no qual se faz apanágio de uma falsa interactividade, no mundo ostenta-se uma falsa democracia que visa, apenas, o fomentar desta ilusão de poder. Este poder, porém, encontra-se totalmente concentrado nas mãos daqueles que tutelam a custódia sobre os canais de controlo da subjectividade sobre o mundo e que se tornam capazes, portanto, de manipular cada homem como mero figurante oferecendo-lhe, contudo, a ilusão de ser um actor (Sánchez, web).

Os defensores da democracia participativa reivindicam precisamente a reapropriação do poder por parte daqueles que hoje são meros figurantes, com vista à sua transformação em verdadeiros actores sociais. Para tal, segundo os primeiros, é

necessário retroceder às origens etimológicas das palavras, política ou democracia, como forma de compreender o que estas realmente significam:

As pessoas têm uma ideia errada da política. Há que ter em atenção que a origem da palavra política é *polis*, isto é, cidade e que político é um cidadão que atua na sua cidade para o bem da sua comunidade (...) Se formos à origem da palavra democracia – *demokratos* – significa o poder do povo. Daí há que dar esse poder ao povo. (Rocha, entrevista em anexo)

Como forma de colocar em prática esta concepção de democracia, os movimentos sociais contemporâneos têm vindo a promover processos de decisão de cariz horizontal, como as já mencionadas Assembleias Populares, onde as decisões são tomadas por consenso ou votação pela regra dos três quartos, e a rotatividade de funções desempenhadas pelos seus membros.

Por outro lado, a primeira parte deste capítulo demonstrou como a estreita relação de proximidade entre as acções criadas pelos movimentos sociais contemporâneos e as novas tecnologias tem vindo a originar um novo modelo de processo criativo, assente nos princípios que estão na base da chamada democracia participativa – democratização, descentralização e horizontalidade. Assim, defendeu-se que hoje somos testemunhas, e potenciais participantes, de uma espécie de *work in progress* global (ou deveria dizer glocal?) que, de certo modo, parece afirmar-se enquanto exemplo paradigmático de um processo democrático-participativo.

Existe, contudo, um factor que se assume como a característica preponderante destas acções e que segundo o meu ponto de vista, poderá colocar em causa o argumento defendido. Refiro-me ao seu carácter propagandístico.

Muitos são os activistas que se referem à eficácia deste tipo de práticas, como forma de capturar a atenção, quer dos média, quer dos cidadãos em geral, pois como nos diz Paulo Raposo:

Eu acho que estas acções directas, estes *flashmobs* são muito incisivos e têm um potencial narrativo muito forte. Funcionam como uma forma de arte política, de concretização, através de uma actividade atraente para as pessoas... conseguindo chegar a pessoas que, talvez, jamais irão a manifestações mas que confrontadas com este género de práticas quando caminham na rua, lendo um folheto explicativo acerca das mesmas... talvez tenham vontade de experimentar lá ir... ou quem sabe aderir a outras formas de protesto. Então, no meu entender, estas acções consistem em formas de activar a consciência cidadã. (Raposo, entrevista em anexo)

Como é passível de ser constatado no discurso de Paulo Raposo, estamos perante acções criadas para mobilizar, consciencializar ou despertar um grupo de pessoas para determinada causa de ordem cívica ou política. Como forma de atingir este objectivo,

são muitas vezes anexadas mensagens propagandísticas aos vídeos de divulgação das acções realizadas, ou textos explicativos dos objectivos da acção durante a sua realização:

Duas ou três pessoas com maior poder de comunicação ficarão de fora, explicando os objectivos da acção a quem passa e falando com os média, caso apareçam (...) A acção será filmada com o intuito de ser depois amplamente divulgada via net, com um texto explicativo. (“Flashmob OE/2013 «Violento é o Orçamento/2013»”, web)

Em o *Autor como Produtor*, Walter Benjamin refere-se à relação entre o intelectual de esquerda e o proletariado, contestando a posição de «mecenas ideológico», que segundo o autor, o primeiro tem vindo adoptar:

Vemos aqui onde conduz a posição do intelectual como um tipo definido por suas opiniões, convicções e disposições (...) ele deve encontrar seu lugar ao lado do proletariado. E que lugar é esse? O lugar de um protector, de um mecenas ideológico. Um lugar impossível. (Benjamin 127)

Segundo Hall Foster, Benjamin bate-se contra uma concepção que está fortemente ligada a uma política de alteridade que teve a sua grande expressão aquando do colonialismo, já que observa o operário como um «outro passivo», incapaz de pensar por si próprio, e que necessita ser protegido (Foster 178). É esta concepção, porém, que tem vindo a condicionar as relações entre arte e activismo e entre artista e comunidade, através da história. Isto, uma vez que, observar a arte como meio de consciencialização e mobilização para uma determinada causa de ordem cívica ou política, significa colocar o artista na posição de um “mecenas ideológico”.

Por outro lado, quando os membros dos movimentos sociais contemporâneos adoptam essa posição contradizem, ainda que sem essa consciência, os princípios democrático-participativos que defendem. O criador/promotor da acção, que impõe a sua própria interpretação ao transeunte que, na rua, se confronta com os falsos sem-abrigo, ou ao espectador do vídeo em circulação na *internet*, nega ao espectador da acção o seu papel de receptor-criador. Deste modo, assume esse lugar de protector do “mecenas ideológico” contestado por Benjamin e afirma-se como representante dos desejos e necessidades da população. Consequentemente afirma-se detentor da custódia sobre os canais de controlo da subjectividade sobre o mundo que reclama ter sido retirada ao povo.

Assim, apesar de estas práticas herdarem algumas das características do *happening*, como a participação física e a rejeição do espaço artístico convencional, rejeitam a sua verdadeira essência, isto é, a busca da liberdade absoluta da produção de sentido.

Então, proclamando-se contra o sistema, os movimentos que recorrem a este género de acções, parecem utilizar as armas do primeiro, contribuindo, de certo modo, para a sua perpetuação. É, aliás, significativo que, como Georgiana Gore refere, não deve ser descurado o facto do *flashmob*, hoje em dia, se ter transformado numa manobra publicitária de eleição pelas grandes empresas multinacionais, que grande parte destes movimentos afirmam combater:

There is no doubt that the mobile, polymorphous, but also participatory character of flash mobbing and its reliance on the technological innovations of consumer capitalism, such as mobile phones, internet and its attendant networking facilities (facebook, twitter and the like) have enabled this recuperation for commercial reasons. (Gore, web)

Estas acções deliberadas e intencionalmente executadas pelos membros dos movimentos sociais surgem, então, mais como contra narrativas às narrativas impostas pelo sistema, que como expressão efectiva da alternativa defendida pelos seus promotores.

Existe, contudo, um outro “género” de acções que tem vindo a emergir como resultado de um desejo de reapropriação do poder sobre os canais de controlo da subjectividade sobre o mundo, pelo povo. São acções que, como será discutido no próximo capítulo, emergem de uma performatividade característica do protesto organizado pelos movimentos sociais portugueses contemporâneos.

IV. A performatividade dos eventos dos movimentos sociais portugueses contemporâneos

São vários os episódios que, desde o início da onda de protestos em análise, têm vindo a ocupar as manchetes dos jornais, assim como as memórias dos que os presenciaram ao vivo, na televisão ou pela *internet*. Episódios, sintetizados em imagens fugazes: o rapaz que, durante a manifestação de 15 de Outubro de 2011, subiu a um dos leões, parte da escadaria da Assembleia da República, mostrou à multidão um jornal com a cara do actual Primeiro-ministro estampada na primeira página e o queimou, desencadeando o processo de tomada de posse da escadaria pelo povo; a cantora lírica que durante as celebrações do aniversário da Implantação da República, a 5 de Outubro de 2012, irrompeu pelo Pátio da Galé e aí cantou “Firmeza” de Fernando Lopes-Graça; os quatro jovens que se despojaram das suas vestes, frente ao cordão policial que se gerou no dia em que se tentou Cercar o Parlamento, a 15 de Outubro de 2012; a rapariga que abraçou um polícia; a *pen-drive* de cartão gigante incendiada; o sofá queimado; as pedras da calçada, arrancadas no dia 14 de Novembro; etc.

Denomino estas acções de acções-fenómeno, de erupções de vida e criatividade derivadas de uma performatividade característica do evento promovido pelos movimentos sociais contemporâneos. Como forma de o justificar, considero, contudo, necessário em primeira instância discutir o próprio conceito de performance.

1. Considerações acerca do termo performance

Tomando como ponto de partida a definição de *performance* de Jochen Gerz «um acto vivo, feito por um ser vivo, diante de pessoas vivas» (Besacier 128), facilmente se pode constatar a amplitude do conceito em questão que, por sua vez, o coloca no âmago de uma discussão que extrapola os estudos artísticos alargando-se a outras disciplinas, nomeadamente, no âmbito das ciências sociais.

No artigo, *Performance as metaphor*, Bert O’ States coloca a performance no seio de um problema limite, de origem semântica:

I want to address a semantic problem that seems to me to have surfaced in performance theory. I am referring to what in philosophy is called a limit-problem, one in which the inquirer turns out to be part of the problem. For example, two common limit-problems are the problem of the subject and the problem of the world. No observer (subject) can fully observe or confront the self or the world because we can never stand outside what it is that we are trying to encompass and understand. In the broadest sense, the limit-problem of performance is that we are all, in a manner of speaking, performers. (O'States 108)

Segundo o autor, a própria etimologia da palavra *performance*, que não significou apresentação teatral até ao século XVI, relaciona-se com o verbo fazer e é a responsável pela sua amplitude conceptual e, portanto, pela diversificada rede de significados a ela associada:

(1) any act or duty done, (2) a notable act, achievement, or exploit, (3) a literary or artistic "work", (4) the act of performing a piece of music, a play, or gymnastics, (5) finally, in the current usage (not yet in OED), a particular (postmodern) branch of aesthetics known as performance art. (O'States 111).

Do mesmo modo, no seu ensaio "O que é *performance*", Richard Schechner disserta acerca do conceito de *performance* em diversos contextos, referindo-se às:

Performances artísticas, rituais ou quotidianas, todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ou seja, acções performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (Schechner, web)

Schechner baseia-se, assim, numa concepção de *performance* que, segundo Bert O'States tem a sua origem nas teorias daqueles que denomina de teóricos *outsiders*: Erwin Goffman e Victor Turner. Segundo O'States, ambos se dedicaram ao estudo da *performance* sem ter como objectivo a sua possível definição. Posicionando-se no campo das ciências sociais, o seu objecto de estudo era a análise da própria vida individual/social pelo recurso à terminologia da *performance*.

Assim, quando Goffman se refere aos seres sociais como *performers* e ao mundo como um palco, onde os primeiros ensaiam comportamentos configurados por regras e normas pré-estabelecidas, ou quando Turner observa os conflitos sociais como estruturas dramáticas, ambos procedem à aplicação de uma rede semântica a um contexto de outra rede cujas características nós desejamos elucidar por comparação metafórica.

Porém, apesar de, como foi referido, ambos os teóricos não terem por finalidade chegar a ilações concretas acerca daquilo que efectivamente poderá significar *performance*, a apropriação da linguagem teatral e performativa num regime de

analogia, com vista à sistematização do seu real objecto de estudo, conduz, se não à definição do conceito aqui em questão, pelo menos, à amplificação do mesmo.

É este, segundo O'States, o problema-limite com o qual os teóricos *insiders*, ou seja, práticos e/ou académicos das artes performativas, como Richard Schechner e Peggy Phelan, se têm vindo a confrontar e que se materializa já não na questão – o que é *performance?* – mas em: o que é que não é *performance?*

Nas suas tentativas de resolução deste problema, Richard Schechner dedica grande parte da sua reflexão ao conceito de «moldura», que considera como principal responsável pela definição do que é *performance*, por oposição àquilo que pode ser estudado como *performance*.

No fundo, tudo pode ser estudado como se fosse *performance* porque tudo (ou quase tudo) é susceptível de ser metaforizado como *performance* mas algo só é efectivamente *performance* quando enquadrado por uma moldura histórica, social e cultural capaz de o enquadrar como tal. Em «O que é *performance?*», Schechner alarga o conceito de *performance* ao de arte, referindo objectos que, na actualidade, se encontram em museus ocidentais, sendo, por este facto considerados arte, quando não o eram de acordo com as suas culturas originais:

O que é designado como arte, se é alguma coisa afinal, varia histórica e culturalmente. Objetos e performances chamados de arte em algumas partes do mundo são como os que são feitos em outras partes, sem serem assim designados. Muitas culturas não têm uma palavra para, ou uma categoria chamada – arte, embora produzam objetos e performances exibindo elevado senso estético. A feitura e a avaliação da arte ocorrem em toda a parte. (...) Os objetos ritualísticos de uma cultura numa determinada época são obras de arte para outra cultura, noutra tempo. Museus de artes plásticas são cheios de pinturas e outros objetos antes vistos como sagrados (alguns desses museus sofrem até pilhagem por parte das comunidades que desejam reaver seus objetos ritualísticos e reminiscências sagradas. (Schechner, web)

Schechner Oferece-nos, para além deste, outros exemplos, como as encenações bíblicas, espalhadas pelas aldeias medievais, as liturgias teatrais, os mistérios e os autos representados nos adros das igrejas, que durante Idade Média não eram consideradas práticas de cariz teatral, devido à conotação pejorativa do termo teatro.

Assim, é a existência de uma metalinguagem, ou seja, de códigos socioculturais, que nos torna capazes de distinguir o que é arte ou *performance*. Em *Between Theater and Anthropology*, refere-se ao ato de vender bilhetes como exemplo paradigmático da moldura identificativa de uma *performance*. Trata-se de um aspecto da convenção suficientemente forte para fazer interrogar aspectos que, em determinada altura, foram considerados intrínsecos da própria teatralidade, por exemplo, a componente ficcional.

Oferecendo-nos como exemplo, as lutas de gladiadores romanos, Schechner reflecte acerca de como um espectáculo, em a que realidade emerge em cena sob a forma de morte, continua limitado pela moldura do jogo, devido ao contexto em que se insere. Os gladiadores do Império Romano seriam tão inimigos daqueles com quem lutavam quanto o actor que faz de Hamlet odeia o actor que faz de Claudius. A diferença estaria, assim, na convenção que leva o espectador a comprar um bilhete para o Globe Theatre, esperando ver uma morte fingida, e que difere daquela que leva o espectador romano a entrar no Circus Maximus, na expectativa de assistir à morte real do perdedor do jogo (Schechner, *Between* 298).

Assim, seriam códigos sociais como este ou outros (como o espaço cénico, os aplausos, etc.) que nos tornariam passíveis de distinguir: as *performances* do quotidiano, ou «*performances* de fazer crença», que encenam a própria realidade social, pelo recurso a normas e regras que são aprendidas e ensaiadas ao longo das nossas vidas; as *performances* de faz-de-conta, designadas de «*performances* de fazer crer»:

Desempenhar papéis profissionais, papéis relacionados ao género ou raça que modelam a identidade de cada um de nós não são acções de faz-de-conta, pelo menos não do modo como seria a representação de papéis num filme ou palco. As *performances* do quotidiano fazem crenças – criando a própria realidade social que é encenada. Nas *performances* que fazem crer, a distinção entre o que é real e o que é faz-de-conta é sempre clara. Crianças brincando de médico sabem muito bem que estão apenas fazendo-de-conta. (Schechner, *O que é, web*)

Esta perspectiva, aparentemente, prende-se profundamente com o chamado princípio de denegação, ou seja, a capacidade de o espectador conferir veracidade a elementos que, conscientemente sabe serem de natureza ficcional. Enquanto a «*performance* de fazer crer» pressupõe a existência de códigos culturais capazes de a emoldurar e de, portanto, consciencializar o *performer* ou espectador do seu próprio fingimento (ao fingir que acredita que a ficção é real), a «*performance* de fazer crença» encontra-se desprovida dessa componente.

Para Schechner, a questão ganha contornos mais complexos, quando confrontado com algumas práticas artísticas contemporâneas, em que a ficção deixa de consistir num critério chave para a definição do ato performativo. Porém, mesmo nestes casos, o grau de fingimento mantêm-se. Tal como nas lutas de gladiadores romanos o espectador encarava a morte do perdedor como mero elemento espectacular, devido à moldura sociocultural que as envolvia, na actualidade, espectadores de *performance*

contemporânea têm vindo a ser testemunhas passivas de realidades que dificilmente tolerariam, num contexto não emoldurado pelo conceito de arte.

Assim, de acordo com esta perspectiva, facilmente resolveríamos o problema aqui equacionado, considerando que acções, como as abordadas no capítulo II, poderiam ser consideradas «*performances* de fazer crer» devido aos códigos culturais – personagens, figurinos, estrutura narrativa – que atribuem ao *performer* e espectador a consciência de estarem perante uma situação de jogo ou faz-de-conta. As acções de protesto descritas no início deste capítulo, assim como a concentração intitulada *Cerco ao Parlamento, Este não é o nosso Orçamento* seriam facilmente denominadas de *performances* quotidianas, ou de «fazer crença». Tal equivaleria, então, a afirmar que os primeiros eventos podem ser observados «como *performance*» e os segundos «como se fossem *performance*».

Esta sistematização parece ir ao encontro da referida por Bert O'States tomando como ponto de partida os diversos significados atribuídos à palavra *performance* e como critério a noção de intencionalidade:

one can allways claim that almost anything is a performance in sense #1 [any act or duty done or sense] #2 [a notable act, achievement, or exploit] and then imply that a certain intentionality makes it a performance in sense #3 [a literary or artistic "work" or #4 [the act of performing a piece of music, a play, or gymnastics]. (O'States 111)

De acordo com esta perspectiva, da mesma forma que Schechner concebe que as *performances* quotidianas podem, apenas, ser consideradas *performances* no seu sentido metafórico (como se fossem *performance*) devido à inexistência da já referida «moldura», O'States parece fazer depender este emolduramento da intencionalidade, quer do *performer*, quer do espectador.

Acredito, contudo, que a omissão de O'States, de um 5º significado atribuído ao termo *performance* - «a particular (postmodern) branch of aesthetics known as performance art» - consiste num factor significativo, e que não deve ser ignorado.

Já anteriormente, O'States, aquando da sua reflexão acerca das dificuldades em lidar com o funcionamento da palavra *performance* como analogia, considera a metáfora como uma espécie de estrada de sentido único. A metáfora permitiria o estabelecimento de semelhanças entre dois fenómenos, possibilitando a sua equivalência num único sentido. Assim, de acordo com o raciocínio do autor seria possível encontrar uma série de elementos comuns entre uma manifestação e a

performance de modo a afirmar «uma manifestação é *performance*» embora nos encontremos impossibilitados de, por isso, concluir que a *performance* é uma manifestação. Isto, uma vez que, novamente, a amplitude, e de certo modo, a inesgotabilidade do termo em questão não permitem definir a *performance* enquanto meramente uma manifestação. Ora, de acordo, com o raciocínio, a manifestação poderia ser sempre considerada metaforicamente *performance* mas nunca equivaleria ao conceito de *performance*.

Porém, desde há várias décadas que a obra de Joseph Beuys, *I like America and America likes me* se encontra emoldurada por toda uma série de códigos socioculturais, acentuada pela própria intencionalidade por parte do artista, que nos permitem considera-la como *performance* artística. Será, contudo, que poderemos por isso, realizar a inversão do paralelismo em causa e afirmar que, uma vez que *I like America and America likes me* é *performance*, *performance* é *I like America and America likes me*?

Mais uma vez, a extensão do conceito em causa não o permite. Porém, equivalerá isto a dizer que a *performance* de Joseph Beuys é, apenas, *performance* no sentido metafórico? Será que a *performance* de Beuys é tão susceptível de ser considerada *performance* como é uma manifestação? Se sim, porque é que a *performance* de Beuys se encontra emoldurada pelos códigos que a observam enquanto «*performance* de fazer crer» e a manifestação desprovida de moldura é considerada *performance* quotidiana ou «*performance* de fazer crença»? Será que, se os responsáveis pela convocação de *Cerco ao Parlamento, Este não é o nosso Orçamento* tivessem intitulado o evento de *performance*, ao invés de evento de protesto, este deixaria de ser considerado uma «*performance* de fazer crença» para se transformar em «*performance* de fazer crer»? É possível. Esta poderia ser considerada «*performance* de fazer crer» no caso de tomarmos em consideração o critério de intencionalidade anteriormente referido capaz de o emoldurar, isto é, de um código que daria consciência ao participante no protesto que, afinal, se encontrava num evento performativo.

Porém, será que o factor intencionalidade é suficiente para incluir qualquer um dos exemplos no âmbito do 5º significado de *performance* – *performance* artística? No capítulo II, reflectiu-se acerca de toda uma série de acções que, devido ao seu cariz teatral, se concluiu poder integrar a categoria de *performance* de fazer crer. Alguns activistas, com quem conversei, utilizaram palavras como «arte» ou «artístico» para as descrever, o que nos leva a supor que são o produto de um determinado grau de

intencionalidade artística. Será, no entanto, que esta intencionalidade, por parte dos seus criadores ou executantes, é suficiente para as incluir no domínio da arte da *performance*? E, por fim, se como Schechner refere, muitos dos objectos presentes em museus ocidentais na actualidade não foram concebidos com qualquer intenção artística, será que a intencionalidade é um critério a ter em consideração, para o estabelecimento da moldura que determina se um determinado objecto ou acção é ou não arte?

Ora, na minha opinião, é exactamente a consciência da falibilidade do argumento debatido que levou O'States a omitir o conceito de «*performance art*» da sistematização baseada na intencionalidade, assim como a afirmar que «a definition of performance, as we have been pursuing one, is a semantic impossibility» (O'States 110).

2. Acerca da *Performance Art*

A discussão acerca do conceito de *performance art* extrapola os limites da busca da sua possível definição. Também o debate acerca das suas origens se tem vindo a manter aceso até aos dias de hoje, havendo um conjunto de teorias que classifica os seus objectos como descendentes das artes plásticas, da dança ou do teatro.

Por outro lado, se as relações entre a *performance* e o ritual, que tem vindo a dar forma a múltiplos debates e estudos, colocam as suas origens na ancestralidade, podemos dizer que a institucionalização da mesma enquanto forma artística dá-se, apenas, em meados do século XX. Muitos a relacionam com a recusa da crença generalizada que no século XIX observava a arte enquanto artefactos que podiam ser preservados e transmitidos à geração seguinte. Assim, no seguimento de movimentos de vanguarda como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, a *performance* surge como mais um hino à efemeridade, tomando o corpo humano e a percibibilidade das suas acções, como local de eleição para a produção artística.

Ora, eu acredito ser na discussão destes conceitos - precível, efémero e irrepetível - assim como dos seus antónimos, que pode ser encontrada a chave, não para uma definição do conceito de *performance*, mas, pelo menos, para uma possível sistematização das diferentes abordagens que têm sido feitas à *performance social* e à *performance artística*.

No seu livro *Unmarked*, Peggy Phelan, numa acepção que vai ao de encontro da perspectiva acima referida, refere-se à presença e não reprodutibilidade como conceitos fundamentais à *performance* e cada ato de *performance* que «becomes itself through disappearance» (Phelan 146).

Já os chamados teóricos da *performance* social observam o conceito de *performance* como fortemente associado ao de repetição, o que à partida parece entrar em contradição com a visão de Phelan. Isto uma vez que, como refere O'States, Erwin Goffman, procedeu à análise da *performance* da vida quotidiana, tentando responder à questão «What are the ways in which we repeat ourselves?». Do mesmo modo, quando Victor Turner observa e estrutura o conflito social enquanto acção dramática convencional defende a aplicação de uma única fórmula de sistematização dramaturgic à própria vida, subentendendo a constante repetição desses mesmos conflitos (O'States 112).

O confronto destas abordagens parece, assim, colocar-nos no seio de uma contradição, propiciando a seguinte questão: Afinal, como olhar para um conceito que, segundo alguns autores surge como manifestação de presença efémera e irreproduzível, enquanto para outros remete para a repetição dos nossos comportamentos?

Na minha perspectiva, esta é uma contradição, apenas, aparente, e pode ser desconstruída através da noção de comportamento restaurado, proposta por Schechner em *O que é Performance*:

Comportamentos restaurados são comportamentos vivos, aprendidos e portanto repetidos. Cada um deles é um trecho, um excerto que pode ser interligado com outros, editados como um cineasta constrói um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico) que os levou a existir. (web)

Schechner observa os comportamentos restaurados enquanto comportamentos esperados (socialmente) e executados por outros no passado. Ao optarmos por adoptar esses comportamentos, repetimo-los ao mesmo tempo que os recombina-mos com outros comportamentos, recriando-os. Daí, o comportamento restaurado consistir num ato repetido e irrepitível, em simultâneo.

Este conceito será, posteriormente, abordado mais detalhadamente. Porém, creio demonstrar-nos já que a observação da *performance* enquanto ato repetido ou irrepitível não deriva de outro factor senão da perspectiva e do desejo do próprio observador.

Tal equivale a dizer que os teóricos da chamada *performance* social desejam encontrar o teatro na vida, como meio de a sistematizar, rotular e fixar. Considerado por O'States como «the quintessential repetition of our self-repetitions, the aesthetic extension of everyday life, a mirror...» (O'States 112), o teatro, na sua estrutura, assume-se sempre como uma tentativa vã de emoldurar a vida, de lhe dar forma e fixá-la nem que seja por instantes. Tentativa que se dá através da construção de guiões, de textos memorizados, programas premeditados que se supõem ser cumpridos e repetidos por executantes treinados, tantas vezes quantas as possíveis.

Por outro lado, estas tentativas são vãs, no sentido em que buscam fixar a vida através da repetição. A repetição, contudo, distingue-se da reprodução uma vez que ao contrário da última, não pressupõe a manutenção da forma mas o seu desaparecimento. Isto é, algo só se repete porque em determinada altura terminou e é a partir do seu fim que pode novamente recomeçar:

O teatro é sempre uma obra *no tempo*, um objecto cultural que passa e se assume como um *presente efémero*. O valor da efemeridade, tantas vezes sublinhado para evocar a precariedade do evento espectacular, fez com que o *espectáculo de hoje* só o seja por escassos momentos; amanhã, já não será o mesmo e, em breve lapso de tempo, ele será uma história que integra o abundante repositório de experiências vividas e *condivididas* mas sempre irrepetíveis. (Barata 36).

Pelo contrário, o artista da *performance*, longe de pretender lutar contra a natureza efémera, fluida e transformadora da sua matéria-prima, deseja assumi-la e potenciá-la. Para tal, não se limita a refutar a repetição como, por vezes, a proceder a uma espécie de sabotagem do seu próprio programa de acções. Ou como nos diz Eleonora Fabião:

Chamo as acções performativas de programas, pois esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de acção metodicamente calculada, conceitualmente polida, que exige extrema tenacidade para ser levada a cabo (...). O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. Ao agir seu programa, necessariamente, desprograma seu organismo e seu meio. Tratam-se de experimentações, de acções “extra-quotidianas”, da vivência de estados psicofísicos alterados que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem económica, política, emocional, orgânica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sensorial, sexual, social, racial. (Fabião 63).

Evidenciando o carácter experimental da *performance*, a concepção de Fabião, parece estar de acordo com a de Robert P. Crease, assente numa relação de estreita proximidade entre arte e ciência. O autor observa as experiências científicas enquanto produções artísticas, já que se tratam de acções de risco que visam a erupção de

fenómenos e, portanto, de ultrapassar os limites daquilo que se encontra controlado e compreendido:

Artistic performance [...] coaxes into being something which has not previously appeared. It is beyond the standardized program; it is action at the limit of the already controlled and understood; it is risk. The artistry of experimentation involves bringing a phenomenon into material presence in a way which requires more than passive forms of preparation, yet in a way so that one nevertheless has confidence that one recognizes the phenomenon for what it is. (O'States, 127)

Assim, confrontamo-nos com duas perspectivas acerca da *performance* artística que conservam alguns aspectos em comum. O primeiro diz respeito à observação do próprio objecto *performance* enquanto “experimentação”, algo que dota o conceito de uma determinada materialidade, que conserva em si mesma a sua própria indefinição. O segundo refere-se à preponderância que Fabião e Crease atribuem ao objectivo da *performance* em detrimento do significado da *performance*. Assim, se para Crease, esse objectivo se materializa na erupção material do «fenómeno», através de acções que extrapolam os limites do controlado e compreendido, Fabião observa a *performance* enquanto um programa para desprogramar ou des-autonomizar «a relação do cidadão com a *polis*, do agente histórico com o seu contexto, do vivente com o tempo, o espaço, o outro e consigo mesmo» (Fabião 62).

Então, creio que ambas as concepções dotam a *performance* de um carácter transformador que por si só nos afasta do universo teatral, assente numa tentativa de fixar a vida através da repetição. Pelo contrário, é a precariedade do fenómeno, que irrompe da experiência da *performance*, que o dota de uma singularidade, de uma inexpectabilidade sem a qual nada seria transformado ou desprogramado.

Assim, de acordo com estas perspectivas, proponho abordar a *performance* enquanto uma espécie de laboratório, que tem por fim a criação do inexpectável. Para tal, o *performer* estipula variáveis, manipulando-as e colocando-as, deste modo, em interacção, ou seja, cria um programa com o objectivo de o desprogramar.

Muitos são os exemplos capazes de ilustrar esta ideia, entre os quais a já referida *performance* de Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, em que o *performer* partilha com um coio o mesmo espaço, durante uma semana. Procedendo a uma breve análise acerca da acção, facilmente poderá ser constatada quer essa dimensão experimental, quer a existência de um programa de acções prévia e metodicamente calculado:

After flying into New York, he was swathed in felt and loaded into an ambulance, then driven to the gallery where the Action took place, without having once touched American soil. (...) Beuys's felt blankets, walking stick and gloves became sculptural props throughout the Action. In addition, fifty new copies of the Wall Street Journal were introduced each day, which the coyote acknowledged by urinating on them. Beuys regularly performed the same series of actions with his eyes continuously fixed on the coyote. At other times he would rest or gather the felt around him to suggest the figure of a shepherd with his crook. The coyote's behavior shifted throughout the three days, becoming cautious, detached, aggressive and sometimes companionable. At the end of the Action, Beuys was again wrapped in felt and returned to the airport. (Joseph Beuys, *Tate*, web)

Como podemos deprender pela descrição, a existência de um programa de acções parece tornar-se evidente quando a descrição da *performance*, acima transcrita, nos dá conta da dependência do objecto em relação a seres exteriores ao mesmo, supostamente contratados de antemão para executar tarefas como conduzir a ambulância ou entregar 50 cópias do *Wall Street Journal* na galeria. Por outro lado, a descrição informa-nos que Beuys performa regularmente uma mesma série de acções, o que sugere seguramente a deliberação e, possivelmente, o ensaio dessas acções, previamente à *performance*.

Contudo, por melhor estruturado que seja o seu programa de acções, este não foi planeado para ser rigorosamente cumprido. Pelo contrário, a presença do coioite revela-nos o desejo do performer em confrontar-se a si, e ao seu programa, com a natureza instável do animal, assim como a possibilidade de se deixar influenciar pela sua imprevisibilidade.

De acordo com a proposta anterior, que pretende equiparar a *performance* a uma espécie laboratório, o corpo de Joseph Beuys será perspectivado enquanto factor em observação sujeito a toda uma série de transformações devido ao seu contacto com as variáveis que o próprio resolveu colocar em interacção. Entre estas, contam-se: o tempo de duração da performance, o espaço da performance, os objectos escolhidos, as acções estipuladas anteriormente e, principalmente, o coioite.

Estamos pois, perante uma acção extra-quotidiana, uma “acção metodicamente calculada”, “conceptualmente polida”, uma “experimentação”, ou um programa que visa desprogramar, des-automatizar, fazer emergir o fenómeno ou, mais uma vez, o inexpectável.

3. Ações fenómeno na cena de protesto portuguesa

O rapaz do Leão



Fig 4. Jovem sobe ao leão durante manifestação de 15/10/2011 (autor anónimo, web)

Tudo começou no comboio, quando eu vinha a caminho de Lisboa, para a manifestação do dia 15 de Outubro de 2011. Eu vinha a ler um jornal que tinha por manchete uma frase que era qualquer coisa como “Pedro Passos Coelho não pede desculpa aos portugueses pelas medidas de austeridade impostas”. De repente passou-me pela cabeça, que queimar aquele jornal em frente a uma câmara de televisão poderia ser interessante já que poucos dias antes o Primeiro-Ministro tinha afirmado que não queria ver Portugal a arder como a Grécia. Mas a verdade é que essa foi uma ideia que me passou pela cabeça, assim como tantas outras e da qual rapidamente me esqueci.

Mais tarde, já depois da manifestação, uma manifestação igual a tantas outras, com tudo aquilo que é típico de uma manifestação – hora marcada, desfile, palavras de ordem, etc. – e me encontrava em frente ao edifício da Assembleia da República, com todas as outras pessoas que ali se encontravam a protestar, apercebi-me que estava a haver confusão. Aproximei-me e foi aí que me apercebi que havia uma falha no cordão de segurança e dei por mim a subir ao leão. Tudo aconteceu numa questão de segundos... lembro-me de várias pessoas me ajudarem a subir,

embora eu nem soubesse muito bem o que é que iria fazer. Até, que olhei para todo aquele descontentamento ali presente e me lembrei da frase do Primeiro-Ministro, do seu “não pedido de desculpa aos portugueses”. Foi aí que eu, que o considero culpado pelo empobrecimento do país, saquei do jornal, tirei a primeira página, mostrei-a à multidão que ali estava e a queimei.

Depois chegou a polícia, mas apesar de pensar que até poderia ser preso, senti-me extremamente feliz. Era quase como uma vitória, o meu pequeno sonho durante a minha viagem de comboio tinha-se realizado.

Ao mesmo tempo passam-me alguns cartazes eu mostrei-os às pessoas e fiz um gesto que queria dizer: Saíam da estrada e sentem-se nas escadas. Não foi um gesto de invasão mas um gesto de reivindicação de algo também é nosso. Perante aquele gesto as pessoas subiram (...) e foi assim, com toda a gente sentada naquele espaço que volto a referir, também é nosso, se deu início à assembleia popular. (Ramos, entrevista em anexo)

Corpos Nus vs Cordão Policial

Tudo começou no sábado, durante a manifestação cultural. A primeira conexão surgiu com aquele poema... o Acordai: Acorda! Acorda! Acorda! Este mundo é teu! Tu vives no agora! (...) Um homem estava a tocar tambor. De repente, desatámos todos a dançar, freneticamente. Eu não os conhecia e continuámos sem nos conhecer mas abraçamo-nos todos à volta do tambor. No sábado ficou por aí, por uma experiência louca, pura, espontânea. Eu chamei essa noite de “fogo interior”. Depois na segunda-feira, chegámos à manifestação e vimos o Daniel a discursar na Assembleia Popular.

(...)

Na manifestação de Sábado, eu senti algo de muito forte, foi tudo tão intenso, tão bonito, toda a gente em sintonia e a lutar por uma coisa que é de todos... já na segunda-feira, a atmosfera de violência estava muito presente. A determinada altura, os manifestantes começaram a atirar garrafas, a atirar as grades para o chão, havia muito barulho e questionava-me porque é que as pessoas não dirigem essa energia para um caminho mais saudável, espontâneo e criativo. Porque o que é que adianta dirigir a minha raiva contra o governo, contra barreiras físicas como as grades ou aos polícias? De que é que serve? Conseguiu-se derrubar as grades. Subimos a relva. Mas e depois? O que é que aconteceu? Chegámos ao cordão policial e toda a gente parou.

(...)

Para mim foi tudo muito belo por causa da energia e conexão que se gerou. Estávamos todos em fila em frente aos polícias e, de repente, sentámo-nos de mãos dadas. Foi quando eu senti que estávamos muito próximos de vivenciar um momento de violência que comecei a recitar um mantra: o mantra da compaixão. Depois, lembro-me de tentarmos conversar com os polícias... mas eles não nos ouviam... ou fingiam não ouvir. À nossa volta, as pessoas estavam muito enraivecidas e já sem saber o que fazer comentei com a Inês - Nós conseguimos chegar lá acima se nos despirmos. Eles não nos vão bater se formos nus - mas logo a seguir a ter dito aquilo, fiquei assustado com o que tinha acabado de dizer. “E a coragem” pensei, mas quando olhei para o lado ela já estava a tirar o casaco, a blusa... e foi aí que, sem me permitir pensar muito, eu comecei a tirar a roupa, até me despir completamente».

(...)

Depois de me despir, abri os olhos, olhei em volta e pensei que não era eu que tinha feito aquilo. Não podia ser eu... e ao mesmo tempo tinha uma série de pessoas à minha volta a gritar-me “força”, “é isso”! Nesse momento senti-me livre! E depois só tinha vontade de os abraçar e gritar que tínhamos conseguido. Porque no fundo, eu nunca me senti sozinha, senti-me sempre com eles... e em união com as outras pessoas. Todos em sintonia. Isso é tão bom! É mesmo bom ser um e dois, ao mesmo. (Daniel, Eloy e Inês, entrevista em anexo).



Fig. 5. Quatro jovens despem-se durante a concentração de 15/10/2012 (autor anónimo, web)



Fig. 6. Quatro jovens despem-se durante a concentração de 15/10/2012. (Autor anónimo, web)

Os depoimentos acima transcritos pertencem a Rogério Ramos e a Inês, Daniel e Eloy, protagonistas de duas acções que ocorreram em dois eventos de protestos diferentes, embora compartilhem, curiosamente, de uma mesma data em comum – 15 de Outubro de 2011 e 15 de Outubro de 2012, respectivamente e repitam determinados episódios como a invasão das escadarias da Assembleia da República.

O acesso à narrativa dos acontecimentos e pensamentos, que conduziram os manifestantes citados às acções em análise, possibilita-nos constatar a inexistência de um programa deliberado e premeditado, no que diz respeito à sua execução. Pelo contrário, os testemunhos são bastante claros no que se refere ao carácter espontâneo das acções em causa. Daí a minha proposta de denomina-los acções-fenómeno. Isto, uma vez que, de acordo com a abordagem de performance acima adoptada, estas acções surgem, não como programas, meticulosamente, concebidos com vista à sua desprogramação, mas como a própria desprogramação. Isto é, estas acções não consistem na experiência em si mesma, mas no fenómeno que irrompe dessa experiência.

Surgem, por conseguinte, algumas questões: Como é que surgem estes fenómenos? Quais as variáveis em interacção, capazes de os fazer irromper? Quem são os seus criadores e manipuladores?

Creio que as respostas a estas questões se encontram nos depoimentos acima transcritos. Em ambos, encontramos referências bastante claras que observam o contexto circundante como parcialmente responsável pelas acções em causa. Por exemplo, Rogério Ramos descreve a manifestação de 15 de Outubro de 2011, pelo menos inicialmente, como «uma manifestação igual a tantas outras, com tudo aquilo que é típico de uma manifestação – hora marcada, desfile, palavras de ordem, etc.», mas cujo ambiente parece alterar-se, de repente, pelo que se denomina de «confusão». Do mesmo modo, o testemunho de Inês, Daniel e Eloy encontra-se marcado pela presença de expressões como «energia», «sintonia», «conexão» ou «intensidade».

Encontramo-nos num território, que desde há mais de um século tem vindo a ser objecto da curiosidade e do estudo de vários investigadores: o espaço entre corpos, durante o evento de protesto.

Brian Massumi, por exemplo, recorre à noção de *affect* e à sua definição por Spinoza – habilidade do corpo em afectar ou ser afectado. Segundo o mesmo, *affect* é uma fonte inesgotável de criatividade e potencial, capaz de trespassar o sujeito

individual e preencher os espaços que separam e envolvem os corpos de uma multidão (Gould 26).

De uma forma geral, o termo *affect* é utilizado como uma alternativa ao de emoção, como forma de escapar a uma controvérsia, que dominou grande parte do século XX, gerada pelo desejo de fazer interagir os estudos das emoções com os da acção colectiva.

No seu artigo «On Affect and Protest», Deborah Gould demonstra como esta controvérsia se iniciou ainda no fim do século XIX, como consequência aos comentários do sociólogo Gustave Le Bon. Opondo emoção à razão, Le Bon observa o evento de protesto como produto de impulsos irracionais, lugar de comportamentos insanos que se contagiam a grande velocidade e potenciam a despersonalização do indivíduo:

The individual in a crowd is no longer himself, but has become an automaton who has ceased to be guided by his will. ... Isolated, he may be a cultivated individual - in a crowd; he is a barbarian – that is, a creature acting as instinct (...). Driven by instincts and unconscious motives, and infected by the unruly passions of those around him, the individual in a crowd becomes irrational, induced to commit acts contrary to his most obvious interests (...). As a unit, the crowd is illogical, unreasoning, and reckless, inclined toward extremism and anarchic disorder. (Gould 20)

Desta forma, Le Bon contribuiu decisivamente para a deslegitimação do evento de protesto. Consequentemente, quando nos anos 70 surgiu uma nova área de estudo dedicada aos movimentos sociais, sentiu-se, como forma de a credibilizar, a necessidade de excluir do vocabulário dessa área toda e qualquer referência ao papel das emoções durante o evento de protesto. Actualmente, devido a nova teorização no domínio das emoções, nomeadamente, no que se refere à rejeição do antagonismo razão/emoção, as emoções são, pelo contrário, observadas como factores determinantes no estabelecimento da relação entre o sujeito e mundo.

No entanto, a recuperação de argumentos, que nos remetem para os escritos de Le Bon, por autoridades políticas e mediáticas, parece ter como objectivo a descredibilização dos participantes nestes eventos. Gould propõe, assim, uma descrição mais extensa no sentido de descrever aspectos que, embora não sejam irracionais, estão para além da razão, apropriando-se do conceito *affect* de Massumi, como forma de compreender esse espaço de indefinição:

I use the term affect to indicate nonconscious and unnamed, but nevertheless registered, experiences of bodily energy and intensity that arise in response to stimuli impinging on the body. Registered in that the organism senses the impingement and the bodily effects, but nonconscious in that this sensing is outside of the individual's conscious awareness and is of intensities that are inchoate and as yet inarticulate. (...) Drawing from psychoanalytic theory I see affect as unbound: it has no fixed object, no pre-given aim, but rather is unattached, free-floating, mobile energy» (Gould 26).

Apesar da sua natureza fluida e móvel, o *affect* não é observado como completamente espontâneo e independente dos corpos. Pelo contrário, este reside neles e entre eles, embora surja como resultado de estímulos externos, por vezes, produzidos e manipulados. São, então, os processos geradores de *affect*, que Massumi assume como mais importantes que a própria ideologia, como forma de entender o poder em política (e conseqüentemente como uma arma preponderante para o controlo político), que devemos tentar compreender.

A produção de *affects* não será, assim, muito diferente da criação deliberada de “ambiências”, “atmosferas” ou “energias” pelo director teatral, corógrafo ou performer, no decorrer do processo de construção de um espectáculo. Desde a antiguidade grega que o teatro tem vindo a procurar esse “modo de afectar” o espectador e, desde há várias décadas que se tem vindo a defender que a cena deve ser afectada pelo espectador. Desde a busca da «purificação das paixões» referida por Aristóteles, através do efeito de identificação entre o espectador e o actor, às práticas contemporâneas assentes na participação do público e passando pela, cada vez maior, utilização das novas tecnologias em palco, o objectivo tem sido muitas vezes o mesmo: preencher esse espaço “entre corpos”. Do mesmo modo, desde o século passado, que vários criadores têm insistido na criação dos chamados “exercícios”. Pelo recurso às mais variadas técnicas, provenientes do yoga, tai chi e outros rituais, assim como à promoção do esforço físico e mental do performer, pretende-se alterar o seu estado psicofísico, estimulando a sua criatividade e propiciando o surgir de atmosferas incomuns.

Assim, partindo do pressuposto que “energias móveis e “inarticuladas” podem ser criadas ou fabricadas, sugiro que são estas as responsáveis pela emersão das acções-fenómeno.

Como forma de o justificar, proceder-se-á, em seguida, à análise dos processos de criação dos eventos de protesto produzidos pelos movimentos sociais portugueses contemporâneos, por comparação aos protestos tradicionais, promovidos pelas organizações sindicais.

4. O Teatro das Manifestações Sindicais

No dia 1 de Maio de 2012, por volta das 15 horas, dirigi-me ao Martim Moniz com o objectivo de integrar a manifestação organizada pela CGTP. O desfile iniciou-se cerca de meia hora mais tarde, depois de todos os grupos se encontrarem a postos: organizações sindicais na dianteira e movimentos sociais na retaguarda. Partimos, então, em direcção à Alameda: no relvado encontra-se já o palco, onde mais tarde discursaria Arménio Carlos, secretário-geral da CGTP, e uma série de barraquinhas destinadas à venda das bifanas e da cerveja que serviriam para aplacar a fome e a sede dos manifestantes.

Durante a manifestação, tudo parece decorrer com normalidade. «CGTP, unidade Sindical» e «O povo unido, jamais será vencido», são as palavras de ordem que a primeira metade do cortejo profere repetida e apaticamente. Na segunda parte do desfile, os manifestantes saltam, correm, gritam, cantam, sentam-se no chão. Ouve-se o som de tambores e outros objectos de percussão. Veem-se pessoas a dançar.

De repente, um grupo de manifestantes pára, impedindo que o cortejo prossiga. Ouvem-se gritos de indignação que se diferenciam das palavras de ordem e dos gritos de protesto pelo tom e pelo ritmo. Aproximo-me, pergunto o que se passa e sou informada que um grupo de imigrantes teria tentado integrar a manifestação, tendo sido impedido pelos membros da organização. Automaticamente junto-me a outros membros de movimentos sociais, que se recusam a deixar o desfile prosseguir sem o grupo de imigrantes. Devido à pressão, os organizadores da manifestação são obrigados a ceder.

Como foi referido anteriormente, até ao dia 12 de Março de 2011, a cena de protesto portuguesa encontrava-se dominada pelas organizações sindicais, nomeadamente pela CGTP (Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses). Por essa razão, considero importante proceder à análise e sistematização das principais características destas manifestações tradicionais, como são, por vezes, designadas, de forma a podermos responder à questão: o que realmente se alterou com a emergência e a proliferação destes novos agentes de acção colectiva, denominados novos (ou “novos novos”) movimentos sociais?

A minha descrição da manifestação de 1 de Maio de 2011, em que dois tipos de entidades promotoras de acção colectiva – sindical e social – se encontram em

interacção, permite já estabelecer a comparação entre alguns tipos de comportamentos característicos das acções passíveis de se verificar nos eventos de uns e outros.

Em primeira instância, o episódio descrito permite-nos constatar o carácter deliberado e controlado das manifestações tradicionais, planificadas pelas organizações sindicais. O facto de o grupo de imigrantes ter sido, inicialmente, impedido de entrar no desfile que já tinha começado é disso significativo. As manifestações tradicionais surgem-nos, então, (tomando como referência a concepção de Fabião) enquanto «programas» rigorosamente estruturados que têm por fim serem cumpridos na sua integridade, não tolerando qualquer tipo de imprevisto.

Como forma de controlar o seu programa na totalidade, os seus promotores têm vindo a adoptar vários elementos de cariz teatral, sendo, então, sob a sua perspectiva espectacular que passarei a analisá-las:

A relação teatral (...) apresenta traços comuns a outros tipos de criação artística. Todavia, pela sua especificidade afigura-se bem mais complexa porque na sua essência se cruzam inúmeras relações que o processo criador específico do teatro pressupõe. Há pois uma relação ou estrutura relacional: entre o autor e o encenador; entre este e o actor; entre o actor e os demais elementos da equipa da realização; entre as várias personagens que medeiam a comunicação; entre o espectáculo e o público, além da relação entre o autor e os actores que têm a missão de interpretar uma determinada personagem. Relação, pois, difícil de analisar, porque nela intervêm vários criadores. (Barata 39)

Esta visão do espectáculo teatral enquanto co-criação autoral é, contudo, bastante recente. Encontra-se ancorada na teoria da arte contemporânea que nega o objecto artístico enquanto portador de uma mensagem autoral única e que, pelo contrário, preconiza a amplitude de leituras e, portanto, de significados do mesmo.

Assim sendo, basta remeter-nos ao século XIX, a Antoine, e à emergência do termo *metteur en scene* em detrimento do anteriormente designado *régisseur*, para concluirmos que, tradicionalmente, o teatro era observado numa lógica de equivalência semântica entre texto e representação espectacular. Tal equivale a dizer que o encenador e todos os outros constituintes do espectáculo se encontravam numa relação de subserviência em relação ao autor e ao texto, tendo como único objectivo a transmissão da mensagem inerente ao mesmo.

Do mesmo modo, considero que as manifestações organizadas pelas estruturas sindicais conservam essa estrutura vertical, igualmente fundamental para o teatro de outrora. Decididas e concebidas pelos dirigentes sindicais, estas acções são criadas, estruturadas e planificadas dentro de uma estrutura hierárquica e têm como finalidade a

transmissão de um conteúdo ideológico. Com este objectivo, são colocadas em cena uma série de elementos da ordem do espectacular, previamente definidos e organizados.

Um exemplo flagrante consiste no recurso à unidade cromática e icónica dos cartazes e bandeiras distribuídas pelos intervenientes na marcha, como forma de criar um efeito visual marcado pela uniformidade da massa e, conseqüentemente promover um sentimento comum de força colectiva. Do mesmo modo, a pouca diversidade do repertório de palavras de ordem, repetidas monótona e monocordicamente, facilita a sua aprendizagem, memorização e elocução, propiciando a uniformização dos ritmos e dos conteúdos expressos pelas vozes da massa.

Nada parece ser deixado ao acaso. Pelo contrário, tal como nesse teatro “pré-encenação” existe uma intenção clara em fazer corresponder, univocamente signos de representação e conteúdos semânticos e ideológicos.

O grau de encenação dos grandes aglomerados humanos e das suas marchas com finalidades políticas tem sido objecto de estudo de vários investigadores. Basta procurar por informação relativa às encenações massivas, de carácter propagandístico, de que na primeira metade do século XX os regimes ditatoriais se serviram, para concluirmos que este tem sido um tema amplamente discutido. Williams, por exemplo, observa o termo “repertório” enquanto expressão flagrante dessa relação existente entre as artes cénicas e os estudos da acção colectiva:

The metaphor of the “repertoire” (in the study of collective action, usually credited to Tilly 1978) seems to combine a sense of choice within structured options, leaving theoretical room for agency and strategic decisions, while still recognizing that cultural and historical circumstances circumscribe the options available, and even privilege some choices over others. The dictionary definition of “repertoire” plays on both the structuring and agentic aspect of the term. It defines repertoire as the plays or operas a company is prepared to perform, as a list of skills an individual or group possesses, and a complete supply of devices or ingredients used in a particular field or practice. (Rhys H. Williams 96)

Então, se, de acordo com Williams, a escolha do repertório performado se relaciona com questões do foro estratégico e se, como se constatou anteriormente, os movimentos sindicais parecem recorrer a uma pequena panóplia de palavras de ordem e à pouca diversidade rítmica e coreográfica fazem-no motivados pela necessidade de controlo da marcha. Tendo por finalidade a transmissão de uma mensagem clara e inequívoca, o grau de controlo sobre cada elemento cénico e suas interacções, necessita ser total, de forma a não permitir que elementos imprevistos emerjam, abrindo caminho a novas interpretações.

O facto de os “novos” movimentos sociais que decidiram integrar a marcha de protesto no dia 1 de Maio, terem sido intencionalmente posicionados na retaguarda, pelos organizadores da marcha, consiste, aliás, numa prova flagrante deste facto. Como será posteriormente discutido, os protestos destas novas estruturas de acção colectiva são caracterizados pela imprevisibilidade e diversidade, o que por si só consiste numa ameaça ao cumprimento do programa rigorosamente planeado pela CGTP. Para além disso, a sua presença total ou parcial na primeira parte do desfile (misturados ou intercalados com os membros das organizações sindicais) contribuiria para o anular do efeito cénico pretendido, provocando perturbações na transmissão da mensagem.

Por outro lado, se o termo “repertório” implica escolha, implica também repetição, conceito previamente discutido, numa acepção que o relaciona especificamente com o de teatro.

Na manifestação sindical, porém, a repetição dá-se de uma forma dupla. Primeiro, o evento de protesto surge como acção repetida no tempo, uma vez que pretende ser sempre idêntica. Isto é, apesar de comportar pequenas variações no que se refere às datas, horários, localizações e número de participantes, caracteriza-se pela utilização recorrente dos mesmos elementos cénicos e do mesmo repertório. Por outro lado, existe uma repetição interna à estrutura do próprio evento de protesto, potenciada pela já referida pouca variedade de acções e palavras de ordem utilizadas. Isto é, num qualquer protesto tradicional, as acções e palavras de ordem são seleccionadas no momento, por um dos membros da organização, usualmente identificado pela posse de um megafone. Depois de seleccionada, a palavra de ordem é gritada à multidão que, instantaneamente, a repete. Um pequeno repertório, contudo, acentua esse carácter repetitivo, uma vez que transforma a marcha numa repetição da repetição.

Então, é essa repetição que como já vimos favorece a uniformização da massa de gente presente no protesto, que transforma os seus intervenientes em meros actores-fantoches, executantes de um guião previamente concebido e desprovido de qualquer espaço para a acção individual.

O tempo e o espaço, em que este guião é executado, são rigorosamente delimitados, quer pelo recurso à presença de membros da organização - uma espécie de *regisseurs* ou até contra-regras - que têm por função a supervisão da marcha, quer pela repetição de rotinas, ou talvez rituais, conhecidos e partilhados pelos manifestantes. Entre estes, saliento como exemplo, o discurso do secretário-geral da CGTP que, rotineiramente, marca o fim do protesto, ao verbalizar de forma mais estruturada os

conteúdos expressos cenicamente no decorrer da marcha. Outro desses rituais consiste no convívio pós-manifestação, em que o manifestante usufrui de um momento de lazer, com aqueles que lhe são próximos, e recupera a energia, despendida, anteriormente, pela ingestão de alimentos e bebidas. Trata-se de um momento de relaxamento, onde o manifestante parece recuperar a sua identidade, anulada no decorrer da marcha, pela implementação dos princípios de uniformidade.

Assim, estamos perante um evento espectacular, que através do rigoroso controlo de todos os seus elementos constituintes – guião, cenografia, encenação, interpretação – pretende transmitir uma mensagem ideológica e, conseqüentemente, mobilizar para a causa defendida pela mesma.

Por fim, a questão que se coloca, diz respeito à relação entre estes eventos de protesto e o público, ou mais concretamente, à sua eficácia face aos objectivos pretendidos. Uma questão que, segundo a minha perspectiva, deve ser respondida positiva e negativamente. Estes protestos parecem ser eficazes na transmissão da ideologia. No entanto, a cada vez menor adesão a estas manifestações é a prova da sua ineficácia no que se refere aos seus fins mobilizadores.

Já anteriormente me referi à descrença sentida em relação aos movimentos sindicais, por parte de algumas camadas da população, motivada pela não actualização dos seus princípios e valores face às necessidades da actualidade. Se esta surge como a principal justificação para a fraca adesão da população às suas marchas, na minha opinião, existe um outro factor que contribui para o mesmo efeito, que considero relevante: a cada vez maior consciência da população no que se refere à teatralidade destas marchas e, conseqüentemente, ao seu carácter ilusório.

Também, no domínio do teatro, sobretudo depois de Antoine, a arte cénica sofre aquilo que Pavis, de forma particularmente feliz, designa por *revolução coperniana*. Diversificam-se os pólos da relação teatral. (...) Pergunta-se, por exemplo, se o 'actor' se 'identifica' com a personagem. E o espectador, 'sente-se' representado ou 're-vê-se' no actor-personagem? Fala-se de ilusão teatral, solução que facilmente permitiria passar para uma simplista análise do pacto de ilusão que a cena estabelece entre mundo da plateia e mundo da cena. Todavia, a prática demonstra como é precário esse processo de identificação. Progressivamente se constata que a ilusão é aceite, é tolerada como ilusão, o que por outras palavras significa que estamos longe do princípio da empatia aristotélica, que pressupunha uma identificação entre fábula e destinatário. O espectador sabe, pois, que a ilusão é só ilusão e que, para entrar no jogo que lhe é proposto, tem de o aceitar como tal. Todavia, a corrente de comunicação está permanentemente ameaçada. A cada instante o espectador parece repetir para si que precisa de acreditar no que lhe mostram, apesar de não acreditar. Processo cada vez mais estudado e que na esteira da linguagem freudiana, se designa por princípio de denegação». (Barata 41)

Este excerto remete-me para conversas casuais, em que tenho participado, ou apenas assistido, acerca da eficácia dos eventos de protesto. Relembrando-as, constato que, de todas as vezes que, perante outros activistas, admiti as minhas dúvidas no que se refere à efectividade prática de uma qualquer acção de protesto, tive por resposta frases como: “não podemos pensar nisso, é preciso acreditar”.

Frases como estas são relevantes na medida em que revelam um desejo efectivo de transformação ou mudança. Isto é, revelam que o manifestante sai à rua não com o mero objectivo de se fazer ouvir pelas entidades vigentes, mas pelo contrário, porque acredita, ou faz por acreditar, que as suas reivindicações surtirão um efeito na sociedade. A utilização que muitos activistas fazem da palavra “luta”, quando se referem a todo e qualquer evento de protesto, é disso um sinal. Isto é, o activista observa o protesto enquanto uma “luta” com fim à vitória da sua causa.

Ora, se como José Oliveira Barata refere, a ilusão teatral tem vindo, ao longo da história, a tornar-se num dado cada vez mais consciente por parte do espectador, o mesmo tem vindo a acontecer com o espectador-manifestante. Uma consciência que, na minha opinião, deriva da sua cada vez maior exposição a toda uma série de sinais que insistem em lembrá-lo que o mesmo não se encontra efectivamente a “lutar contra ou por alguma coisa” mas, apenas, a “representar a sua luta contra, ou por alguma coisa”.

Muitos desses sinais foram já referidos ao longo deste capítulo tais como o recurso a toda uma série de elementos cénicos e etc. Porém, eu creio que o primeiro desses sinais se encontra expresso no próprio texto da Constituição da Republica Portuguesa, isto é, na própria regulamentação do direito ao protesto:

Artigo 2.º - 1. As pessoas ou entidades que pretendam realizar reuniões, comícios, manifestações ou desfiles em lugares públicos ou abertos ao público deverão avisar por escrito e com a antecedência mínima de dois dias úteis o governador civil do distrito ou o presidente da câmara municipal, conforme o local da aglomeração se situe ou não na capital do distrito.

A obrigatoriedade de anúncio da manifestação anula-a, pelo menos no seu sentido mais beligerante, uma vez que a inclui na rotina da cidade, contribuindo para a sua institucionalização. A comunicação prévia do espaço e do tempo da manifestação permite que as entidades vigentes tomem medidas no sentido de diminuir ao mínimo os distúrbios causados pela mesma. Assim, o espaço da cidade em que a marcha ocorre

transforma-se num palco preparado de antemão para a receber. Um espaço destinado à “representação da luta” e não à “luta”.

Desta forma, o cumprimento fiel do “programa” em que consiste a manifestação tradicional contribui para o estabelecer de uma relação de confiança, entre esta acção e o sistema vigente, materializada na presença quase insignificante de agentes policiais durante a sua ocorrência. Num certo sentido, em vez de se constituir numa força de oposição ao sistema, a manifestação tradicional, ainda que sem intenção, coloca-se ao serviço do mesmo ao constituir-se como ilusão de uma força de resistência que efectivamente não existe.

5. Os movimentos sociais contemporâneos e o evento: performance ou a explosão da vida?

O evento de protesto dos movimentos sociais contemporâneos parece surgir, então, de um desejo de ruptura com essa ilusão ou representação de luta. Um desejo que, na minha perspectiva, tem vindo a concretizar-se materialmente através da erupção de acções-fenómeno, como as anteriormente referidas, não premeditadas e, portanto, impossíveis de serem previstas e controladas pelo sistema vigente.

Voltemos, então, à minha proposta relativa ao cariz performático do evento de protesto dos movimentos sociais contemporâneos, centrada nas concepções de *performance* de Crease e Fabião.

Deste ponto de vista, o espaço-tempo do evento de protesto será observado como uma espécie de laboratório onde se procederá à realização de uma experimentação. A preparação da experiência, segundo o primeiro teórico, ou a concepção do programa, segundo a última, ocorre no seio de um longo processo, prévio que, contrariamente às manifestações tradicionais, pretende promover a participação pela diversidade em detrimento da uniformização.

Tomando por exemplo o evento descrito na introdução desta dissertação, *Cerco a São Bento, este não é o nosso Orçamento*, pode ser constatado que a sua concepção teve origens em Assembleias Populares, convocadas por dois movimentos sociais em cooperação – Plataforma 15 de Outubro e Movimento Sem Emprego - e abertas à população em geral. Durante estas assembleias, discutiu-se e decidiu-se em conjunto

uma série de aspectos, entre os quais os cartazes, o local, a data e próprio nome da concentração:

No dia 26 de Setembro em Espanha foi feito um cerco ao Parlamento, em Madrid. Também em Portugal já se tinha feito um cerco na altura do 25 de Abril. Eu bem gostaria que houvesse um verdadeiro cerco à Assembleia da República mas na minha opinião não havia tempo para mobilizar gente suficiente para o fazer. Daí as minhas dúvidas em relação ao nome. No entanto, o nome Cerco ganhou pela votação da maioria (Castelhano, entrevista em anexo).

Ao mesmo tempo, a convocação para o evento de protesto deu-se pela criação de uma página *online* promotora do evento, acessível a todos e para a qual cada indivíduo podia, se assim o quisesse, enviar vídeos, imagens ou textos. O espaço virtual torna-se, assim, local de partilha de ideias, ideologias ou testemunhos, propiciando a reprodução do mesmo protesto noutros pontos geográficos, ao mesmo tempo que promove a heterogeneidade da massa que irá compor a manifestação.

Em simultâneo, assiste-se ao surgir de diversas iniciativas durante o processo de preparação do protesto, como a criação de eventos dedicados à concepção de cartazes de grupo e individuais. Marcados em locais públicos e acessíveis, estes eventos pretendem apelar à participação do público em geral, assim como gerar mais um momento de partilha criativa entre os participantes.

O repertório de acção dos novos movimentos sociais também é mais vasto que o dos movimentos sindicais. Fazendo uso de alguns elementos de cariz espectacular, utilizados pelas entidades de acção colectiva tradicionais, como a repetição de palavras de ordem, por exemplo, os movimentos sociais têm vindo a revelar-se mais criativos na criação das mesmas, cruzando *slogans* de contestação recorrentes com ritmos de canções conhecidas pela população e fazendo-as acompanhar de coreografias.

Tiago Castelhano reconhece a intencionalidade estratégica presente na utilização destes artefactos espectaculares, embora enfatize que a sua criação tem uma origem colectiva e espontânea:

As palavras de ordem surgem de muitos sítios. Por exemplo, aquela que tem por base a música do António Variações foi criada por um companheiro que faz parte de uma claqué de futebol. Ele diz-nos sempre que devemos usar músicas que se costumem cantar em claques de futebol porque caem no ouvido e incorporam mais facilmente as palavras de ordem (...). Às vezes surgem coreografias como aconteceu com essa palavra de ordem criada a partir da canção do António Variações:

*Quando o Governo
Não tem juízo
E o FMI leva o que é preciso*

*O povo é que paga
O povo é que paga*

*Não vou Pagar
Não vou Pagar
Contra a Troika vou lutar
Contra a Troika vou lutar... (Castelhano, entrevista em anexo)*

Ora, é neste sentido que observo a manifestação promovida pelos movimentos sociais como um «programa» que, como veremos, contem em si a sua própria desprogramação. Isto é, cada um destes eventos é meticulosamente concebido, planeado e organizado pelos membros dos movimentos sociais, como um programa, segundo a concepção de Fabião. No caso do exemplo já referido - *Cerco ao Parlamento, Este não é o Nosso Orçamento* - o programa delineado seria uma concentração em frente à Assembleia da República, a partir das 19 horas, com Assembleia Popular por volta das 19.30 e a formação de um potencial cerco humano à volta da Assembleia, se houvessem manifestantes suficientes para o efeito. Para além disso, prevê-se a ostentação de faixas e cartazes em todo o recinto e que as palavras de ordem sejam gritadas pelos membros dos movimentos presentes e repetidas pelos restantes manifestantes.

O programa incorpora, contudo, espaços de tempo vazios e indeterminados. A inexistência de uma hora marcada para o fim da concentração é disso um exemplo claro.

Serão, então, esses criadores e organizadores do programa que, com o objectivo de o promover, se transformarão, ainda que inconscientemente, nos tais cientistas-artistas de Crease, manipuladores de duas variáveis principais – estímulo à participação e à expressão individual.

Durante o tempo que precede o evento, estas variáveis actuarão sobre os indivíduos que se encontram, também, expostos a uma série de variáveis externas, que, estão fora do controlo dos organizadores. Como exemplo de uma dessas variáveis externas, saliento o aumento da taxa social única para os trabalhadores, anunciado pouco tempo antes da manifestação convocada para o dia 15 de Setembro pelos Que se Lixe a Troika. Funcionando como motor gerador de indignação, esta consistiu na motivação preponderante que levou grande parte da população portuguesa a participar no protesto.

Assim, a primeira parte da experiência consiste em colocar em interacção as variáveis promovidas pelos organizadores do evento e aquelas que, como vimos, não

são controladas pelos mesmos (que podemos definir como contexto sociopolítico), nos corpos dos indivíduos intervenientes no evento.

A segunda parte consiste em colocar estes indivíduos em interacção com o programa concebido de antemão. Serão, então, estes indivíduos que preencherão, primeiro os espaços vazios e indeterminados do evento contribuindo, progressivamente, para a sua desprogramação:

Normalmente quem leva o megafone é que decide a sequência das palavras de ordem (...) às vezes é aleatória, outras vezes não. Por exemplo, quando estamos a chegar ao fim da manifestação às vezes recorre-se a uma coreografia que pressupõe que todos andemos para trás, que se faça uma pausa para depois correr para a frente... isso cria impacto ao chegar (...). Às vezes eu entrego o megafone a quem quiser gritar. Por exemplo, durante o 15 de Setembro foi isso que aconteceu... as pessoas vinham e pediam o megafone. (Castelhana, entrevista em anexo)

Assim, constatamos que a interacção entre um forte apelo à participação e o incentivo à expressão individual, e o programa, muitas vezes concebido e realizado pelo recurso a elementos espectaculares recorrentes nas manifestações tradicionais, como as palavras de ordem, por exemplo, é geradora de um sentimento de apropriação do evento, por parte de todos aqueles que o integram. Esta é potenciada pela flexibilidade dos promotores do evento, que longe de pretenderem controlá-lo, o colocam à mercê da vontade dos seus participantes.

Ao contrário do que acontece durante as manifestações tradicionais, organizadas pelas organizações sindicais, o manifestante não é um mero actor, executante de um guião, de autoria alheia. Pelo contrário, este não só se transforma em *performer* e criador das suas próprias acções, como por vezes assume o papel de encenador, criador de um momento de colectividade.

Exemplifico com a acção de solidariedade para com os mineiros espanhóis, em frente à Embaixada de Espanha, no dia 11 de Julho de 2012. No comunicado de Imprensa da Plataforma 15 de Outubro acerca da mesma acção, intitulada *Somos Todos Mineiros*, podemos constatar o apelo à utilização de instrumentos de trabalho mineiro por parte dos manifestantes durante o protesto:

No dia 11 de Julho os mineiros chegarão a Madrid, onde lhes esperam diversas manifestações de apoio. Concentrados em frente ao Consulado de Espanha, queremos expressar-lhes o nosso apoio também. Em solidariedade com estes trabalhadores, pegaremos nas nossas lanternas, nos nossos capacetes de obras e nos nossos coletes. (15Outubro, web)

Durante as reuniões de preparação do evento, foi decidido que se escreveria a frase «Somos Todos Mineiros» com velas acesas no chão. No dia do evento tudo decorreu como previsto. Vários manifestantes trouxeram coletes, capacetes e lanternas e as velas foram acesas. O momento alto do protesto deu-se, no entanto, quando todos os elementos presentes cantaram em coro a canção-símbolo da “Marcha Negra” mineira, intitulada *Maruxina*. Um momento que, segundo me foi confirmado pelos membros da organização do evento, não se encontrava previsto, tendo sido possibilitado por uma única activista que, por iniciativa própria, resolvera trazer consigo várias cópias da canção e distribuí-las pelos manifestantes.

Existe, ainda, um outro factor que, na minha perspectiva, assume uma grande preponderância, quer enquanto causa, quer enquanto consequência da erupção de acções-fenómeno durante os eventos de protesto em análise: a sua não delimitação espacial e temporal.

Apesar de na grande maioria das vezes, o evento de protesto ser, de acordo com a lei, comunicado às autoridades vigentes pelos seus promotores, este, muitas vezes, vai além da delimitação temporal e espacial prevista. Assim, a distensão do tempo do evento transforma-se num agente promotor da alteração dos estados psicofísicos dos seus intervenientes o que, em interacção com o sentimento de apropriação do manifestante em relação ao primeiro, favorece a erupção de acções-fenómeno, como as referidas no início deste capítulo. Simultaneamente, a erupção da acção-fenómeno, em interacção com todas as outras variáveis já referidas, torna-se responsável por um estado de efervescência colectiva, promotora do, ainda maior, alargamento do tempo e, por vezes do espaço, do evento.

Por fim, estas acções-fenómeno são as responsáveis pela ruptura com o carácter repetitivo, monótono e controlado que caracteriza os eventos de protesto tradicionais. Imprevisíveis e singulares, surgem como explosões de vida, que retiram o evento da moldura representacional, a que as manifestações tradicionais, organizadas pelas organizações sindicais, nos acostumaram. Durante aquele espaço de tempo, o manifestante não necessita mais recorrer ao princípio de denegação, e de, portanto, esforçar-se por fingir acreditar que não se encontra num espaço de representação. Durante aquele espaço de tempo este acredita que se encontra na “luta”, colocando-se, consequentemente e efectivamente na “luta”.

Este é, porém, o momento em que se poderia questionar acerca da efectividade prática das acções-fenómeno já referidas. Tomando, por exemplo a acção de Rogério

Ramos, perguntar-se-ia: como é que uma acção cheia de elementos simbólicos como o leão, o jornal ou o fogo pode não ser considerada representação? E nesse caso, em que sentido se assume como acção de luta efectiva?

Queimar um jornal não é queimar o Parlamento. Porém, queimar um jornal com a cara do Primeiro-ministro, em cima de um dos leões, da escadaria da Assembleia da República, poderá sugerir queimar o Parlamento. De uma forma menos radical, a acção poderá sugerir invadir o Parlamento ou, mais realisticamente e como sucedeu, invadir a escadaria de acesso à Assembleia da República.

Assim, a acção de Rogério surgiu como uma acção individual, activadora de uma acção colectiva. Por outro lado, referimo-nos a uma acção colectiva de luta já que resultou numa conquista efectiva: a reapropriação das escadarias por parte da população.

No imaginário das pessoas, o poder está na Assembleia. Independentemente daquele edifício ser um património imobiliário público, dentro daquele edifício encontra-se um conjunto de pessoas que têm como função, ou deveriam ter, gerir Portugal. Então, esse edifício encapsula esse imaginário, encapsula o conteúdo dessa governação, na sua burocracia, na sua organização pública... mas aquele local... não sendo uma praça de Sintagma, como existe em Atenas, aberta e larga, é um lugar ingrato que nos coloca numa posição de subserviência, que topograficamente coloca-nos em baixo, a olhar para cima (...). No entanto, naquele dia as pessoas ficaram sentadas nas escadas, de costas para o Parlamento, a dita casa da Democracia portuguesa. E mais importante que tudo, a Assembleia Popular transformou aquele espaço num Parlamento Popular. (Rocha, entrevista em anexo)

Poder-se-ia, ainda, confrontar o carácter simbólico da própria conquista da escadaria e a sua inefectividade prática no que se refere ao objectivo central do evento de protesto: a transformação das políticas adoptadas pelos governantes do país.

Porém, segundo Pedro Rocha, a conquista da luta travada no dia 15 de Outubro de 2011, foi outra. Concretizou-se por um lado, na reapropriação efectiva do espaço público que consistiu na tomada da escadaria, ou do lugar do cidadão na polis através da Assembleia Popular e, por outro lado, no que considera ser uma das mais importantes consequências que acções como estas acarretam:

Na verdade S. Bento deixa de ter a importância que lhe atribuem quando lhe viramos as costas. É quando deixarmos de nos submeter e, portanto, de confirmar o poder daqueles que estão no Parlamento, que os mesmos se aperceberão que este é, apenas, uma ilusão. (Rocha, entrevista em anexo)

São, então, estas explosões de vida que rompem, ainda que por breves momentos, com o carácter ilusório que se encontrava vinculado à manifestação

tradicional, contribuindo para a consciencialização do poder efectivo do povo, e despoletando acções colectivas que criam rupturas não apenas no programa do evento de protesto mas na rotina de funcionamento da própria cidade.

Um exemplo paradigmático consiste no episódio que se deu durante o protesto de 15 de Setembro de 2012, dia que não ficará marcado, apenas, pela adesão massiva de manifestantes, mas também pela sua apropriação do espaço da cidade. Recusando-se a permanecer no local marcado para finalizar a manifestação – Praça de Espanha – a massa de gente ganhou autonomia. Respondendo espontaneamente às letras gigantes, e ainda frescas, que com *spray* alguém grafitara numa parede qualquer – “Todos a São Bento” – os manifestantes, sem autorizações de qualquer espécie, inundaram as avenidas e as estradas, abrindo caminho por entre o trânsito, para só pararem chegados ao seu destino de eleição – a Assembleia da República.

6. A recusa da representatividade ou da representação? O primado da subjectividade.

Durante o curso de verão do Black Mountain College, em 1952, ocorreu um *acontecimento sem título* promovido por John Cage. (...) Os preparativos para «o acontecimento» foram mínimos. A cada performer era dada uma «pauta» que consistia puramente em “parêntesis de tempo”, indicando momentos de acção, inacção e silêncio que cada performer deveria individualmente preencher. Assim, ficava assegurado que não existiria qualquer relação causal entre as diferentes acções e que qualquer coisa que acontecesse depois disso aconteceria no próprio observador. O espectador que procurou algum sentido no acontecimento e nos seus elementos/acções em separado apercebeu-se de que os seus padrões habitualmente aplicados para constituir significados já não serviam. (...) Pessoas reais desempenhavam acções reais num espaço real, num tempo real. O que estava em causa era o desempenho de acções – e não a relação das acções com uma personagem fictícia numa história fictícia num mundo fictício, ou de uns com os outros, de modo a que um todo significativo fosse gerado. (Fischer-Lichte 143)

Erika Fischer-Lichte observa o *Acontecimento sem título* como profundamente revolucionário para a cultura ocidental, uma vez que pioneiro no questionamento da função referencial que até à data marcava o ato teatral. Constitui-se, assim, como um marco importante de um dos temas centrais do discurso artístico das últimas décadas – a chamada crise da representação – e que se encontra ancorada em teorias que colocam o homem na posição de organizador do mundo, no sentido de criador das interpretações que formam aquilo que perspectivamos como realidade. É uma acepção que tem as suas origens em teorias como a de Kant que afirma que o mundo não se

organiza em torno de um fim, sendo organizado, pelo contrário, pela nossa razão, faculdade que nos permite pensar o particular como contido no universal:

A premissa teórica desta apropriação está em Kant. Com efeito, na *Crítica do Juízo*", ele reduz a uma única faculdade, precisamente a «razão», tanto a estética como a teleologia: esta faculdade, que consiste em pensar o particular como estando contido no universal, permite-nos ter uma ideia coerente do todo na sua complexidade, exactamente como aquela que é facultada por um objecto belo ou por um organismo natural (...). Kant nega assim que a finalidade possa efectivamente constituir a explicação de um evento do mundo: o princípio unitário para o qual a razão remete uma pluralidade de fenómenos não pode derivar da experiência, a qual se encontra inteiramente sujeita à explicação mecânica (e não finalística). A razão procede não segundo conceitos, mas através do sentimento de prazer, o qual deriva exactamente da descoberta de que os elementos díspares são reportáveis a uma unidade. (Perniola 15)

Por sua vez, Deleuze, no seu artigo “What is an event?”, afirma que a razão pela qual o caos não existe consiste, apenas, na existência de um ecrã que o separa do sujeito. Segundo o autor, este ecrã funcionaria como uma espécie de filtro capaz de converter o «puro muitos» – a sua descrição de caos – em «alguma coisa». Assim, a nossa percepção e, portanto, a criação do mundo seria o resultado da impossibilidade de estar em contacto directo com o caos, isto é, sem a mediação do ecrã (web).

Práticas como o *Acontecimento sem título* surgem como expressão do desejo de assumir essa liberdade de organização, interpretação e criação do mundo por parte do ser humano. Como consequência desse desejo, os papéis dos elementos da relação teatral são redefinidos, nomeadamente, o do criador e espectador E, subsequentemente, o do actor/performer.

Tornando-se responsável pela criação da sua própria narrativa da obra de arte, o espectador transforma-se num criador tão ou mais importante que o artista que primeiro a concebeu e realizou. O último torna-se, no entanto, responsável pela criação das condições favoráveis à criação de narrativas singulares por parte do primeiro, recorrendo à execução de várias acções em simultâneo, em pontos espaciais diversos, por exemplo. O espectador/criador vê-se, assim, obrigado a fazer escolhas, consciente de que o facto de optar por presenciar uma acção em detrimento de outra condicionará a sua narrativa de forma decisiva, transformando-a numa mera possibilidade entre muitas outras.

Ora, a crise da representação surge, então, como causa e consequência desta nova liberdade/responsabilidade atribuída ao espectador, que não necessita mais de aceitar a mensagem que o artista lhe impõe através da obra de arte ou até de decifrá-la. O espectador não precisa mais de procurar o conteúdo escondido pelo artista na forma da

sua obra, porque não existem outros conteúdos senão aqueles que o primeiro resolver criar.

No âmago da discussão acerca da *performance*, o tema da recusa da representação encontra-se subjacente a várias das concepções abordadas anteriormente, e de uma forma muito clara na, já citada, afirmação de Crease:

The artistry of experimentation involves bringing a phenomenon into material presence (...) yet in a way so that one nevertheless has confidence that one recognizes the phenomenon for what it is. (O'States 127)

Ora, eu creio que, sem disso terem consciência, os movimentos sociais contemporâneos têm sido hábeis em promover eventos que se aproximam em muito do *Acontecimento sem título*, não só estruturalmente, mas também no que se refere à concretização efectiva dos objectivos que motivaram Cage à sua criação.

Voltando à minha descrição da concentração de 15 de Outubro de 2012, pode ser constatado que o evento é constituído por uma série de acções previamente planificadas por sujeitos colectivos e individuais diversos e, portanto, desconectadas entre si: a assembleia popular, a *pen-drive* suspensa por balões a deambular pelo espaço, os versos da Grândola a serem distribuídos pelos manifestantes, a *pen-drive* de cartão gigante em circulação pelo recinto, a repetição de palavras de ordem etc.

Como foi debatido anteriormente, cada uma dessas acções surge como resultado do estímulo à participação e sublimação da individualidade de cada um, promovidos durante o processo de organização do protesto. Estas surgem, por outro lado, como potenciais activadores de novas acções, não necessariamente previstas. Assim, por exemplo, podemos imaginar que foi o contexto envolvente que fez com que o indivíduo se lembrasse de libertar a *pen-drive* suspensa por balões para lá das grades que separam os manifestantes do edifício da Assembleia, que foi a existência da Assembleia Popular que permitiu que a cantora usasse o megafone para cantar *Firmeza* de Lopes Graça, que foi a corrida em direcção à Assembleia pela multidão que levou Inês, Daniel e Eloy a despirem a roupa e que foi o decorrer dos acontecimentos que motivou alguém a incendiar a *pen-drive* de cartão gigante.

Apesar de todas estas acções terem sucedido num mesmo espaço – o início da rua de São Bento, à frente à Assembleia da República – a multidão de manifestantes impedia a total visibilidade do mesmo. Para além disso, várias acções ocorreram em simultâneo, em pontos espaciais opostos ou afastados o que impossibilita o

manifestante de as observar enquanto todo. Pelo contrário, este vê-se obrigado a organizar a sua própria sequência de acções, que varia conforme o seu percurso no espaço.

Por outro lado, a emergência de acções fenómeno, espontâneas e imprevistas surgem como acontecimentos estranhos, desconectados entre si, aos quais o espectador-manifestante sente a necessidade de atribuir significado.

Um dos melhores exemplos que me ocorre deu-se durante a concentração de dia 31 de Outubro de 2012, quando a determinada altura alguém decidiu trazer um sofá até à rua de São Bento e incendiá-lo nesse local. Recordo-me de, nesse momento, me tentar aproximar da fogueira, deixando-me acotovelar pela multidão que me envolvia, sondando os conhecidos que encontrava, numa tentativa de chegar ao autor da acção e de compreender o que se estava a passar. Não obtive qualquer tipo de informação concreta. Isto é, ninguém me soube dizer quem ali trouxera o sofá, mas vários foram os que lhe atribuíram significados, atirando ao ar as suas próprias interpretações pessoais. O sofá em chamas foi, assim, considerado símbolo:

- Do “extermínio da classe média”;
- Da morte do sistema capitalista metaforizado na empresa multinacional IKEA;
- Do facto de os portugueses estarem, finalmente, a sair do sofá;

Ora, a relação entre a necessidade de produção de sentido por parte do espectador-manifestante e a sua disposição no espaço, que o impossibilita de uma apreensão total do evento, encontrando-se condicionada a visibilidade das acções individuais que o constituem, torna-se potenciadora da criação de ficções, que extravasam a esfera do simbólico para interferir com a própria realidade dos factos.

Inês, por exemplo, refere-se à grande divergência de interpretações que nos dias seguintes circularam nos meios de comunicação social acerca da sua acção. Observada como uma «clara referência aos símbolos do Maio de 68», mas também como alegoria à «falta de dinheiro para comprar roupa», a acção de Inês, Daniel e Eloy foi recriada várias vezes, não apenas no que se refere à sua vertente simbólica, mas também relativamente à própria narrativa dos acontecimentos que a constituem. Isto já que, foram várias as fotografias e os artigos de jornal que referiram a acção como

protagonizada, apenas, pelas duas raparigas, omitindo ou, pelo menos, atribuindo menor importância aos intervenientes do género masculino. Inês refere-se, por exemplo, ao artigo do jornal *Público* que «dizia que durante a manifestação se tinham despedido duas mulheres e que outros jovens se teriam despedido por compaixão» (Daniel, Eloy e Inês, entrevista em anexo).

Do mesmo modo, as referências à manipulação dos factos pelos meios de comunicação social tradicionais, como a televisão ou os jornais, e a sua criação de narrativas de poder acerca dos eventos de protesto, têm vindo a constituir-se como parte integrante do discurso da actualidade e originando a criação de contra-narrativas, por parte dos manifestantes. Nas semanas que se seguiram ao protesto de dia 14 de Novembro de 2012, marcada pela carga e perseguição policial, caixas de correio electrónico, blogues e redes sociais virtuais foram inundados por uma grande diversidade de testemunhos pessoais escritos ou vídeos do mesmo evento. Narrando a sua versão dos factos, os manifestantes contrariaram uma perspectiva que muitos defenderam consistir numa deliberada fabricação mediática.

A construção de narrativas adulterantes dos factos do evento não é, porém, exclusiva dos meios de comunicação social, como pode ser constatado pelas próprias palavras de Inês acerca da acção de Rogério Ramos:

Uma manifestação que me marcou foi a de 15 de Outubro de 2011. Foi a primeira vez que eu senti esse poder da união das pessoas. Eu lembro-me de não haver espaço para ninguém, de todos começarem a cantar o hino... e de repente vejo um gajo a subir para o leão e a fazer a coisa mais cruel à democracia... a queimar... não sei muito bem... mas ou era a bandeira, ou era a legislação. No fundo era como se ele estivesse a queimar a nossa política, o nosso sistema, a nossa possibilidade de ter um governo democrático. (Inês, entrevista em anexo)

Creio que no discurso de Inês, existem dois aspectos, que vale a pena ser tomados em consideração. O primeiro consiste na sua recriação e consequente ressignificação da acção de Rogério. Substituindo o objecto jornal por uma possível bandeira ou Constituição, Inês reinventa a acção, atribuindo-lhe um significado que vai no sentido oposto ao que motivou o seu *performer*.

A questão é como é que fazem a leitura da tua acção. Se fazem a leitura simplesmente como “Olha um maluco subiu acima do leão para queimar um papel”... essa pessoa só entenderá a acção no dia em que falar comigo e entender que esta teve um objectivo. E o objectivo foi fazer o que o Primeiro-ministro disse que não queria que acontecesse em Portugal, ou seja, “ver Portugal a arder como a Grécia”. Mas, então, ele acaba com a indústria, economia, destrói a educação, a cultura, o emprego e não quer que as pessoas vão para a rua manifestar-se? Por isso eu fiquei extremamente feliz por lhe ter queimado a cara. (Ramos, entrevista em anexo)

O segundo aspecto relevante que se encontra latente no discurso de Inês é o facto de, tendo sido entrevistada enquanto *performer* de uma das acções-fenómeno em análise, nos oferecer também a sua perspectiva enquanto espectadora de uma outra acção em discussão.

Afirmando-se sempre como criadora, quer no que se refere à sua acção, quer no que se refere à narrativa das acções dos outros, esta surge-nos como materialização perfeita, não só da fusão entre espectador e criador, ambicionada por John Cage aquando do *Acontecimento sem título*, mas também da fusão de ambos com a figura do *performer*. Uma fusão, desde há várias décadas, procurada por inúmeros artistas que têm obstinadamente vindo a proceder à criação de estruturas que visam a imersão do espectador na obra de arte.

Esta fusão parece, então, caracterizar o manifestante dos eventos de protesto em análise. Afirmando-se criador absoluto do seu próprio evento, recusa o lugar de «outro passivo» que define o espectador das acções discutidas no capítulo III - acções criadas pelos membros dos movimentos sociais, pelo recurso a elementos de natureza teatral e performativa com objectivos propagandísticos – ou o manifestante que participa nos cortejos controlados, organizados pelos movimentos sindicais. Pelo contrário, recusando-se ser um mero receptor de conteúdos ideológicos externos ou executante de acções ditadas por outrem, o manifestante em análise afirma-se na sua subjectividade entrando em conformidade com o modelo de democracia participativa assente na recusa da representatividade.

Como foi referido anteriormente, os movimentos sociais contemporâneos têm vindo a reclamar a reapropriação da custódia sobre os canais de controlo da subjectividade sobre o mundo. Com este objectivo têm vindo a defender uma democracia directa e a promover processos de decisão e acção de cariz horizontal. O evento de protesto organizado por estes movimentos parece, então, comportar estes princípios, pelo menos no que se refere às relações entre os indivíduos que o constituem.

Espectadora a 15 de Outubro de 2011, Inês assume o papel de performer a 15 de Outubro de 2012. Do mesmo modo, assumindo-se como criadora da narrativa da acção de Rogério durante o primeiro protesto, um ano mais tarde será obrigada a oferecer esse espaço de criação aos espectadores da sua própria acção. Assim, com base neste argumento, os eventos de protesto em análise podem ser caracterizados pela

horizontalidade, assente numa espécie de rotatividade não deliberada, mas que lhe é orgânica.

Por outro lado, como foi previamente discutido, uma das características destes eventos consiste na afirmação das identidades dos sujeitos que neles participam, por oposição, à sua anulação durante os protestos organizados pelos sindicatos. Tal equivale a dizer que, durante o evento de protesto organizado pelos movimentos sociais, o manifestante não representa, nem se deixa representar.

Aqui deparamo-nos, contudo, com algumas questões.

A primeira refere-se ao facto de contrariamente a John Cage, os criadores-performers das acções-fenómeno analisadas, não terem qualquer objectivo em ver as suas acções recriadas e reinterpretadas. Como foi passível de ser constatado, Rogério Ramos mostra-se seguro dos objectivos da sua acção. Da mesma forma, também Eloy faz questão de referir as motivações que levaram os jovens a tirar a roupa:

Nós queríamos mostrar-nos simplesmente como humanos, despojados de tudo, por contraste com os polícias, humanos também, mas totalmente protegidos, equipados de forma a assumirem aquele ar robótico e artificial. (Eloy, entrevista em anexo)

Ora, no contexto em análise, os significados que os *performers* das acções lhes atribuem, adquirem o mesmo valor que os criados pelos seus espectadores. Conteúdos como os que Eloy faz questão de referir persistem, apenas, enquanto motivações e, portanto, num tempo que precede a acção, ou no imaginário daqueles que a performaram. Isto já que, uma vez concretizada fisicamente, a acção desvincula-se das motivações e objectivos dos seus *performers*, perdurando, apenas, enquanto acção ou, de acordo com Crease, como fenómeno reconhecido por aquilo que é (O'States 127). Tal como no *Acontecimento sem título*, as acções analisadas são, apenas, acções. São telas em branco, susceptíveis à produção de sentido por parte de quem as observa. Mesmo aquelas que até hoje perduram na memória colectiva, sob a forma de representações simbólicas de uma data determinada, ganharam os seus conteúdos devido a um processo de significação que se deu externamente e *a posteriori* da acção. Isto é, considerando a rapariga que abraçou o polícia durante a manifestação de 15 de Setembro, um símbolo, e portanto uma representação desse mesmo protesto, há que considerá-lo resultante de um processo de mediatização externo ao sujeito que gerou a acção. Deste modo, concluímos que todo e qualquer processo representacional acerca

dos eventos em análise é, absolutamente, externo ao mesmo, resultando de uma incontrolável necessidade humana em produzir sentido.

7. Um espaço fora e dentro do tempo.

Quando uma pessoa vai para uma manifestação vai para um ambiente que não é o dela e age de uma forma que não é igual à do seu dia-a-dia. Ir para a rua gritar é um ato que se faz fora de si (...) logo talvez o manifestante seja uma espécie de personagem. (Rocha, entrevista em anexo)

A afirmação pertence a Pedro Rocha e, à partida, parece contradizer o argumento que observa o evento de protesto organizado pelos movimentos sociais como lugar de exacerbação das identidades dos sujeitos que os constituem. Esta é, porém, uma contradição aparente, consistindo num dos factores que, na minha opinião, parece melhor justificar o carácter performático destes eventos.

No seu livro *Between Theater and Anthropology*, Richard Schechner utiliza a palavra «entre-entre» (*in-betweeness*) para se referir ao conceito de liminaridade de Victor Turner, normalmente ilustrado por expressões como: «o que não está lá nem cá» ou o que está «fora e dentro do tempo» (Schechner 296).

Oferecendo-nos a própria figura do actor como paradigma da liminaridade, Schechner compara-o ao participante de determinados rituais, durante os quais, o último experimenta transformações físicas e psíquicas. Durante rituais de espiritismo, por exemplo, as transformações que ocorrem ao nível da voz do médium, transformam-no num ser liminar, no sentido em que este deixa de ser ele próprio, sem deixar de ser ele próprio. Isto é, o médium não é ele próprio, porque a voz que sai do seu corpo não é a sua. Porém, não é um “não ele próprio” já que o seu corpo continua presente como manifestação da identidade do médium.

Segundo Schechner, a interpretação de uma personagem pelo actor dar-se-ia, segundo um processo semelhante e, portanto, baseado, não na substituição de uma identidade pela outra, mas na coexistência de ambas: «It isn't that a performer stops being himself or herself when he or she becomes another – multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension» (Schechner, *Between* 6).

Segundo esta acepção, o evento de protesto promovido pelos movimentos sociais poderia ser observado como um palco gigante, repleto de seres liminares, já que

agregadores de identidades múltiplas. Isto já que, de acordo com o argumento utilizado por Pedro Rocha, o manifestante seria uma personagem devido ao facto de, durante o evento de protesto, adoptar um comportamento díspar daquele que o define no seu quotidiano. Porém, observando o seu “novo comportamento” como expressão de uma “nova identidade”, a suposta “antiga identidade” do manifestante não desapareceria, ainda que presente, apenas, em aspectos formais como o seu corpo ou nome. Por consequência, o manifestante assumir-se-ia como lugar dessa tensão resultante da coexistência de identidades.

Porém, em que é que este fenómeno é exclusivo dos eventos de protesto em análise? Isto é, até que ponto este raciocínio não nos conduz, apenas, à teoria goffmaniana, que toma a vida social como teatro e à constatação subsequente de que somos todos atores, intérpretes das múltiplas personagens que nos constituem conforme os contextos em que nos encontramos?

Por outro lado, tal como os participantes dos rituais descritos por Schechner, alguns dos protagonistas das acções analisadas dizem ter experienciado esse estado em que sentem que não são eles, embora não possam afirmar não ser eles.

Naquele momento não era eu que estava ali, quer dizer ... era eu, mas já não era a minha personalidade que estava ali, ou aquilo que eu penso que sou... não era eu a pensar nas consequências, ou no que os outros iriam pensar sobre mim...abandonei, despi toda essa personalidade (Daniel, entrevista em anexo).

Penso ser possível retirar duas ilações do testemunho de Daniel.

A primeira é, que nos encontramos perante uma experiência extra-quotidiana, à margem da realidade, ainda que dessa realidade teatral concebida por Goffman. Isto uma vez que, considerando as várias personagens ou identidades que me constituem, e que adopto conforme os diferentes contextos em que me encontro, observo-as todas como partes integrantes de mim. Assim, por diferente que a minha identidade de activista política seja daquela que adopto quando trabalho como guia turística, nenhuma delas me levou a sentir «não ser eu».

A segunda ilação é que, contrariamente à concepção de Schechner, encontramos perante um processo que se baseia numa operação de subtracção, e não de adição ou multiplicação de personagens ou identidades. Um processo perceptível através de expressões como «despi toda essa personalidade» e que é acentuado pelo testemunho de Inês, acerca desse mesmo momento:

Eu também sinto que me despi um bocado de mim mesma e de todas as limitações às quais estou presa, essas limitações inexistentes que são, apenas, ficções sociais e psicológicas criadas por todos nós... libertei-me disso tudo... estava livre, era eu. (Inês, entrevista em anexo).

As referências de Daniel e Inês a esta espécie de despojamento por oposição à justaposição de identidades enfatizada por Schechner parecem constituir, desde já, um princípio de diferenciação entre a sua experiência e a do actor que interpreta uma personagem. Aliás, basta remetermo-nos ao testemunho de Rogério, nomeadamente, a frases como «o meu pequeno sonho durante a minha viagem de comboio tinha-se realizado», para concluir que a sua acção é um resultado deliberado da identidade que entende como sua. Isto é, creio que experiências, como as de Rogério ou de Inês, Daniel e Eloy, resultam mais de um desejo de sublimação das suas identidades que da incorporação de uma personagem, como nos sugere Pedro Rocha.

No entanto, não será a personagem, também, uma sublimação identitária? De onde surge, afinal, essa outra identidade senão do sujeito que a incorpora? De onde vem, afinal, a voz do médium ou as palavras proferidas pelo mesmo? Do médium ou do espírito que o possui? E partindo do pressuposto que a voz pertence efectivamente ao espírito, será que esta se conserva idêntica nos diversos corpos em que o mesmo se manifesta? Será que Hamlet é sempre o mesmo Hamlet, independentemente do actor que o interpreta?

Destas questões, pode ser retirado o argumento que observa a personagem enquanto criação do actor que a interpreta e, portanto, produto da sua identidade. Porém, eis que surge a questão: o que é que afinal distingue o *performer* do actor?

Na minha opinião, a resposta a esta questão não é complexa ao ponto de envolver cálculos matemáticos, subtracções ou soma de identidades. Pelo contrário, esta pode ser reduzida a um único conceito: intencionalidade.

O actor é actor na medida em que tem por intenção criar e albergar identidades que proclama exteriores a si. O *performer* é *performer* porque decide fazer apanágio de uma identidade criada por si e que assume ser a sua.

Desta forma se conclui que ambos se assumem como seres liminares não porque, segundo a perspectiva de Schechner, confluem neles duas ou mais identidades, mas porque existem nesse espaço de indefinição que separa o actor da personagem, a realidade da ficção.

Inês, Daniel, Eloy e Rogério encontram-se entre a realidade das suas acções e aquilo que representam no imaginário daqueles que as assistiram. As suas acções estão

entre o real e o simbólico, “não estão lá nem cá”, contribuindo para a transformação do evento protesto, num evento fora e dentro do tempo.

Este é um evento fora do tempo, uma vez que composto de «dissonâncias» que parecem não ter lugar no decorrer da vida quotidiana. Estas, contudo, não se mantêm à margem da mesma. Pelo contrário, forçam a sua presença, tendo como objectivo a criação de distúrbios na ordem estabelecida, o bloqueio do fluxo de circulação da rotina da cidade e, por fim, a ruptura com a moldura institucional, configurada pela lei, da manifestação de cariz institucional.

Acção/Data	Colectiva ou individual	Contexto de concepção	Contexto de realização	Relação com outras acções
22/12/2009 <i>Recibos Verdes: Antes da dívida temos direitos</i>	Colectiva	Precários Inflexíveis	Ministério do Trabalho	Potencial influência nas acções de 14/12/2012 e 06/09/2012
15/10/2011 Rapaz do Leão	Individual	Acção não programada	Protesto de 15 de Outubro de 2011	?
01/12/2011 <i>Eu sou o teu Futuro</i>	Colectiva	Reunião dos elementos do grupo <i>Wallballon</i>	Baixa/ Chiado	Influencia para a acção «Violento é o Orçamento/2013»
14/12/2011 <i>Plataforma 15 de Outubro devolve prendas de Natal ao Governo</i>	Colectiva	Reunião e plenário da Plataforma 15 de Outubro	Ministério das Finanças	Elementos comuns às acções de 22/12/2009 e 06/09/2012
22/06/2012 <i>Gente fina vai ao metro</i>	Colectiva	Reunião dos Indignados de Lisboa – Grupo dos Transportes	Metro de Lisboa	Inspirado na acção de invasão do metro em Espanha
11/07/2012 <i>Somos todos mineiros</i>	Colectiva e individual	Reunião de plenário da Plataforma 15º	Embaixada de Espanha	Apropriação de objectos, cânticos dos mineiros das Astúrias
26/07/2012 Praia do descontentamento	Colectiva	Frente Comum dos sindicatos da Administração Interna	Ministério das Finanças	?
06/09/2012 <i>Flashmob Que se Lixe a Troika</i>	Colectiva	Reunião de grupo do activistas Que se Lixe a Troika	Sede do FMI	Elementos comuns às acções de 22/12/2009 e 14/12/2011
15/09/2012 Todos a São Bento	Colectiva	Acção não programada	Praça de Espanha	?

05/10/2012 Lopes Graça no Pátio da Galé	Individual	Acção programada por Ana Maria Pinto	Pátio da Galé – celebração do aniversário da implantação da República	?
15/10/2012 4 Jovens despem-se em frente à assembleia	Colectiva	Acção não programada	Assembleia da República	Potencial inspiração de jovens que se despiram em frente à Assembleia em Berlim
15/10/2012 <i>Pen-drive gigante sacrificada</i>	?	?	Assembleia da República	?
31/10/2012 Sofá incendiado	?	?	Assembleia da República	?
28/11/2012 <i>Violento é o Orçamento/2013</i>	Colectiva	Programada em reunião dos Indignados de Lisboa	Baixa/ Chiado	Influenciada pela acção <i>Eu sou o teu Futuro</i>
15/02/2013 Grândola no Parlamento	Colectiva	Acção programada pelos Que se Lixe a Troika	Sessão Plenária da Assembleia da República	Influencia acções semelhantes em Portugal e Espanha

Quadro 2: Ações colectivas e individuais emergentes dos Movimentos Sociais Contemporâneos, em análise.

V. Incoerências da sistematização: da vida ao teatro e... do teatro à vida...

Abro e leio o jornal do dia 3 de Março, dia seguinte à manifestação *Que se Lixe a Troika, O povo é Quem mais Ordena*. Nos vários artigos acerca da manifestação do dia anterior destacam-se alusões à irrealidade do número de manifestantes, avançado pelos seus organizadores e considerado excessivo pelos repórteres. Além disso, comenta-se a falta de entusiasmo dos manifestantes e o silêncio que se fazia sentir durante a marcha. De resto, banalidades: enumeram-se motivações de manifestantes, disserta-se sobre cartazes, etc...

Comparo-a com o jornal do dia 16 de Setembro, dia seguinte ao primeiro protesto organizado pelos Que se Lixe a Troika e confronto-me com um outro universo. «Petardos, tomates, garrafas, polícia, imolação» são palavras-chave que logo na primeira página nos remetem para uma atmosfera que nada tem a ver com a calma e a passividade do protesto de Março.

No universo activista cibernético, chovem as críticas e as exclamações de desilusão. A desmobilização da multidão logo a seguir ao momento Grândola, cantada massivamente em Portugal inteiro, por volta das 18.30 da tarde, é o acontecimento mais referido. No final do vídeo do *Ministério da Verdade*, sobre a mesma manifestação, encontramos uma frase escrita a letras garrafais: «O quê? QSLT desmobiliza à *la CGTP?*».

A atmosfera de passividade ou até tristeza que muitos referem proceder da marcha do dia 2 de Março de 2013 foi interpretada pelos média, como produto da desilusão generalizada, por parte da população, face à classe política e do conformismo crescente face à implementação das medidas de austeridade. Contudo, eu creio, que existem outros aspectos, potencialmente, explicativos deste facto.

Um factor decisivo é sem dúvida, a presença de uma camada de população, maioritariamente, de classe média e bastante mais envelhecida do que a que normalmente constitui os eventos organizados pelos movimentos sociais. Por sua vez, este facto deve-se à relação de parceria estabelecida entre os Que se Lixe a Troika e organizações partidárias e sindicais, o que contribuiu decisivamente para a credibilização do movimento perante a camada de população predominante no evento. Pelo contrário, a camada populacional, que costumava dar corpo aos eventos

organizados pelos movimentos sociais (maioritariamente jovens, desempregados e trabalhadores precários), deixa de se rever num movimento que parece ser expressão, não já da luta daqueles que nunca tiveram nada, mas dos que se encontram agora em risco de perder o que têm.

Por outro lado, como foi sugerido no capítulo anterior, o evento organizado pelos movimentos sociais e a erupção de acções-fenómeno durante o mesmo são resultado do processo que o precede, durante o qual se promove a participação e a expressão individual do manifestante.

Ora, o processo de organização do protesto de 2 de Março de 2013 coloca em causa alguns dos princípios que enformam a já discutida democracia participativa – democratização e horizontalidade – defendida por estes movimentos. Em primeira instância, o acesso ao processo de tomada de decisões relativas à concepção e organização do evento, encontra-se interdito à população em geral, o que segundo Paulo Raposo, se deve a questões de cariz pragmático:

Os Que se Lixe a Troika não são um movimento social. Os seus membros são pessoas que se contactam entre si. Foi uma opção que se deu por questões operacionais. Para organizar aquela manifestação era necessário conter a discussão no essencial e não na divagação acerca das cores do cartaz, das palavras de ordem, etc. (Raposo, entrevista em anexo)

Para além disso, nas semanas anteriores à manifestação, vários foram os vídeos em circulação pela internet, em que figuras públicas – actores, músicos, intelectuais – apelavam à participação da população no evento. Do mesmo modo, e pela mesma altura, confrontei-me com um apelo no facebook que instava os manifestantes que não tivessem cartazes que se dirigissem ao local marcado para o início da manifestação com uma ou duas horas de antecedência. Aí, encontrariam um grupo de artistas que se encarregaria de conceber um cartaz personalizado, de acordo com os desejos do cliente-manifestante.

Deparamo-nos, assim, com a adopção de uma economia de escala e técnicas de *marketing*, estruturantes do sistema capitalista, pelos Que se Lixe a Troika, o que segundo a minha opinião, consiste numa estratégia de mobilização de eficácia inquestionável, embora acarrete consigo algumas consequências. De facto, os organizadores afirmam-se como uma força de resistência ao sistema vigente, mas reproduzem-no, contribuindo para a sua perpetuação. Enquanto os movimentos abordados anteriormente, dos quais saliento a Plataforma 15 de Outubro e os

Indignados de Lisboa, colocam em prática modelos alternativos de democracia pelo recurso aos processos de horizontalidade, os Que se Lixe a Troika, formado por um grupo restrito de intelectuais e figuras mediáticas, afirmam-se como representantes da vontade do povo, não deixando espaço à sua participação.

O protesto *Que se Lixe a Troika. O povo é quem mais ordena* não será objecto de uma análise mais profunda. Serve-nos, porém, como exemplo do carácter volátil que caracteriza estes eventos e as entidades que os promovem, o que por sua vez dificulta a criação de sistemas de classificação estáveis.

Ao longo desta dissertação, tenho vindo a proceder a uma tentativa de sistematização dos eventos em análise. Pelo recurso a critérios, como a intencionalidade, repetição ou controlo, foram distinguidas as performatividades analisadas no capítulo III, como o *flashmob*, das acções-fenómeno, analisadas no capítulo IV. Do mesmo modo, os eventos de protesto promovidos pelos movimentos sociais, foram observados, por oposição aos protestos organizados pelas organizações sindicais.

Porém, considerando a manifestação do dia 2 de Março, confrontei-me com a impossibilidade de a enquadrar, assim como ao grupo que a organizara, em qualquer uma destas categorias. Portadores de características, quer dos movimentos sociais, quer dos movimentos sindicais, os Que se Lixe a Troika não são passíveis de ser categorizados, segundo a classificação proposta.

O protesto *Que se Lixe a Troika, o Povo é quem mais ordena* não foi, contudo, o único evento que durante a minha pesquisa, me fez questionar o sistema de classificação proposto. Isto, uma vez que, por vezes, uma acção-fenómeno, originada espontaneamente em contexto de protesto (como as analisadas no capítulo IV) é intencionalmente repetida em eventos futuros. Do mesmo modo, um *flashmob* deliberadamente concebido, pelos membros dos movimentos sociais, com finalidades propagandísticas (como as analisadas no capítulo III) pode tornar-se viral, escapando ao controlo dos seus criadores originais.

1. Ações de fogo

O que estamos a viver é uma situação limite. Há uns anos ninguém queimava nada, ninguém usava petardos, assim como poucas vezes se derrubavam as barreiras que nos separam da escadaria. Eu acho que as medidas de austeridade estão a acentuar essa situação limite que por

sua vez gera acções-limite. O fogo provoca o aumento da temperatura a não sei quantos graus e isso reflecte a situação actual (...). As pessoas queimam aquilo que tem à mão como reacção ao facto de não poderem passar espaços limite, de não terem trabalho, de estarem a ficar sem nada. Então pensam: vamos fazer um boneco e vamos queimá-lo porque simbolicamente tem um efeito devastador (...) a mensagem que passa é: se hoje se queima um boneco, qualquer dia queima-se o Parlamento. (...) São acções que simbolizam a situação limite que chegámos. O fogo em si é uma situação limite. (Rogério Ramos)

Como foi já referido no capítulo II, são várias as interpretações que consideram que o ciclo de protestos em análise teve início com a auto-imolação pelo fogo do jovem tunisino Mohamed Bouazizi, precursor de uma onda de suicídios públicos que depressa alastraram ao mundo ocidental.

Em Portugal, regista-se uma única tentativa de imolação, a 15 de Setembro de 2012. Tal não significa, porém, que, embora dissociado do carácter trágico que uma morte pública comporta, o fogo tenha estado ausente da cena de protesto portuguesa.

Considere-se a acção de Rogério a 15 de Outubro de 2011, como a primeira erupção de fogo do ciclo de protestos em análise. Coincidentemente, passa-se exactamente um ano até ao reaparecimento de labaredas em São Bento, a 15 de Outubro de 2012. Desta vez, porém, o fogo não se restringe a transformar em cinzas as páginas de um jornal, incendiando caixotes do lixo, envolvendo as grades arrancadas pelos manifestantes e sacrificando a já referida *pen-drive* de cartão gigante. Depois deste episódio, a presença do fogo nos eventos de protesto organizados pelos movimentos sociais intensifica-se: um sofá é incendiado a 31 de Outubro; o boneco de Angela Merkel é queimado em Belém a 12 de Novembro, dia da sua visita a Lisboa, a multiplicação de fogueiras e a explosão de petardos torna-se constante.

De acordo com o argumento apresentado no capítulo anterior, o evento de protesto organizado pelos movimentos sociais contemporâneos distingue-se das manifestações sindicais devido a toda uma série de factores que propiciam a erupção das chamadas acções-fenómeno, durante os primeiros. Estas acções, não só irrompem do evento, como rompem com a monotonia do programa, constituído por sequências de elementos repetidos – palavras de ordem, ostentação de cartazes e faixas, etc... - que o dotam de um carácter ritualístico: «The ritual is in the format, in the programming, not in the content as such. The format insures that certain classes of events, will be repeated; and repetition is a main quality of ritual» (Schechner, *Between* 315).

Apesar da presença do fogo em contexto de protesto não ser uma novidade, é, inevitavelmente, sinónimo de radicalização. Assim, a sua erupção e proliferação

durante os eventos de protesto em Portugal consistiu numa ruptura com a passividade e pacifismo a que as manifestações sindicais nos vieram a acostumar. Consequentemente, depreende-se que a erupção de fogo na cena de protesto portuguesa consistiu numa acção-fenómeno.

Porém, se as acções do rapaz do leão ou da *pen-drive* de cartão gigante surgem como manifestações inesperadas do descontrolo que caracteriza estes eventos, o que dizer, então, das inúmeras fogueiras que passam a caracterizar os protestos seguintes?

Apropriadas, recriadas e sucessivamente repetidas, estas acções vão perdendo progressivamente o seu carácter original, transformando-se em mimetismos recorrentes e previsíveis. Um processo que parece remeter para a noção de comportamento restaurado, abordada no capítulo anterior:

Tornar-se consciente do comportamento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco. Performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido. (Schechner, *O que é, web*)

Como foi referido anteriormente, Schechner não observa o comportamento restaurado enquanto reprodução, mas como uma espécie de recriação de um comportamento que sobrevive no tempo, independentemente do sujeito que o originou. De acordo com esta concepção, podemos considerar que a recriação progressiva de actos que envolvem o uso de fogo revela o processo pelo qual as mesmas se teatralizaram.

No artigo «Performance as methaphor», porém, Bert O'States apresenta algumas reservas relativamente ao conceito de Schechner. Segundo o primeiro, o problema reside no facto de a expressão de Schechner - «comportamento duas vezes exercido» - subentender a existência de um comportamento exercido, apenas, uma vez, ou seja, não repetido. Para O'States todo o comportamento é repetido, logo, o termo «comportamento restaurado» pode ser aplicado a todo e qualquer comportamento. Por fim, se Schechner coloca o comportamento restaurado no âmago do processo que transforma os processos sociais em teatro, confrontamo-nos, novamente, com a ilação de que tudo é teatro (O'States 119). Se tudo é teatro e todo o comportamento é repetido, como pode a acção-fenómeno consistir numa novidade singular e imprevista? Exactamente, porque consiste num comportamento já existente, mas que, em interacção com outras acções ou contextos, se restaura, afirmando-se como novo. É,

então, quando a sequência de acções, em que um comportamento se insere, se repete sucessivamente, que o mesmo se banaliza, institucionalizando-se como parte integrante da rotina do evento.

O quadro da página seguinte pretende ilustrar este processo. Observando-o, pode ser constatado que a acção de Rogério, a 15 de Outubro de 2011, e a acção da *pen-drive* de cartão gigante são observadas como acções-fenómeno que rompem com a monotonia do programa constituído de elementos previsíveis e repetidos: palavras de ordem, cartazes, faixas e assembleia popular. Porém, a repetição sucessiva das acções que envolvem o fogo durante estes protestos tem por consequência torná-las previsíveis. Daí as acções de fogo, que caracterizam os protestos seguintes, não serem consideradas acções-fenómeno, passando a integrar a lista dos elementos previsíveis, integrantes da rotina do evento.

Todas as acções dos eventos de protesto em análise são, no entanto, consideradas comportamentos restaurados, pois todas consistem em recriações de acções passadas, ainda que originárias em contextos espaciais e temporais distantes. Isto uma vez que, a erupção de acções de fogo não só marcou o início das Primaveras Árabes, através dos trágicos suicídios em praça pública, como é emblemática dos conflitos turbulentos nos arredores de Paris em 2005 e em Londres no verão de 2011. Do mesmo modo, nos anos 90, teria havido uma primeira tentativa de invasão da escadaria de acesso ao edifício da Assembleia da República. A acção de Inês, Daniel e Eloy, remonta também, quer a episódios emblemáticos da revolução de Maio de 1968, como já foi referido, quer à acção das, autoproclamadas, feministas húngaras contemporâneas, *Femen*.

Assim, se a acção-fenómeno tem sido a principal responsável pela ruptura com o carácter representacional, característico do protesto tradicional, a sua repetição e, consequente, teatralização, pode ser encarada como um retrocesso no que se refere ao processo de criação de um evento não institucional.

Imaginemos um indivíduo que confrontado com o primeiro surgimento de fogo, sai da esfera da representação de luta. Isto é, acreditando encontrar-se na luta, o indivíduo vê-se impelido à acção, ingressando, desta forma, efectivamente na luta.

Se, durante os eventos de protesto seguintes, o indivíduo se confronta com a repetição sistemática e, inconsequente, de acções de fogo, ver-se-á obrigado a retornar ao espaço da representação. Deixando de acreditar, este abandona a acção e coloca-se, mais uma vez, na esteira desse processo denominado de princípio de denegação.

Evento de protesto	Acções previsíveis	Acções-fenómeno	Comportamento restaurado
15/10/2011	Palavras de ordem, cartazes, faixas, assembleia popular	Fogo (Rapaz incendeia jornal), tentativa de invasão da escadaria	Palavras de ordem, faixas, assembleia popular, fogo, tentativa de invasão da escadaria
15/10/2012	Palavras de ordem, cartazes, faixas, assembleia popular, tentativa de invasão da escadaria	Fogo (Pen-drive gigante de cartão incendiada, caixotes do Lixo, petardos dos estivadores); Jovens despem-se; Grândola é cantada em coro;	Palavras de ordem, cartazes, faixas, assembleia popular; fogo; Jovens despem-se; Grândola é cantada em coro;
31/10/2012	Palavras de ordem, cartazes, faixas, fogo (sofá incendiado, petardos, fogueiras)		Palavras de ordem, cartazes, faixas, fogo
12/10/2012	Palavras de ordem cartazes, faixas, fogo (boneco-Merkel queimado, petardos, fogueiras)		Palavras de ordem, cartazes, faixas, fogo (boneco-Merkel queimado, petardos, fogueiras)
14/11/2012	Palavras de ordem cartazes, faixas, fogo (petardos, fogueiras), pedras lançadas à escadaria, carga policial	Tinta lançada na escadaria da assembleia; pedras lançadas à escadaria, carga policial, fogo (transforma-se em arma dos manifestantes).	Palavras de ordem cartazes, faixas, fogo, pedras lançadas à escadaria, carga policial, Fogo incendeia multibanco; tinta lançada na escadaria da AR, pedras lançadas à escadaria, carga policial, fogo transforma-se em arma dos manifestantes.

Quadro 3: processo de teatralização/institucionalização da acção-fenómeno.

No entanto, voltando ao quadro, pode ser verificado que, a 14 de Novembro de 2012, o fogo não se limita a permanecer na lista dos elementos previsíveis, voltando a constar também da lista de acções-fenómeno. O evento de protesto de dia 14 de Novembro foi produto de uma parceria entre a Plataforma 15 de Outubro, o Movimento sem Emprego e o Sindicato dos Estivadores, que na época se encontravam em greve. Como previsto, teve o seu início no Cais do Sodré, ao som de petardos e outros explosivos de “cariz inofensivo”, indiciadores da presença dos Estivadores.

Durante o desfile, uma caixa de multibanco é incendiada e já em frente à Assembleia da República surgem as fogueiras do costume. O fogo é lançado para a escadaria, território vedado e rigorosamente guardado pelos agentes policiais. Encontramo-nos perante uma radicalização progressiva das acções de fogo, mas a proliferação de fogueiras tornou-as em algo inconsequente e banal. Esbateu-se o seu potencial enquanto elemento performativo não representacional que colocava o manifestante na luta. Encontramo-nos por esta razão na esfera da representação e do jogo, confirmada, aliás, pelas palavras escolhidas por um dos estivadores, com quem mantive uma conversa informal, para se referir aos petardos e aos “fumos”: «artefactos de divertimento».

Creio ser esta a razão para o facto de, apesar da radicalização progressiva dos acontecimentos que se sucederam – arremesso de garrafas, balões de tinta e pedras aos agentes policiais, que guardavam a escadaria da Assembleia da República, por um pequeno grupo de indivíduos – a grande maioria dos manifestantes (entre os quais idosos e crianças acompanhadas pelos pais) ter permanecido no local. Do mesmo modo, é provavelmente também a razão para a admiração dos que sofreram a carga policial que marcou a manifestação daquele dia.

Após a carga policial que quebra a ilusão teatral de que eventualmente se julgava participante, o manifestante usa novamente o fogo como acção-fenómeno. Durante a fuga, incendeia o lixo que vai encontrando, criando barreiras de labaredas entre si e o seu perseguidor, utilizando o fogo como arma efectiva, numa luta efectiva. Reconhecido por aquilo que realmente é, o fogo perde o seu carácter simbólico, representação de uma situação limite para se materializar numa arma contra uma situação limite.



Fig 7. *Pen-drive* gigante incendiada a 15/10/2012 (autor anónimo, web)



Fig. 8: Cartaz incendiado durante a concentração *Recepção à Merkel*, a 13/11/2012
(fotografia de Gonçalo Fonseca)



Fig. 9: Boneco queimado durante a concentração *Recepção à Merkel*, a 13/11/2012
(fotografia de Gonçalo Fonseca)



Fig. 10: Multibanco incendiado durante manifestação de 14/11/2012
(fotografia de Gonçalo Fonseca)

2. Grandolando...

Na manhã de 15 de Fevereiro de 2013, um grupo de cidadãos invadiu o edifício da Assembleia da República e começou a cantar, interrompendo a intervenção do Primeiro-Ministro, durante a sessão plenária. O grupo cantou *Grândola Vila Morena*, símbolo de revolução e democracia em Portugal.

Proibida durante o período ditatorial em Portugal, a canção da autoria do cantor revolucionário Zeca Afonso refere-se principalmente ao sentimento de fraternidade das pessoas de uma pequena vila alentejana, ao mesmo tempo que enaltece o poder do povo. Esta foi também a canção escolhida pelo exército como uma das senhas da revolução que colocou termo à hegemonia do Estado Novo, sendo transmitida pela rádio, às 24 horas e 20 minutos do dia 25 de Abril de 1974.

Os indivíduos que cantaram *Grândola Vila Morena* em 2013, durante a sessão plenária do Parlamento, pertencem ao já referido grupo Que se Lixe a Troika, que concebeu a acção como manobra publicitária para o protesto, *Que se Lixe a Troika, o Povo é quem mais Ordena*. O facto da segunda parte do *slogan*, que dá nome ao evento, consistir num dos versos da canção é, aliás, revelador da estratégia que precedeu a execução da acção.

Assunto de primeira página dos jornais e transmitida por diversas vezes pela televisão, a acção circulou pelas redes sociais virtuais a um ritmo frenético, viralizando-se, e escapando, dessa forma, ao controlo dos seus organizadores.

Durante as duas semanas seguintes, *Grândola Vila Morena* foi cantada todos os dias, por todo o país. Depois do Primeiro-ministro, muitos outros membros do Governo viram os seus discursos interrompidos pela mesma canção. Manifestantes de todas as idades e *backgrounds*, estudantes, trabalhadores, desempregados, reformados, politicamente engajados ou não, começaram a surgir cada vez que um político aparecia em algum lugar.

O fenómeno chegou, mesmo, a atravessar fronteiras: a 16 de Fevereiro, *Grândola* foi cantada por manifestantes espanhóis durante uma manifestação em Madrid e várias versões da canção, originárias de vários países, começaram a circular em território virtual.

Na maioria das vezes, os protestos não eram sequer organizados com antecedência por uma estrutura conhecida ou previsível. Pelo contrário, muitas vezes

começavam subitamente, por impulso: uma única pessoa levantava-se durante uma conferência ou evento do género, começava a cantar os primeiros versos da letra da canção e, imediatamente, um coro popular entrava em acção. Como a jornalista Leonete Botelho afirma, no seu artigo «Grândola Viral», para o jornal *Público*, estes protestos:

...têm o poder atómico e viral da Internet, porque se reproduzem em átomos múltiplos, dispersos e imprevisíveis. De boca em boca, de ecrã em ecrã, usando apenas o poder da palavra, da rede e da imaginação. (Botelho, web).

Assim, estes eventos surgem como acções singulares, parte de um organismo, um sistema vivo que é apenas a incansável, imprevisível, e sempre em movimento, vontade popular. Continuamente reproduzidos, espacial e temporalmente, física e virtualmente, estes eventos espontâneos sobrepõem-se e reproduzem-se como cópias fiéis ou recriações.

Numa tentativa de analisá-los estruturalmente, segundo os princípios da democracia participativa, como procedi em relação às acções analisadas no capítulo III, deparei-me com uma impossibilidade, pelo simples facto de os mesmos não possuírem qualquer tipo de estrutura.

Estes eventos vão além de acções intencionalmente concebidas e estruturadas, como o *flashmob*, uma vez que não têm por objectivo promover a democracia participativa, assumindo-se como a própria expressão da democracia participativa. Isto, uma vez que, em primeira instância, e como foi previamente discutido, a canção *Grândola Vila Morena* é em si mesma um símbolo da democracia, presente na memória colectiva portuguesa. Daí que, o acto de cantar, ou ouvir cantar a Grândola, se assuma como gerador de um sentimento de unificação, produto de um significado comum ao povo português: a celebração da democracia.

Além disso, por contraste com o *flashmob*, estas acções não são democratizadas pelas novas tecnologias, uma vez que não existe qualquer intencionalidade, por parte de uma entidade individual ou colectiva, em promover a participação através de um evento. Pelo contrário, foram as pessoas que se apropriaram do evento, enquanto exerciam os seus direitos democráticos.

Assim, assistimos mais uma vez à inversão da relação entre arte e comunidade, que parece encontrar expressão na concepção de «mecenato ideológico» de Walter

Benjamin e que, como já foi referido, tem por base duas premissas essenciais: 1 - A arte é um instrumento para a transformação social; 2 - Cabe ao artista a responsabilidade de levar a arte à realidade do proletariado, com fim à sua transformação.

A acção de dia 15 de Fevereiro de 2013 tinha por objectivo apelar à participação no protesto de dia 2 de Março. Porém, assumia-se, ainda, como propaganda a uma outra acção, que se encontrava prevista acontecer durante o protesto:

... cantar a *Grândola Vila Morena*, ao mesmo tempo em todas as cidades que aderirem ao protesto (...) às 18h30 da tarde. (...) A ideia de podermos cantar a Grândola ao mesmo tempo em todo o país é uma ideia que é coordenada com os grupos de cidadãos nas outras cidades. (Lima da Costa, web)

Ora, a apropriação da acção pelo povo mantém a aceção que observa a arte como instrumento para a transformação social. Porém, esta pressupõe uma recusa em observar o artista, ou qualquer agente externo, como o responsável por essa transformação.

Por outro lado, a acção prevista pelos Que se Lixe a Troika, durante o protesto, era dotada de uma forte componente simbólica o que, portanto, coloca o manifestante na esfera da representação da luta e não da luta efectiva. Isto é, fazer ecoar a canção por todo o país a uma hora determinada consistiria numa demonstração de um desejo por parte do povo em fazer-se fazer ouvir por aqueles que o representam. Porém, a distância física que separa o manifestante, presente no protesto, e os governantes, trancados no interior dos seus gabinetes ou propriedades, anula a efectividade da acção na esfera do real. Pelo contrário, quando um grupo de manifestantes interrompe um ministro durante uma conferência, não só se faz ouvir pelo político, como impede que o discurso progrida.

Este é o momento, porém, em que o argumento desenvolvido até agora, assente numa autonomização da comunidade, que instrumentaliza a arte, devido ao seu próprio desejo de fazer política, poderia ser rebatido. Poder-se-ia perguntar, por exemplo, até que ponto, a acção popular que constituiu o fenómeno não foi, apenas, uma consequência da já referida manobra publicitária, adoptada pelos Que se Lixe a Troika. Isto já que, como é do conhecimento comum, grande parte dos fenómenos virais que têm vindo a marcar a actualidade, têm origem em técnicas de *marketing*, com fim à manipulação das massas.

Penso estarmos perante um argumento válido e que assumo como forma de justificar o fenómeno, pelo menos parcialmente. Porém, é importante tomar em consideração que a acção de dia 15 de Fevereiro não é pioneira no que se refere à utilização de uma canção como forma de interromper o discurso de um político.

Como foi mencionado no capítulo II desta dissertação, no dia 5 de Outubro de 2012, já a cantora lírica Ana Maria Pinto teria irrompido no Pátio da Galé, durante as celebrações oficiais do aniversário da Implantação da República Portuguesa e aí cantado *Firmeza* de Lopes Graça:

O que aconteceu no Pátio da Galé surgiu de um desses eventos convocados via facebook. Eu já tinha cantado *Firmeza*, de Lopes Graça e, portanto, sabia que, quer pelo facto de estar extremamente bem musicada, quer pelo texto, era susceptível de causar impacto. No texto há 4 versos muito fortes:

“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 cervo”

Isto é muito importante hoje. É muito importante que cada um assuma a sua voz e a sua importância, que se assuma inteiramente. (...) Por outro lado, as palavras dos discursos políticos são palavras gastas uma vez que esvaziadas de verdade e de significado. Então, se há algum modo de injectar verdade no que está a acontecer é precisamente pela cultura e pela voz dos nossos poetas (...). (Pinto, entrevista em anexo)

Firmeza, contudo, não foi, a canção que marcou de forma mais profunda a presença de Ana Maria Pinto no panorama de protesto português. Fundadora do coro *Acordai*, esta é frequentemente associada à canção com o mesmo nome, que segundo a mesma já penetrou no discurso popular: «O *Acordai* tem vindo a ser acolhido pelas pessoas. O *Acordai* faz hoje, parte do discurso! Acorda, Acorda! Toda a gente diz isso, não é?»

Apesar de se ter tornado parte do discurso corrente, a verdade é que nunca um grupo de pessoas interrompeu, espontaneamente, o discurso de um ministro com o *Acordai*. Obviamente, que existem outros factores que podem explicar este facto, como a dificuldade melódica da música da canção e a ausência do significado que *Grândola Vila Morena* comporta para a memória colectiva portuguesa.

Porém, eu acrescento um outro factor: o desejo do povo. Um desejo forte o suficiente para originar o nascimento de um novo verbo: grandolar. Durante os 15 dias de intervalo, entre a acção dos Que se Lixe a Troika no Parlamento e o protesto de dia

2 de Março deixou de se dizer – “Vamos cantar a *Grândola*” – para se dizer - “Vamos grandolar”.

A conversão do substantivo em verbo é significativa no sentido que traz a canção do passado para o presente, reinventando o seu significado: como substantivo, a *Grândola* é, apenas um símbolo da revolução, celebração de um episódio histórico. Como verbo, «grandolar», assume-se como acção para a revolução futura. A partir de então, o ato de cantar a canção deixou de consistir, apenas, numa celebração da democracia para se afirmar enquanto evento presente, potencialmente transformador.

3. Acção, movimento e transformação

Durante o simpósio, *Event in artistic and political practices*, na Universidade de Amesterdão, de 26 a 28 de Março de 2013, assisti à intervenção de Oliver Marchart, professor de sociologia na Academia de Arte de Dusseldorf, intitulada «The breach: Art, dance and Political Intervention».

Tal como eu, Marchart fazia a apologia do conceito de ruptura como forma de se referir à eficácia prática da acção de protesto. Ilustrou a sua teoria com vários exemplos, entre os quais, um pequeno protesto constituído por um grupo de pessoas que, em 2011, dançaram em círculo, no centro de uma movimentada rua de Tel Aviv, interrompendo a normal circulação do tráfego e, conseqüentemente, perturbando o normal funcionamento da cidade.

Após a sua intervenção, Eva Fotiadi, moderadora da sessão, de origem grega e professora na Universidade de Amesterdão, colocou uma questão, que considero da maior pertinência. Tomando por referência a situação em que se encontra o seu país de origem, cujo funcionamento normal foi interrompido pela implementação das medidas de austeridade, Eva Fotiadi pergunta: Qual, afinal, a efectividade estratégica de criar distúrbios num contexto, onde já não existe ordem a ser perturbada?

No decorrer deste capítulo, foram dados alguns exemplos que nos demonstram a dificuldade em definir critérios capazes de sistematizar eventos que se caracterizam pela volatilidade. Assim, foi possível constatar que, apesar de uma acção emergir espontaneamente da vontade popular, funcionando, por isso, como um elemento de ruptura, activador de novas acções, não se encontra salvaguardado o risco da sua banalização e do conseqüente esvaziamento de significado. Por outro lado, uma acção

propagandística, controladamente concebida e deliberada com fim à uniformização de uma massa popular (como sucedeu quando, no dia 2 de Março, se ouviu cantar a *Grândola* em uníssono, em todo o país), é susceptível de apropriação, podendo transformar-se num instrumento para o exercício da democracia popular.

Talvez a dificuldade em caracterizar estes movimentos e as suas consequências se relacione com a própria instabilidade conceptual de “movimento” e “acção” e, na realidade, com o problema de distinguir um e outro. Por outro lado, como se discorreu ao longo da alínea 2 do capítulo IV, existe uma estreita relação entre os conceitos de acção e de performance, presente na própria etimologia da palavra *performar*, que como foi referido, se encontra relacionada com o verbo “fazer”. Além disso, os estudos acerca das origens históricas da performance associam-na, por diversas vezes ao trabalho de Jackson Pollock, apelidado de *Action Painting*. Por sua vez, Joseph Beuys utiliza a palavra – *Aktion* – como forma de descrever os seus trabalhos de *performance*:

The world must not be as it is. The true foundation of Action Art is the element of movement... the form in which this embodiment of Christ takes place in our time is the element of movement as such, the person who is moving». (Rosenthal 26)

A relação que Beuys estabelece entre a arte da acção e o movimento, descrita como a própria encarnação de Cristo, filho de Deus, remete-nos, por outro lado, para o conceito de transformação.

Ora, eu creio que, tal como Beuys, os movimentos sociais não só pretendem a transformação - «The world must not be as it is» - como, de certo modo, a incorporam, em toda a sua volatilidade e organicidade, contrariando assim o discurso corrente que os denomina de movimentos inorgânicos.

Refiro-me a uma definição de organicidade que difere daquela que, recorrentemente, se encontra presente nos dicionários e enciclopédias e que é perspectivada como sinónimo de organização e que serve para descrever o funcionamento de um dado sistema com uma estrutura organizada, causal e previsível. Refiro-me a uma definição de orgânico genericamente utilizada para descrever processos ligados à vida, ou a substâncias originadas destes processos. Fenómenos e processos vivos são maleáveis e imprevisíveis, como o comprovam os organismos sujeitos ao nascimento e à morte, como a própria natureza que se renova e multiplica, pela criação de novas espécies, e se destrói à custa de cataclismos e da própria evolução. Os organismos vivos são o lugar de relações dialécticas, de

interdependência, que nos fazem perder o fio à meada, a ponto de ser muito difícil responder a questões, como - afinal quem é que nasceu primeiro? O ovo ou a galinha? Do mesmo modo não nos é possível responder - quem é, afinal, responsável por quem? O movimento que organiza a acção de protesto ou a acção de protesto que origina o movimento?

É, então, esta natureza volátil, transformável, imprevisível dos movimentos e eventos analisados no decorrer desta dissertação, que, ao mesmo tempo que dificulta (se não impede) a sua sistematização e categorização, poderá oferecer a solução à questão colocada por Eva Fotiadi. Isto é, talvez o ato de interromper o tráfego, num contexto onde os transportes públicos pouco ou mal funcionam não consista efectivamente numa ruptura da ordem estabelecida. Talvez a constante repetição de fogueiras, em contexto de protesto, propicie o desalento do manifestante, obrigando-o a recorrer ao princípio de denegação, como forma de nele participar. Digo mais: talvez o excesso de eventos de protesto seja mais prejudicial que benéfico, contribuindo para a sua banalização e desacreditação. Porém, calar um ministro com uma canção, símbolo da própria democracia, é inquestionavelmente uma ruptura. Isto já que, pelo menos, há um discurso que é indubitavelmente interrompido.

No fundo, acredito estarmos, meramente, perante uma questão rítmica.

Podemos falar em ruptura, quando um compasso musical sistematicamente repetido é abruptamente interrompido por um som cavo, desestabilizador do ritmo a que estávamos habituados. Porém, imaginemos que esse som cavo volta, por mais que uma vez e numa mesma intensidade, a interromper o compasso. A partir de então, o som corre o risco de ser incorporado pelo último, contribuindo, dessa forma, para o desenvolvimento de uma melodia e perdendo o seu carácter desestabilizador.

Para que tal não aconteça surge a necessidade de descobrir, continuamente, novos sons, ruídos, perturbações, e de manipular a intensidade com que se repetem, consoante o compasso ou o contexto em que se pretende interferir.

Conclusão

Esta dissertação consiste num longo ensaio-crítico, resultante de um projecto de investigação que teve origem, no desejo em documentar e analisar uma série de acções espectaculares que, já na altura, eu considerava portadoras de cariz teatral e performático. Foi, então, que, sem que quase desse por isso, se começaram a delinear os dois argumentos que hoje considero estruturantes à linha de pensamento traçada nesta tese.

O primeiro argumento é aquele que vê os eventos de protesto, organizados pelos movimentos sociais contemporâneos, como expressão da alternativa da sociedade apresentada por eles.

A corrente situação económico-social, que coloca uma grande maioria da população numa situação de grande desvantagem, em relação a uma pequena minoria, tem vindo a gerar a desconfiança em relação ao sistema democrático representativo. Então, como alternativa ao modelo hierárquico-vigente, os movimentos sociais contemporâneos têm vindo a promover a chamada democracia directa ou participativa, através da implementação de processos de tomada de decisão que se regem pelos princípios de horizontalidade, democratização e descentralização. Tendo por fim, assumir a sua responsabilidade face ao mundo, o manifestante dos protestos, organizados pelos movimentos sociais contemporâneos, recusa, quer o papel de espectador-figurante, que as manifestações tradicionais lhe reservavam, quer o de receptor de mensagens ideológicas transmitidas através de acções propagandísticas. Pelo contrário, assume-se criador das suas próprias acções e das narrativas das acções alheias, afirmando a sua individualidade identitária em detrimento da uniformização da massa preconizada pelos protestos tradicionais.

Este argumento levanta, porém, várias questões que não foram suficientemente abordadas no decorrer da sua exposição. Muitas são de ordem pragmática, questionando quer a eficácia, quer a própria exequibilidade da alternativa apresentada: Como alargar os processos de tomada de decisão à sociedade em geral? Como colocar em prática os princípios de horizontalidade? Como dar início a uma sociedade, destituída de relações de poder, sem recorrer ao poder? Será que a nossa condição de filhos do neoliberalismo nos permite sequer imaginar a inexistência do conceito de poder?

Além disso, como foi discutido no capítulo I, o sistema capitalista parece ser hábil em encontrar formas de reconfigurar o mundo com fim à sua manutenção. Existem estudos, por exemplo, que demonstram que, contrariamente ao que se poderia adivinhar, o modelo neoliberal e a sua apologia do primado do indivíduo sobre a sociedade foi desenvolvido a partir de valores reivindicados pela geração que marcou a cena de protesto, durante dos anos sessenta. Batendo-se pela libertação e expressão individual em detrimento de uma sociedade de indivíduos conformados e reprimidos, a geração de 60 preconizou um novo modelo de homem que décadas mais tarde foi apropriado pelo sistema capitalista, originando o sujeito livre e auto-suficiente, ícone do neoliberalismo. Então, se é assim, como evitar que o sistema proceda à usurpação das conquistas actuais e as utilize em benefício próprio?

O segundo argumento estruturante à linha de pensamento traçada nesta dissertação sugere que, 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.

Assim, a emergência dos movimentos sociais na cena de protesto portuguesa contemporânea representa uma ruptura com esta realidade. Apelando à participação do manifestante, antes e durante o evento, os movimentos sociais têm-se revelado hábeis na organização de eventos dinâmicos, caracterizados pela erupção de singularidades, que provocam dificuldades ao enquadramento dos seus eventos numa moldura institucional. Acreditando encontrar-se na luta, e não numa representação de luta, o manifestante coloca-se, efectivamente, na luta, observando o evento de protesto como espaço de acção e, consequentemente, de transformação.

E é, então, que nos confrontamos com a questão inevitável: Para quê?

Se nos continua a ser difícil imaginar uma sociedade alternativa possível, para quê lutar? Se, a experiência nos diz que, muito provavelmente, o sistema capitalista encontrará maneira de usurpar as nossas conquistas, apaziguando com elas a sua insaciável sede de lucro, para quê acreditar?

Como resposta, poderia oferecer-vos aquilo que recorrentemente denomino como “discurso cassete” e que se baseia num conjunto de argumentos que qualquer pessoa engajada politicamente oferece como forma de convencer, ou simplesmente justificar

as suas escolhas ideológicas. Seria um discurso que tem por base uma atitude de resistência, assente na defesa do direito à indignação, no combate à injustiça, etc...

Opto, contudo, por um argumento alternativo.

Durante a sessão de abertura do já referido simpósio, *Event and Political Practices*, ouvi o filósofo Alain Badiou estabelecer uma relação de comparação entre o evento político e uma jura de amor eterno.

Segundo o autor, o apaixonado que diz ao ser amado - «Eu amar-te-ei para sempre» - sabe incorrer numa mentira, acreditando verdadeiramente, ao mesmo tempo, nas suas palavras. O apaixonado que diz ao objecto amado - «Eu amar-te-ei para sempre» - sabe, pela força da experiência ou da razão, que incorre numa mentira, uma vez que lhe é impossível ter a certeza do amor eterno que promete. O apaixonado que diz ao objecto do seu amor - «Eu amar-te-ei para sempre» - sabe que coisas efémeras, como a paixão, raramente ou nunca poderão alcançar o desejo de eternidade que ainda assim manifestam. Assim, é a promessa de amor eterno ao ser amado, que possibilita que o amor realmente aconteça, pleno, intenso, talvez não para sempre, mas durante o tempo que durar.

Há alguns anos atrás trabalhei numa loja no centro de Londres. Entre os meus vários colegas de trabalho, contava-se Hafiz, originário do Bangladesh e com quem eu tinha longas conversas, durante as horas intermináveis, que gastávamos a dobrar camisolas. Hafiz dizia-se apaixonado por uma noiva que só conhecia por fotografia e através das chamadas telefónicas que todos as noites fazia. Lembro-me das nossas grandes discussões e de eu lhe dizer que não compreendia, que ele estava enganado, pois ninguém podia estar apaixonado por alguém que não conhecia. Lembro-me de o ver partir para o seu casamento no Bangladesh e de assistir ao seu regresso a Londres. Disse-me que estava feliz e apaixonado.

Hoje, contrariamente ao que pensava nessa época, creio que é mais fácil apaixonarmo-nos pelo que não se conhece, que pelo que se conhece.

E no fundo não será essa a paixão de todo o aspirante a revolucionário? O que é a utopia senão a idealização de algo que não conhecemos e que não sabemos se algum dia conheceremos? O que é a luta pela utopia, senão uma promessa de amor eterno a um objecto que ainda não se conhece? E de que outra forma, senão apaixonando-nos pela utopia e prometendo-lhe amor eterno, poderemos afinal dar-nos a oportunidade de a viver, ainda que durante o tempo que for possível, da forma que for possível?

Referências

Barata, José Oliveira. “No labirinto da crítica: texto, cena e público”, *António José da Silva*. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicação da Universidade de Coimbra, 1985.

Benjamin, Walter. *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

Bhabha, Homi K. “Ética e Estética do Globalismo: Uma perspectiva Pós-Colonial”. *Urgência da Teoria*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Tinta da China. 2007.

Bloch, León. *Lutas Sociais na Roma Antiga*. s.l. Publicações Europa América, 2ªed. 1974.

Boal, Augusto. *Estética do Oprimido*. Ed. Fundação Nacional das Artes. Rio de Janeiro: Funarte. sd.

Borie, Monique/de Rougemont, Martine, Scherer Jacques (Orgs.). *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

Botelho, Leonete. “Grândola Viral”. *Público*. 20. Feb 2013. Web: 21 Feb 2013

Bourriaud, Nicolas, “Altermodern explained: manifesto”. *Tate*. 26 Abril 2009. Web: 30 Maio 2013

"Call to Action: United for Global Change on October 15!" ROAR Magazine RSS. sd. Web: 2 Fev 2013.

Deleuze, Gilles. “What Is an Event”. *The Fold, Leibniz and the Baroque*, trad: Tom Conley. University of Minnesota Press. 1992

Eldman, Marc. “Social Movements: Changing Paradigms and Forms of Politics”. *Annu Ver. Anthropol*. 2001. Web: 04 Set 2012.

Fabião, Eleonora. “Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da interdisciplinaridade” *Cartografias do Ensino do Teatro*. sl: Edufu. 2009.

Feixa, Carles. “A geração da raiva”. *Cultura Az*. 21 de Setembro 2011. Web. 2 Julho de 2012.

Feixa, Carles, “La generación indignada”. *El País* 20 Set 2011. Web. 30 Abril 2013.

Feixa, Carles, Pereira, Inês e S. Juris, Jeffreys. “Global citizenship and the “New, New” social movements: Iberian Connections”, *Joung Nordic Journal of Youth Research vol. 17*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington: SAGE Publications, 2009.

Ficher-Lichte, Erika. “Performance e cultura performativa. O teatro como modelo cultural”. *Revista de Comunicação e Linguagens*. nº24, 1997.

Fish, Stanley, *There’s No Such Thing as Free Speech and it’s a Good Thing, too*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994

Foster, Hall. *EL RETORNO DE LO REAL. La vanguardia a finales de siglo* (1996). Madrid, Akal. 2001.

Goffman, Erwin. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, (1954) Lisboa: Relógio d’Água, 1993.

Goldberg, Roselee. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

Gould, Deborah. *Political Emotions. New Agendas in Communication*. New York: Routledge, 2010.

Gore, Georgiana. “Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement”. *Anthropological Notebooks*. Slovene Anthropological Society, 2010. Web: 02 Out 2012.

Graeber, David. “Are You An Anarchist? The Answer May Surprise You”. *The Anarchist Library*. Web: 23 Abril. 2013.

Graeber, David. *Revolutions in Reverse. Essays on Politics, Violence, Art and Imagination*. London, New York, Port Watson: Minor Compositions, Autonomedia. Web: 02 Abril. 2013.

Harnecker, Marta. *Conceitos Elementares do Materialismo Histórico*. Lisboa. Ed. Presença, trad. Alexandre Gaspar, 2ª ed, sd.

Hessel, Stéphane. *Indignai-vos!*. Trad. Marly Peres. Reprodução eletrônica: Mensanapress Artesanato gráfico e editorial 10 de Julho de 2012. Web: 23 Julho 2012

Jameson, Fredric. *POSTMODERNISM , or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. 1991.

Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*, (1966) New York: Ubu Classics. 2004

Kershaw, Baz. *The politics of Performance. Radical Theater as Cultural Intervention*. London: Routledge. 1992.

Kuppers, Petra. *Community Performance. An introduction*. Oxon and New York: Routledge. 2007.

Lima da Costa. «Vamos Cantar a Grândola Ao Mesmo Tempo Em Todo O País»." *Tvi24*. s.d. Web. 01 May 2013.

Melo, Alexandre. *Globalização Cultural*. Lisboa. Quimera. 2002.

O'States. "Performance as methaphor". Performance. *Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol.1*. Ed. Philip Auslander. London and New York: Routledge. 2003.

Perniola, Mario, *A Estética do século XX*. Lisboa; Estampa.1998.

Picazo, Gloria. *Estudios sobre Performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. 1993.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. (1993) London: Routledge. 1996.

Rancière, Jacques. “Entrevista com Jacques Rancière sobre os movimentos de ocupação e a democracia”. Por Paula Caroto. *Público.es*. 17 Jan 2012. Web: 31 Abril. 2013.

Rocha, Tatiana Gomes e Virginia Kastrup. “A partilha do sensível na comunidade: intersecções entre psicologia e teatro”. *Estudos de Psicologia*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

Rosenthal, Mark. *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*. London: Menil Collection and Tate Publishing. 2005

Sánchez, José A. “Cúndua”. *Archivo virtual Artes Escénicas*. 15.04.2004 Web: 4 de Maio de 2013.

Santos, Boaventura de Sousa. “Os Novos Movimentos sociais”. *Outro Brasil*. 30 Dec 2005. Web: 30 de Abril 2013.

Schechner, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.

Schechner, Richard. “O que é performance?” *Revista de Teatro: O Percevejo*, Trad. Dandara. Rio de Janeiro: UNIRIO, Ano 11, número 12, 2003. Web: 24 Abril. 2013.

Tavares, Rui. “A demoglobalização”. *ruitavares.net/blog*, 20 Out 2011. Web: 30 Abril. 2013.

Thoreau, Henry. *A Desobediência Civil*, (Civil Disobedience), 1849. Web: 10 Dezembro. 2013.

Williams, “Rhys H. The Cultural Contexts of Collective Action: Constraints, Opportunities, and the Symbolic Life of Social Movements”. *The Blackwell Companion to Social Movements*. Ed. Snow, David e A. Soule, David. 2003. Web: 01 Maio. 2013.

Videografia

"Bill Wasik Introduces Flash Mobs." *YouTube*. YouTube, 23 Apr. 2012. Web. 10 Abril 2013.

"Flashmob Que se Lixe a Troika". Queselixeatroika. *YouTube*. 06 Set. 2012. Web. 26 Abril. 2013.

"Funcionários Públicos na Praia do Descontentamento." *RTP Notícias*. 26 Julho. 2012. Web. 26 Abril. 2013.

"Gente fina visita o luxuoso metro". Ministério da Verdade. *YouTube*. 22 Junho. 2012. Web, 26 Abril 2013.

"Plataforma 15 de Outubro devolve prendas de Natal ao Governo." 15 de Outubro. *YouTube*. 14 Dez. 2011. Web. 21 Abril. 2013.

"Recibos Verdes: Antes da Divida Temos Direitos - Ministério do Trabalho". Petição AR. *YouTube*. 22 Set. 2009. Web. 21 Abril 2013.

Anexo 1

Os depoimentos dos activistas citados nesta dissertação - Ana Maria Pinto, Daniel, Eloy e Inês, Paulo Raposo, Rogério Ramos e Tiago Castelhana - derivam de entrevistas realizadas por mim durante o processo de investigação, e encontram-se disponíveis em formato vídeo digital.